ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ МЕЖДУНАРОДНЫХ
ОТНОШЕНИЙ (УНИВЕРСИТЕТ) МИНИСТЕРСТВА ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»

На правах рукописи

БАЛМАТОВА Татьяна Михайловна

КАНТЕ ФЛАМЕНКО КАК КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА: ПУТЬ ОТ РОМАНТИЗМА К МОДЕРНИЗМУ

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Гринина Елена Анатольевна

Москва – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. КУЛЬТУРА ФЛАМЕНКО КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ 23

§ 1. Определение культуры фламенко с точки зрения культурологии 23

§ 2. Движущие силы развития культуры фламенко 30

§ 3. Культура фламенко как предмет теоретического изучения 45

3.1. Изучение фламенко за рубежом 49

3.2. Изучение фламенко в России 56

ГЛАВА 2. ФЛАМЕНКО В КОНТЕКСТЕ ИСПАНСКОГО РОМАНТИЗМА. 61

§ 1. Историко-культурные особенности испанского романтизма 63

§2. Сборники песен фламенко А. Мачадо Альвареса и М. Бальмаседы как квинтэссенция испанского романтизма 68

2.1. Общая характеристика сборников 68

2.2. Стили фламенко 71

2.3. Метрическая структура 78

2.4. Тематический состав 80

2.5. Средства художественной выразительности копл 123

ГЛАВА 3. АВТОРСКИЕ СБОРНИКИ ПЕСЕН ФЛАМЕНКО В РУСЛЕ ЛИТЕРАТУРНОГО МОДЕРНИЗМА: АМАЛЬГАМА ФОЛЬКЛОРА И ЛИТЕРАТУРЫ 129

§1. Модернизм как этап развития 130

§2. Модернизм на испанской почве: поколение 98 года и народная культура 132

§3. «Канте хондо» М. Мачадо – опыт анонимизации авторских песен при их «вживлении» в народную культуру 141

3.1. Песни 146

3.2. Канты 151

3.3. Коплы 153

§4. «Стихи о канте хондо» Ф. Гарсиа Лорки – отзвуки фламенко в обработке для элиты 161

4.1. Структурная организация сборника 162

4.2. География и этнография «Стихов о канте хондо» 166

4.3. Тема смерти и поливалентность образов 169

§5. Специфика современных подходов к культурной практике фламенко .. 175

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 177

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 183

ВВЕДЕНИЕ

Не одно столетие российское общество проявляет живой интерес к испанской культуре, богатство и разнообразие которой является плодом деятельности многих народов, проживавших на территории Пиренейского полуострова в разные исторические эпохи. Столь же сложной и многогранной как испанская культура в целом, является одна из её составляющих – фламенко.

Актуальность темы исследования. В свете социополитических глобальных тенденций современности многократно возросла необходимость укрепления межкультурной коммуникации – многовекторного процесса, одним из аспектов которого является проведение культурологических исследований. В наше время, как справедливо отмечают ведущие российские учёные, «сформировался интеллектуальный "запрос" на более отчётливую артикуляцию некоторых теоретических положений, "центрирующих" исследовательскую оптику и уточняющих наиболее существенные положения, то есть те из них, что составляют фундамент концептуального оформления принятой в современном научном знании культурологической парадигмы»[1]. Культура фламенко, не одно десятилетие воспринимавшаяся через призму литературного творчества Федерико Гарсиа Лорки в отечественной культурологии, музыковедении, литературоведении особенно остро нуждается в более пристальном изучении в контексте эстетических течений, на фоне которых проходило её формирование.

Фламенко как культурная практика, объединяющая танец, костюм, текст и музыку в форме песни, зародилось и сформировалось на юге Испании и к настоящему времени не только является одним из ярких брендов этой страны, но и распространилось далеко за её пределами. Включенная в 2010 г. в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, культура фламенко представляет собой

---

[1] Силантьева М. В., Шестопал А. В. Антропологические и ценностные основания коммуникации: теоретические и прикладные аспекты // Концепт: философия, религия, культура. 2017. № 1(1). С. 12.

чрезвычайно интересное явление в рамках процесса культурной глобализации, поскольку, происходя из народной среды, обладает уникальной эстетически-смысловой нагрузкой, позволяющей осуществлять синтез с разными локальными культурами на основе общечеловеческих ценностей и тем самым стимулировать дальнейшее развитие. В России песенно-танцевальный аспект фламенко привлекает внимание с XIX в., свидетельством чему являются литературные памятники (записки путешествовавших в Испанию М. И. Глинки, В. П. Боткина), переводы куплетов, выполненные К. Д. Бальмонтом, научные исследования этого феномена, школы танца и гитары фламенко. Однако, выйдя за границы Испании, фламенко попадает в иноязычную среду, и тексты песен, их эволюция и связь с литературными процессами вплоть до наших дней остаются за рамками внимания российских учёных.

Фламенко многомерно, и помимо способности к глобальному распространению и интеграции в другие культуры оно служит для сохранения культурного кода, суть которого максимально точно выразила Т. М. Гуревич: «в любой культуре вырабатывается и функционирует так называемый культурный код, который передаёт материальный и духовный опыт народа в процессе его жизнедеятельности, соотносится с древнейшими представлениями человека и в той или иной символической форме “кодирует” эти представления. Культурный код, будь то соматический, зооморфный, растительный, предметный или пищевой, описывает те или иные фрагменты картины мира»[2]. В современную эпоху «тотальной цифровизации общества, когда данные и информация (как обработанные данные) становятся связующим звеном взаимодействий между людьми, между человеком и современными устройствами и машинами (включая роботов), между человеком и специально проектируемыми средами»[3] системное изучение и

[2] Гуревич Т.М., Изотова Н.Н. Энтомологический код японской культуры // Японские исследования. 2019. № 1. С. 74.
[3] Антюхова Е.А., Касаткин П.И. Цифровой вектор глобальной образовательной политики // Вестник МГИМО Университета. 2020. Т. 13. № 5. С. 335.

сохранение культурного кода приобретает приоритетное значение для национального самоопределения и сохранения культурного многообразия в условиях глобализаторской унификации.

Таким образом, необходимость конкретизации данного культурного кода на фоне интереса, проявляемого обществом к этому искусству, и отсутствия трудов, охватывающих литературную эволюцию текстов фламенко, обусловливает актуальность настоящего исследования.

Степень разработанности темы. Фламенкология, как и прочие отрасли научного знания, опирается на ряд работ, заложивших основы и определивших пути развития научной дисциплины на много десятилетий вперёд. В кон. XIX – нач. XX вв. исследованием испанской народной культуры занимались такие литераторы, фольклористы и историки, как Мануэль Мила-и-Фонтанальс[4], Хуан Валера[5], Хоакин Коста[6], Марселино Менендес Пелайо[7]. Одним из ярчайших деятелей на ниве собирания, изучения и публикации образцов фламенко, и даже шире – испанского фольклора – был Антонио Мачадо Альварес. Коллекция песен фламенко 1881 г., собранная им и снабжённая предисловием и комментариями, является одним из столпов науки о канте, по причине чего ссылки на этот труд неизменно встречаются как в исследованиях XX в., так и в самых современных работах.

Испанские исследователи уделили пристальное внимание этому представителю знаменитого семейства Мачадо: наиболее подробная

---

[4] Milá y Fontanals M. Romanserillo catalán; Observaciones sobre le poesía popular; De la poesía heroico-popular castellana; De los trovadores en España // Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals catedrático que fue de literatura en la Universidad de Barcelona. Vol. I-VIII. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1888-1896.

[5] Valera J. La poesía popular como ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana // Discursos académicos. Madrid: Imp. Alemana, 1905. T. I. P. 5-53.

[6] Costa Martínez J. Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la península, por Joaquín Costa. Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación, 1881. 500 p.

[7] Menéndez Pelayo M. Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días. URL: http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100259&idCorpus=1000&posicion=1 (accessed 27.05.2021).

биография фольклориста была написана Даниэлем Пинеда Ново[8], освещались взаимоотношения с деятелями «поколения 98 года»[9], рассматривались философские убеждения[10], опубликована и исследована переписка с итальянским фольклористом Джузеппе Питре[11], португальским учёным Теофилу Брагой[12], испанским учёным и фольклористом Хоакином Костой[13], немецким лингвистом Гуго Шухардтом[14]. Последний в 1881 г. выпустил свой собственный труд – «Die Cantes Flamencos», в котором изложил доводы, с научных позиций опровергающие ряд представлений А. Мачадо Альвареса. Расхождения в понимании ключевых вопросов этими выдающимися учёными во многом обязаны тем источникам, на которые они опирались: испанский фольклорист ссылается исключительно на устные свидетельства своих респондентов, а немецкий филолог помимо полевой работы осуществил анализ текстов, в том числе и тех куплетов, которые опубликовал А. Мачадо Альварес. Однако, ввиду того, что труд Шухардта был издан на немецком языке и вплоть до 1990 г. не переводился на испанский, фламенкология развивалась, за исключением отдельных работ, в русле, намеченном

---

[8] Piñeda Novo D. Antonio Machado y Álvarez "Demófilo": vida y obra del primer flamencólogo español. Madrid: Editorial Cinterco, 1991. 341 p.

[9] Baltanás E., Rodríguez Becerra S. La herencia rechazada: Antonio Machado y Álvarez y el clima intelectual del 98 // Revista de Antropología Social. Madrid: Servicio de Publicaciones (Universidad Complutense de Madrid), 1998. Nº 7. P. 216-229.

[10] Jiménez García A. Los Machado y el Krausismo // Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. 1989. Nº 8. P. 72-85.; López Álvarez J. El Krausismo en los escritos de A. Machado y Álvarez, "Demofilo". Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996. 328 p.; Brotherson Gordon J. Antonio Machado y Álvarez and Positivism // Bulletin of Hispanic Studies. 1964. Vol. 41. Nº 4. P. 223-229.

[11] Baltanás E. El Folk-lore como empresa europea y proyecto nacional en el siglo XIX: cuarenta y ocho cartas inéditas de Antonio Machado y Álvarez a Giuseppe Pitrè (más un artículo desconocido de Demófilo) // Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía. 2000. Nº 33-34. P. 221-296.

[12] Baltanás E. Folk-lore, política y literatura popular en el siglo XIX (cartas inéditas de A. Machado y Álvarez a Teófilo Braga) // Estudos de Literatura Oral, Universidade do Algarve. 2001-2002. Nº 7-8. P. 25-44.

[13] López Álvarez J. Cartas inéditas de "Demófilo" a Joaquín Costa (5 de agosto de 1879 – 27 de abril de 1882) // El Foklore Andaluz, 2ª época. Revista de cultura tradicional. 1988. Nº 2. P. 33-69.

[14] Schuchardt H., Steingress G. Cartas a Schuchardt (la correspondencia inédita de los folkloristas y otros intelectuales españoles con el romanista y lingüista Hugo Schuchardt). Sevilla: Ed. Fundación Machado, 1996. 183 p.

А. Мачадо Альваресом и утверждённом усилиями М. Фальи и Ф. Гарсиа Лорки.

В канун фестиваля канте хондо 1922 г.[15], организованного испанскими интеллектуалами при активном участии М. Фальи и Ф. Гарсиа Лорки, последний выступал с лекцией об этом искусстве. Научная достоверность содержащихся в ней данных весьма сомнительна, поскольку цель выступлений состояла в популяризации андалусского фольклора, привлечении финансовых потоков и широких народных масс к участию в фестивале.

В середине XX в. отношение к фламенко в самой Испании кардинально изменилось, поскольку эта самобытная локальная культурная практика стала использоваться на внешнем контуре для привлечения туристического потока в страну. Научные исследования фламенко (хондо) в этот период (R. Molina, A. Mairena[16]; F. Grande[17]; J. M. Caballero Bonald[18]; H. Rossy[19]; F. Quiñones Chozas[20]; A. González Climent[21] и др.) неизменно транслируют субъективные суждения А. Мачадо Альвареса, Ф. Гарсиа Лорки, М. Фальи, а также знаменитых исполнителей – кантаоров фламенко.

Попытки объективного анализа исторических предпосылок, процесса формирования фламенко, развития системы стилей с опорой на письменные источники стали регулярно предприниматься на родине этого искусства начиная с последней четв. XX в. С научно достоверных позиций различные аспекты этой многогранной культурной практики изучали G. Steingress, L. Lavaur, J. L. Ortiz Nuevo, братья A. и D. Hurtado Torres, I. Marqués Donaire, E. Baltanás и др. В 1995 г. вышел фундаментальный шеститомный труд

---

[15] Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения. В 2-х т. / Сост. и примеч. Л. Осповата; Предисл. Н. Малиновской. М.: Худож. лит., 1976. Т. 1. С. 407-412.

[16] Molina R., Mairena A. Mundo y formas del cante flamenco. Madrid: Revista de Occidente, 1963. 326 p.

[17] Grande F. Memoria del flamenco. T. I-II. Madrid: Espasa-Calpe, 1979. 335+428 p.

[18] Caballero Bonald J. M. El cante andaluz. Madrid: Publicaciones Españolas, 1953. 30 p.

[19] Rossy H. Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsa, 1966. 318 p.

[20] Quiñones Chozas F. El flamenco vida y muerte. Barcelona: Plaza & Janés, 1971. 272 p.

[21] González Climent A. Flamencología. Toros, cante, baile. Madrid: Escelicer, 1964. 461 p.

«История фламенко»[22]. Тексты песен попадали в сферу интересов отдельных исследователей: Х. Л. Бланко Гарса, Х. Л. Родригес Охеда и Ф. Роблес предприняли попытку сюжетно-тематической систематизации куплетов из сборника А. Мачадо Альвареса[23], М. К. Гарсиа Техера анализировала соотношение фольклора и фламенко в поэзии А. Мурсиано[24], Ф. Гутьеррес Карбахо – взаимосвязь фольклора, поэзии фламенко и литературы[25], П. М. Пиньеро Рамирес писал о символике в песнях фламенко[26]; взаимоотношениям фламенко и литературных деятелей XIX – XX вв. посвящены работы Р. Рейес Кано[27], Д. Пинеды Ново[28], Д. Паво Куадрадо[29]. Несомненный интерес представляет морфосинтаксический анализ текстов копл фламенко, выполненный Г. Рохо[30].

В большинстве трудов о фламенко на русском языке (А. Шевченко, А. Эль Монте, С. А. Магон, Е. А. Шейко, А. Л. Кучеренко и др.) нашли отражение представления, сформулированные Ф. Гарсиа Лоркой, и развивавшиеся испанскими фламенкологами середины XX в. Авторитет самого поэта, возможность знакомства с его суждениями русскоязычных читателей (переводы его стихотворений стали публиковаться на русском с 40-

---

[22] Navarro García J.L., Ropero Núñez M. Historia del flamenco. 6 tomos. Sevilla: Tartessos Ed., 1995.

[23] Blanco Garza J. L., Rodríguez Ojeda J. L., Robles F. Las Letras del cante flamenco. Sevilla: Signatura Ed., 1998. 174 p.

[24] García Tejera M. Poesía flamenca (análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano). Cádiz: Servicio de publicaciones. Universidad de Cádiz, 1986. 380 p.

[25] Gutiérrez Carbajo F. Sin vallas ni fronteras (poesía popular y flamenca) // Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae. Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla, 2010. Nº 38. P. 315-340; La poesía del flamenco. Córdoba: Editorial Almuzara, 2007. 211 p.

[26] Piñero Ramírez P. M. Poesía Flamenca: "Lyra Minima". Los símbolos naturales // Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae. Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla, 2010. Nº 38. P. 241-265.

[27] Reyes Cano R. Bécquer y el mundo del flamenco // Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae. 2010. Nº 38. P. 267-288.

[28] Piñeda Novo D. Lorca y el flamenco // Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura. 2007. Nº 12. P. 169-184.

[29] Pavo Cuadrado D. Una mirada flamenca a la poesía de Jorge Oteiza // Egiar Aldizkaria. 2016. Nº 1. P. 23-32.

[30] Rojo G. Las letras flamencas. Estudio morfosintáctico de las coplas flamencas // Educación musical: Recursos para el cambio metodológico. Almería: Editorial Procompal, 2018. P. 13-39.

х гг. прошлого века) привели тому, что эта культура стала восприниматься через призму его поэтического поиска и метафор и приобрела ореол мифов. Естественно, что канте хондо (фламенко) упоминается в работах, посвящённых творчеству Ф. Гарсиа Лорки и М. Фальи (Камелина А. В.[31], Якушевич М. В.[32], Култыгин В.[33] и др.). Влияние музыки фламенко на творчество современных композиторов прослеживали Лобкова Н. В.[34], Эсаулова Т. И.[35]. Отсылки к канте хондо встречаются на страницах книги С. Эйзенштейна[36]. Отдельные аспекты фламенко также стали объектом пристального внимания учёных. В частности, предпринималась попытка анализа саэты с позиции лингвокультурологии[37], теоретического осмысления фламенко в целом при фокусировке внимания на гитарном аккомпанементе[38], выходили в свет популяризаторские произведения[39].

Творческий и жизненный путь создателей сборников канте хондо освещён с различной степенью полноты. Сведения о Мануэле Бальмаседе, авторе одного из первых песенников в стиле фламенко, настолько скупы, что даже на испанском языке не удалось обнаружить работ, посвящённых его жизни и анализу куплетов, записанных с его слов.

О Мануэле Мачадо, по свидетельству Мигеля д'Орс[40], за исключением

---

[31] Камелина А. В. Стиховые структуры «Цыганского романсеро» Федерико Гарсиа Лорки в оригинале и русских переводах: дис. … канд. филол. н. М., 2007. 155 с.
[32] Якушевич М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи: дис. … канд. иск. Новосибирск, 2004. 249 с.
[33] Култыгин В. Цветовая палитра как способ отражения окружающего мира в «Поэме о канте хондо» Федерико Гарсии Лорки // МЕДИ@ЛЬМАНАХ. 2008. № 3-4 [26-27]. С. 62-66.
[34] Лобкова Н. В. Взаимодействие языков искусств в творчестве Джона Фаулза: дис. … канд. филол. н. Н. Новгород, 2001. 174 с.
[35] Эсаулова Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова: дис. … канд. иск. М., 2005. 237 с.
[36] Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж. М.: Директ-Медиа, 2016. 99 с.
[37] Дяченко А. С. Испанская саэта как лингвокультурный феномен: типологический и лингвостилистический анализ: дис. … канд. филол. н. М., 2012. 284 с.
[38] Шевченко А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев: Музычна Украйина, 1988. 110 с.
[39] Эль Монте А. Фламенко: тайны забытых легенд. Тула: Мусалаев, 2003. 196 с.
[40] D'Ors M. Reivindicación de Manuel Machado // Estudios sobre Manuel Machado. Sevilla: Renacimiento, 2000. P. 13.

биографии М. Переса Ферреро[41], труда Дамасо Алонсо[42], предисловия А. Карбальо к сборнику стихотворений «Душа» и «Аполон»[43] и книги Гордона Бразерстона[44] не было опубликовано ни одного крупного исследования. Комментируя различное восприятие современниками поэзии Мануэля и Антонио Мачадо, Мигель д'Орс отмечает, что принимая во внимание тот факт, что в испанской поэзии с 1944 г. и вплоть до наших дней превалируют социальные, гуманитарные и политические темы, легко объясняется то, что Мануэля, который сперва был модернистом, а потом франкистом, предали забвению, в то время, как республиканец Антонио, претерпевший изгнание и павший жертвой войны вызывал симпатию и был возведен в ранг светского святого, мифологизирован как апостол и мученик национального возрождения[45]. О том же свидетельствует в интервью Хосе Неваде, корреспонденту газеты «Тьеррас дель сур»[46], кантаор Пепе эль де ла Матрона, лично знавший братьев Мачадо: «Ещё Вы спросили меня про братьев Мачадо. Для меня они оба замечательные поэты. Ближе и лучше я знал Мануэля, для меня его стихи имеют высокую художественную ценность, особенно благодаря своей народности. Этот человек ясно видел народные истоки канте и показывал их в своих стихах, теоретических работах, выступлениях, и т. д. Потом стали говорить, что он с правыми, ну да мне это не важно, поскольку политика – это одно, а искусство – совершенно другое»[47].

Среди жизнеописаний братьев Мачадо значительный интерес представляет труд Энрике Бальтанаса, в котором автор рассказывает историю

---

[41] Pérez Ferrero M. Vida de Antonio Machado y Manuel. Madrid: Espasa-Calpe, 1952. 214 p.
[42] Alonso y Fernández D. Poetas españoles contemporáneos. Madrid: Editorial Gredos, 1988. P. 49-95.
[43] Carballo Picazo A. Estudio y bibliografía de Manuel Machado // Machado M. Alma. Apolo. Madrid: Alcalá, [1967]. P. 6-137.
[44] Brotherston G. Manuel Machado. Madrid: Taurus, 1976. 126 p.
[45] D'Ors M. Reivindicación de Manuel Machado // Estudios sobre Manuel Machado. Sevilla: Renacimiento, 2000. P. 14.
[46] Tierras del Sur. Sevilla. Nº 64. 1 de agosto de 1977.
[47] Цит. по изд. Pérez Ortega M. U. El cante jondo en la obra de Antonio Machado (dos notas a una entrevista) // Antonio Machado y Andalucía. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013. P. 193.

нескольких поколений семьи Мачадо[48], а также исследования, посвящённые отдельным периодам жизни и творчества Мануэля Мачадо[49]. Некоторые факты из биографии поэтов вспоминает их племянница Леонор[50]. Не лишены интереса и жизнеописания Мануэля и Антонио Мачадо, сделанные различными авторами[51]. Наиболее полное собрание сочинений братьев Мачадо на сегодняшний день выпустило в 1973 г. мадридское издательство «Пленитуд»[52].

Среди исследований литературного наследия М. Мачадо необходимо обратить внимание на сборник статей Мигеля д'Орс, посвященных различным аспектам жизни и творчества поэта, которые д'Орс публиковал с 1973 г. в испанской прессе (региональных и специализированных органах печати)[53]. Также несомненный интерес представляет объемный труд Херардо Диего[54], в котором автор описывает жизнь Мануэля Мачадо в контексте культуры, рассказывает о персонажах его произведений и фольклорной традиции Андалусии. Стоит упомянуть ряд исследований более общего характера. Это монографии «Поэзия Мануэля Мачадо» Луизы Котонер Сердо[55], «Поэтические идеи Мануэля Мачадо» Мануэля Ромеро Луке[56], «12

[48] Baltanás E. Los Machado: una familia, dos siglos de cultura española. Sevilla: Fund. José Manuel Lara, 2006. 463 p.
[49] Nadal A. Los hermanos Machado en Sevilla. Sevilla: ICAS-SAHP, Dpto. de Publicaciones, 2010. 48 p.; Barco P. Las sevillas de Manuel Machado. Sevilla: Instituto de la Cultura y las artes de Sevilla, Departamento de Publicaciones, 2010. 175 p.; Chamorro Lozano J. Los Machado y el Guadalquivir // Boletín del Instituto de Estudios Giennenses. 1960. Nº 26. P. 9-32.
[50] Machado L. Recuerdos y vivencias con los poetas Antonio y Manuel Machado. [Madrid]: L. Machado, 2009. 104 p.
[51] Abad Gómez M. Manuel y Antonio Machado: dos biografías paralelas. Málaga: Arguval, D. L., 2011. 128 p.; Baltanás E. La obra común de los hermanos Machado. Sevilla: Renacimiento, 2010. 236 p.; García de Tuñón Aza J. M. Vida y versos de 18 poetas españoles: de Manuel Machado a Angel Mª Pascual. Oviedo: J. M. García, 2008. 250 p.
[52] Obras completas de Manuel y Antonio Machado. Madrid: Edit. Plenitud, 1973. 1338 p.
[53] D'Ors M. Estudios sobre Manuel Machado. Sevilla: Renacimiento, 2000. 258 p.
[54] Diego G. Manuel Machado, poeta. Madrid: Edit. Nacional, 1974. 297 p.
[55] Cotoner Cerdó L. La obra poética de Manuel Machado: tesis doctoral. Ballaterra: Universitat Autónoma de Barcelona, 1993. 644 p.
[56] Romero Luque M. Las ideas poéticas de Manuel Machado. Sevilla, 1992. 209 p.

комментариев на поэзию Мануэля Мачадо» Марии Хосе Алонсо Сеоаны[57].

О влиянии французской поэзии и символистов на формирование стиля Мануэля Мачадо говорится в трудах Джовани Аллегра[58] и Гильяна Гайтона[59]. Значительный интерес представляют работы, в которых проводится анализ произведений «модернистского» периода его творчества (1894–1916)[60], причём в работах Филипса, Лопеса-Эстрады и Аларкона Сьерры наибольшее внимание уделяется сборнику «Душа» (1902)[61], о котором сам автор говорил, что в нём содержатся зачатки всего поэтического творчества[62]. Кроме того, необходимо обратить внимание на прозу и эпистолярное наследие самого Мануэля Мачадо, дающие возможность личного знакомства с автором[63].

Ряд исследований касается довольно узкой проблематики, как, например, «Поэзия и живопись М. Мачадо» Каролины Корбачо Кортес[64], или «Забытые странички» Хулио-Сесара Сантольо[65], в котором идёт речь о переводческой деятельности Мачадо. Здесь же уместно вспомнить работу Эмилио Барона

---

[57] Alonso Seoane M. J. Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1975. 240 p.

[58] Allegra G. Del hada simbolista y de su estela en la poesía de Manuel Machado // Arbor. 1977. Nº 384. P. 35-48.

[59] Gayton G. Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses. Valencia: Bello, 1975. 219 p.

[60] D'Ors M. La "protohistoria poética" de Manuel Machado. Málaga: M. D'Ors, 1994. 73 p.; Alarcón Sierra R. "El mal poema" de Manuel Machado: una lírica moderna y dialógica. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. 311 p.; Cotoner Cerdó L. Génesis y evolución de los libros modernistas de Manuel Machado. 1 ed. Barcelona: EUB, 1996. 244 p.; Phillips A. Los comienzos de Manuel Machado // Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1979. Nº 83. P. 3-16.; López Estrada F. Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado. Madrid: Cupsa, 1977. 302 p.; Alarcón Sierra R. Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos). Sevilla: Diputación de Sevilla, 2000. 603 p.

[61] Machado M. Alma (Poesías). Madrid: Imprenta de A. Marzo, [1902]. 138 p.

[62] D'Ors M. Estudios sobre Manuel Machado. Sevilla: Renacimiento, 2000. P. 18.

[63] El Fondo Machadiano de Burgos. Los Papeles de Antonio Machado. Tomo I. Burgos: Institución Fernán González, 2004. 527+669 p. El Fondo Machadiano de Burgos. Las Cartas a los Machado. Tomo II. Burgos: Institución Fernán González, 2007. 583 p.; Machado M. La guerra literaria. Madrid: Narcea, D. L. 1981. 197 p.; Machado M. Cualquier día en Sevilla. Sevilla: RC, 1988. 120 p.; Machado M. Impresiones, el modernismo: artículos, crónicas y reseñas: 1899-1909. Valencia: Pre-Textos, 2000. 504 p.

[64] Corbacho Cortés C. Poesía y pintura en Manuel Machado. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999. 158 p.

[65] Santoyo J. C. Las páginas olvidadas: reflexiones sobre canon, literatura y traducción, a propósito de Azaña, Unamuno, Manuel Machado, Antonio Colinas & al. León: Real Academia de Doctores, 1998. 264 p.

«Лиризм и юмор: Мануэль Мачадо и современная сатирическая поэзия»[66], труд Хосе Игнасио Баденса[67], а также трогательную антологию доктора медицины Хулио Крус и Эрмида[68], построенную в форме интервью, где на его вопросы даются ответы стихотворениями Мануэля Мачадо.

Жизнь, творчество и трагическая смерть Федерико Гарсиа Лорки широко и разносторонне освещены во множестве трудов на европейских языках. Испанскими литературоведами детально исследованы и описаны с различных позиций его произведения, подготовлено и издано полное собрание сочинений[69]. Представляет интерес исследование французского литературоведа М. Уклера[70], в котором подробно рассказывается о жизни и творчестве поэта. Обращает на себя внимание и работа Г. Диаса Плахи[71], в которой автор предлагает систематически организованную информацию о поэзии и драматических произведениях Ф. Гарсиа Лорки. Интересны и свидетельства его современников: Хорхе Гильена[72], Рафаэля Альберти[73], Педро Салинаса[74]. Стоит отметить, что испанскими музыковедами делались попытки изучения и сопоставления творчества Ф. Гарсиа Лорки с различными музыкальными стилями. Так, например, братьями К. А. и Ф. Х. Ребассо была написана книга «Федерико Гарсиа Лорка между фламенко, джазом и афрокубинской музыкой»[75], в которой авторы ставят акцент на религиозной канве этих музыкальных стилей и воззрениях самого поэта. Роли канте хондо,

---

[66] Barón E. Lirismo y humor: Manuel Machado y la poesía irónica moderna. Sevilla: Ediciones Alfar, S. A., 1992. 160 p.
[67] Badenes J. I. Performing the dandy: Manuel Machado and the anxiety of masculinity. New Orleans, L. A.: University Press of the South, 2003. 241 p.
[68] Cruz y Hermida J. Entrevista a un poeta en el olvido: Manuel Machado (antología poética). Málaga: J. Cruz, 1998. 79 p.
[69] García Lorca F. Obras completas. Vol. I-VI. Barcelona: RBA Coleccionables, S. A., 2007.
[70] Auclair M. Vida y muerte de García Lorca. Traducción de Aitana Alberti. México, D. F., Biblioteca ERA, 1972. 411 p.
[71] Díaz Plaja G. Federico García Lorca. Madrid, Espasa-Calpe, 1968. 224 p.
[72] Guillén J. Federico en persona. Semblanza y epistolario. Buenos Aires, Emecé, 1959. 143 p.
[73] Alberti R. La arboleda perdida. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1978. 337 p.
[74] Salinas P. Ensayos de literatura hispánica. Madrid, Aguilar, 1961. 405 p.
[75] Rebassó C. A., Rebassó F. J. Granada – N.-Y. – La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi, S. A., 1998. 500 p.

его месте в творчестве поэта и влиянию на него посвящены труды А. Арребола Санчеса[76] и Ф. Рубио Моралеса[77], представляющие интерес для настоящего исследования.

На русском языке биография Лорки описана Львом Осповатом[78], также издан труд французского историка Альбера Бенсуссана[79], неоднократно переиздавался сборник произведений «Самая печальная радость», снабжённый комментариями Н. Малиновской[80], о смерти поэта повествует переведенная на русский язык книга Яна Гибсона[81]. Кроме большого числа изданий произведений Лорки на русском языке, выходят в свет и русско-испанские сборники[82].

При всём многообразии вопросов, поднятых российскими и испанскими учёными, необходимо отметить отсутствие трудов, посвящённых эволюции культурной практики фламенко в контексте романтизма и модернизма – эстетически-литературных течений XIX-XX вв.

Цели и задачи

Цель исследования состоит в формировании целостного представления о взаимосвязи культурной практики фламенко с литературно-эстетическими течениями романтизма и модернизма на основании изучения историко-литературных материалов, а также современных подходов к этому культурному феномену.

Для достижения цели исследования должны быть поставлены следующие **задачи**:

---

[76] Arrebola Sánchez A. El flamenco en la obra poética de García Lorca. Granada: Granada club selección S. L., 2009. 139 p.
[77] Rubio Morales F. Federico García Lorca y el cante jondo. Barcelona: Ed. EPISTEME, 1999. 54 p.
[78] Осповат Л. Гарсиа Лорка. М.: Молодая гвардия, 1965. 464 с.
[79] Бенсуссан А. Гарсия Лорка. М.: Молодая гвардия, 2014. 400 с.
[80] Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость... / Сост., авт. предисл. и коммент. Н. Р. Малиновская. М.: Центр книги, 2010. 505 с.
[81] Гибсон Я. Гранада 1936 г.: Убийство Федерико Гарсиа Лорки / Пер. с исп. Н. В. Малыхиной и Л. С. Осповата. М.: Прогресс, 1986. 256 с.
[82] Гарсиа Лорка Ф. Песня хочет стать светом: Стихи. М.: Азбука-классика, 2006. 304 с.; Цыганский романсеро. М.: Радуга, 2007. 560 с.

– уточнить специфику культурной практики фламенко, выделить её структурные элементы;

– выявить роль социального, этнического и экономического факторов формирования и развития фламенко;

– систематизировать сведения о стилях фламенко, определить, песни каких стилей наиболее широко представлены в сборниках текстов фламенко;

– оценить особенности испанского романтизма и проследить их отражение в текстах сборников народных песен фламенко;

– осмыслить взаимосвязь модернизма и отношения испанских литераторов к фламенко на рубеже XIX-XX вв.;

– проанализировать фламенко в контексте творчества испанских поэтов М. Мачадо и Ф. Гарсиа Лорки, обращавшихся к этому искусству;

– выявить основные тематические линии в анонимных текстах канте хондо и авторских произведениях;

– на примере авторских сборников установить степень близости авторских литературных произведений фольклорной традиции;

– определить особенности авторских произведений как написанных в стилистике канте фламенко, так и в индивидуальной авторской манере.

– показать место фламенко в системе современных культурных практик.

Научная новизна состоит в комплексном подходе к изучаемому явлению, с учётом этнического, исторического, социокультурного, лингвистического компонентов, а также опоре на текст аутентичных произведений, созданных как самими исполнителями фламенко, так и литераторами, в том числе для исполнителей фламенко, что позволяет изучить явление под различными углами зрения.

Область исследования соответствует специальности 24.00.01 Культурология – Теория и история культуры паспорта специальности ВАК, пунктам 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.21. Традиционная, массовая и элитарная культура; 1.24. Культура и коммуникация; 2.14. Романтическая философия культуры. Культура как

«естественное» и «искусственное образование», приоритет свободы над необходимостью (Ф. Шлегель и Ф. Шлейермахер); 2.36. Культурологическая философия культуры (М. М. Бахтин и др.); 3.4. Культура как совокупность способов и приемов человеческой деятельности, многообразие подходов и изучение культуры в социологии; 3.7. Социальные факторы развития культуры; а также пункту 7 «Роль культуры в современных международных отношениях. Культуры и межкультурные отношения» приоритетных направлений научных исследований МГИМО.

Объектом исследования выступает культурная практика фламенко.

Предметом исследования является канте фламенко в его историческом развитии во взаимосвязи литературной и социокультурной составляющих этого процесса.

Хронологические рамки диссертационного исследования охватывают период с середины XVIII в., когда появились письменные свидетельства о группах цыганок, танцевавших в богатых домах Севильи, до современных трудов, посвященных новейшим тенденциям практики фламенко кон. XX – нач. XXI вв.

Материалом исследования послужили четыре сборника песен фламенко: в одном источнике зафиксированы народные куплеты, созданные анонимными авторами на протяжении XIX в. и собранные А. Мачадо Альваресом; авторами остальных трёх сборников выступают М. Бальмаседа, М. Мачадо и Ф. Гарсиа Лорка. Также привлекается широкий спектр научных трудов и исторических документов.

Теоретическая значимость исследования состоит в расширении источниковедческой базы на русском языке за счет введения в оборот сборников песен фламенко (во 2 и 3 главах приводится впервые выполненный перевод на русский язык ряда куплетов), уточнении и расширении информации об истории и музыкальной системе стилей фламенко.

Получены сведения о культурных и мировоззренческих особенностях жителей Андалусии, уникальных этнокультурных процессах, ставших

причиной формирования канте фламенко на этой территории.

Разработана модель взаимодействия авторских и анонимных текстов в рамках живой фольклорной традиции, которая может быть опробована применительно к иным фольклорным традициям.

Практическая значимость работы. Результаты исследования позволяют скорректировать и дополнить информацию, предлагаемую российскими авторитетными справочниками об испанской культуре в целом и канте хондо в частности, способствуют более объективной и чёткой контекстуализации канте фламенко в целостном представлении об испанской культуре, расширяют существующие представления об обычаях, мировоззрении и народной философии жителей юга Испании. Они могут быть применены в образовательной сфере, в курсах истории культуры, литературы, представляют интерес для дальнейших исследований фольклористов, лингвистов, специалистов в области межкультурной коммуникации.

Методологическую основу исследования составляет метод культурологического анализа, позволяющий системно и последовательно объединить инструментарий описательного, историко-генетического и историко-сравнительного методов; а также использовать диахронный и синхронный подходы.

Культурологический анализ взаимосвязей культурной практики фламенко с её социокультурным «фоном» выполнен в работе на более частном примере взаимного влияния фламенко, романтизма и модернизма. Его реализация обусловливает комплексный междисциплинарный характер данного исследования, поэтому в качестве теоретической основы одновременно востребованы труды в области фламенкологии, музыковедения, литературоведения, лингвистики и эстетики; а также исследования философов, культурологов, социологов и политологов. Отдельно необходимо выделить комплексный анализ источников – литературно-исторических памятников, фиксирующих исторические «срезы» культурной практики фламенко. Здесь востребованы методы герменевтики и дискурс-анализ.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Словосочетание *канте фламенко* применимо для обозначения сравнительно молодой музыкально-поэтической культурной практики, в формировании которой значительное влияние имела эстетика романтизма на протяжении XIX в. Термин *канте хондо* обозначает вокальную манеру исполнения песен всех стилей в рамках этой культурной практики;

2. Попытки теоретизировать канте хондо и отделить чистые аутентичные формы от контаминаций, предпринятые в первой четверти XX в. представителями испанской интеллигенции, не подтверждаются фактами;

3. Фламенко, являясь средством художественного выражения представителей низших социальных слоёв испанского общества Андалусии, в тематическом отношении не только транслирует проблемы и жизненные ситуации, свойственные отдельной социальной группе, но и переживания общечеловеческого масштаба;

4. Произведения как в стиле, так и о канте фламенко, написаннные поэтами, находившимися на более высокой ступени социума, имеют значительные содержательные и формальные (фонетико-лексико-грамматические) отличия от образцов, созданных в народной среде;

5. Ф. Гарсиа Лорка использовал канте фламенко и цыганскую тему как линии своего творчества. Восприятие фламенко через поэтическое наследие Ф. Гарсиа Лорки привело к искажению представлений об этой культуре и появлению теорий, далёких от объективного отражения культурной практики фламенко.

Достоверность и **надёжность** полученных результатов обеспечивается использованием проверенных методов проведения исследования, обширного научного аппарата, опорой на профессиональные компетенции в соответствующих сферах научного знания и тщательной подготовкой публикаций и выступлений.

Апробация результатов исследования

Текст диссертации прошел обсуждение на заседании кафедры философии

им. А. Ф. Шишкина МГИМО (28.03.2022), основные положения и выводы исследования представлены на Международных конференциях: «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 2014; 2016; 2019; 2020; 2021); «Научные чтения на кафедре романских языков имени В. Г. Гака» (Москва, МПГУ, 2020); «Риторика в свете современной лингвистики» (Смоленск, СмолГУ, 2020); «Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики» (Белгород, Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022); «50-я Международная научная филологическая конференция им. Л. А. Вербицкой» (СПбГУ, 2022).

По теме исследования подготовлены и опубликованы статьи общим объемом 6 п. л.

Статья в издании, индексируемом в **Web of Science Core Collection's Emerging Sources Citation Index:**

1. Балматова, Т. М. Роль культурного наследия в современной мировой политике / Т. М. Балматова // Вестник МГИМО-Университета. – 2022. – Т. 15 № 2.

Статьи в изданиях, рекомендованных **ВАК**:

2. Гринина, Е. А. К вопросу о соотношении коллективного и индивидуального начал в культуре фламенко (середина XVIII – первая четверть XX в.) / Е. А. Гринина, Т. М. Балматова // Концепт: философия, религия, культура. – 2021. – Т. 5. № 1. – С. 178-192. https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-1-17-178-192

3. Балматова, Т. М. Гендерные отношения в испанской культуре фламенко (на материале сборника копл А. Мачадо-и-Альвареса) / Т. М. Балматова // Культура и текст. – 2021, № 2(45). – С. 211-226. https://doi.org/10.37386/2305–4077–2021–2–211-226

4. Балматова, Т. М. Преступление и наказание в коплах фламенко / Т. М. Балматова // Человек и культура. – 2021. – № 4. – С. 168-181. https://doi.org/10.25136/2409-8744.2021.4.33420

5. Балматова, Т. М. Фитонимы и зоонимы в поэзии фламенко / Т. М. Балматова // Филологические науки в МГИМО. – 2022. – № 8(1). – С. 103-113. https://doi.org/10.24833/2410-2423-2022-1-30-103-113

Статьи, опубликованные **в прочих изданиях:**

6. Балматова, Т. М. Цвета, цветы и символы в «Канте хондо» М. Мачадо / Т. М. Балматова // Вопросы иберо-романистики: Сб. статей. Вып. 16. – 2017. – С. 61-66.

7. Балматова, Т. М. «Канте хондо» Мануэля Мачадо через призму фольклорной традиции фламенко / Т. М. Балматова // Филологические науки в МГИМО. – 2016. – № 8. – С. 153-178.

8. Балматова, Т. М. Дидактический потенциал Канте хондо в преподавании грамматики испанского языка / Т. М. Балматова // Сборник статей по итогам V-й международной конференции «Язык и действительность. Научные чтения на кафедре романских языков им. В. Г. Гака». – М.: Спутник, 2020. – С. 37-42.

9. Балматова, Т. М. От любви до ненависти: к вопросу о переводе любовных куплетов фламенко на русский язык / Т. М. Балматова // Риторика Лингвистика: межвузовский сборник научных статей / отв. ред. М. П. Тихонова, ред. Е. Ю. Кожина. – Вып. 15. – Смоленск: Издательство СмолГУ, 2020. – С. 18-28.

Структура и объем диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, трёх глав, выводов, списка литературы. В 1 главе, озаглавленной «Культура фламенко как объект исследования», проводится анализ теоретических аспектов и концептуальных основ фламенко как культурной практики, предлагается определение понятию культура фламенко с учётом структуры и взаимодействия составляющих его элементов, анализируются механизмы, обеспечившие формирование и развитие этой культуры.

Во 2 главе – «Фламенко в контексте испанского романтизма» – изучаются особенности испанского романтизма, выявляются наиболее характерные его

черты и на примере текстов песен исследуется взаимосвязь с культурой фламенко.

В 3 главе – «Авторские сборники песен фламенко в русле литературного модернизма: амальгама фольклора и литературы» – уделяется внимание ситуации в Испании рубежа веков, поиску смыслов представителями «поколения 98 года» и их отношению к фламенко; анализируется поэтический сборник «Канте хондо» М. Мачадо, являющий собой уникальный пример внедрения авторских произведений в народную среду. Ещё одним примером взаимодействия литературного процесса и народно-городской культуры фламенко является сборник «Стихи о канте хондо» Ф. Гарсиа Лорки, в котором поэт использовал темы и образы фламенко для создания на их основе собственной эстетики и произведений для интеллектуалов своего круга. В этом случае можно наблюдать процесс обратный тому, что осуществил М. Мачадо, а именно, «привитие» элементов народно-городской культуры фламенко к просвещённой интеллектуальной ветви испанского общества.

В заключении диссертации обобщаются результаты проведённого исследования, сформулированы основные выводы и перспективы дальнейшего исследования.

Общий объём текста – 180 страниц, список литературы включает 287 источников, из которых 178 на иностранных языках.

ГЛАВА 1. КУЛЬТУРА ФЛАМЕНКО КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

В словосочетании «культура фламенко» оба компонента являются чрезвычайно глубокими понятиями, над раскрытием которых уже более ста лет трудятся специалисты в разных областях научного знания. Для понимания смысла этой формулы необходимо провести обзор основных научных трудов, посвящённых исследованию культуры, с одной стороны, и фламенко – с другой.

§ 1. Определение культуры фламенко с точки зрения культурологии

Термин «культура» (*cultūra, ae (лат.) – обработка, возделывание*[1]) зафиксирован в названии одного из древнейших памятников письменности на латинском языке – трактате о земледелии (De Agri Cultura) Марка Порция Катона Старшего и помимо буквального смысла – уход за сельскохозяйственными угодьями – уже в ту эпоху использовался для обозначения различных видов созидательной деятельности человека. М. С. Каган отмечает, что древнегреческое τέχνη (ремесло, искусство, мастерство) «не имея столь широкого обобщающего значения как латинское "культура", значило в принципе то же самое – человеческая деятельность, преобразующая материальный мир, изменяющая форму природной предметности»[2]. В. М. Межуев указывает, что культура – явление, возникшее одновременно и благодаря тому, что сформировался человек осознающий и деятельный (по С. Л. Рубинштейну[3]), и «знание о культуре» – постижение человеком феномена культуры – значительно отстоят друг от друга по времени[4]. Несмотря на то, что с древнейших времён философы размышляли над антитезой «природа – культура», на смену которой в средние века пришло противопоставление «Бог – культура», последняя довольно долго не была

---

[1] Мирошниченкова В. И., Федоров Н. А. Учебник латинского языка. М.: Изд-во Московского университета, 1985. С. 250.
[2] Каган М. С. Философия культуры. М.: Юрайт, 2018. С. 9.
[3] Рубинштейн С. Л. Человек и мир. М.: Наука, 1997. С. 69.
[4] Межуев В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 11.

предметом философского осмысления. Многие современные исследователи (Садохин А. П.[5], Межуев В. М.[6], Доброхотов А. Л.[7] и др.) возводят истоки культурфилософии к XVII в., связывая их с именем немецкого учёного Самуэля фон Пуфендорфа, утверждавшего, что через культуру и дисциплину человек может достичь совершенства[8]. Р. А. Нуруллин считает, что «философию культуры ввел немецкий романтик Адам Мюллер (1779–1829)[9]», вслед за которым зарубежные светила философской мысли (И. Гердер, Г. Гегель, Ф. Шеллинг, О. Конт, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше и др.) «стали усматривать некую целостность, объединяющую разнородные её составные части, и, соответственно, начали искать сверхсуммативные законы её строения»[10]. Авторство термина «культурология» приписывается как американскому антропологу Л. Уайту[11], впервые обратившемуся к этому понятию в 30-х г. XX в., так и немецкому учёному В.Ф. Оствальду[12]. По оценкам отечественных исследователей, «западной научной общественностью этот термин принят не был, и сегодня там не существует такой научной дисциплины с оформленной, структурированной системой знаний и чётко выраженными дисциплинарными границами»[13].

В России проблема определения и понимания культуры, по мнению

---

[5] Садохин А. П. Культурология: теория и история культуры. М.: «Эксмо», 2005. С. 6.
[6] Межуев В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 89.
[7] Доброхотов А. Л. Телеология культуры. М.: «Прогресс-традиция», 2016. С. 12.
[8] Interdum autem notatur, alicuirei inesse aptitudinem seu habilitatem recipiendi perfectionem quampiam per culturam & disciplinam, quæ ut ipsi infit, natura incendit, aut faltem tanquam sibi congruum & non repugnans ad probat. Pufendorfii S. De jure naturae et Gentium. Libri octo. Londini Scanorum, 1672. P. 855-856.
[9] Нуруллин Р. А. Философия культуры: Текст лекций. Казань: Казанский университет, 2012. С. 7.
[10] Философия культуры. Становление и развитие. СПб.: Изд. «Лань», 1998. С. 6.
[11] Уайт Л. А. Культурология // Личность. Культура. Общество. 2004. Вып. 1(21). С. 245-251.
[12] Пирожков Г. П., Пирожкова И. Г. «Культурология»: кто автор термина // Формирование профессионала в условиях региона: новые подходы. Материалы XVI Международной научной конференции / Под ред. В. М. Тютюнника. Тамбов: Изд-во МИНЦ «Нобелистика», 2016. С. 5.
[13] Культурология: Учеб. для студ. техн. вузов / Колл. авт.; Под ред. Н. Г. Багдасарьян. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2001. С. 16.

Г. А. Гумеровой, «впервые возникает в спорах западников и славянофилов»[14] во многом благодаря трудам Ф. М. Достоевского и К. Н. Леонтьева, которые оказали значительное влияние на разработку культурологических идей Н. А. Бердяевым, С. Н. Булгаковым, В. В. Розановым. Отечественная культурология, как подчёркивает М. В. Силантьева, соединив традиции Серебряного века и «немецкой линии В. Дильтей – Г. Зиммель – О. Шпенглер», разрабатывала «тему фундаментального осмысления отличия человеческого от природного»[15], продолжая и углубляя антропологический вектор. Значительный вклад в развитие этого направления принадлежит А. Белому, опиравшемуся на наследие немецких романтиков с одной стороны и труды Вл. Соловьёва – с другой[16]. Оппозицию общепринятым взглядам составляет эксцентричная гипотеза Г. А. Касьянова, в соответствии с которой культурология, будучи «формой внутренней интеллектуальной эмиграции» зародилась в конце 70-х гг. XX в. как реакция на «идеологический тоталитаризм» правящей партии[17].

Но наряду с очевидной актуальностью философского осмысления культуры и продуктивностью системного подхода к её изучению, необходимо отметить, что речь идёт о сложном и многообразном явлении, по причине чего не удивительно отсутствие единодушия не только в том, что касается истории формирования культурологии как науки, но и определения термина «культура». Российский философ П. С. Гуревич указывает на закономерную тенденцию – по мере углубления изучения культуры росло количество дефиниций этого понятия: если по подсчетам американских культурологов

---

[14] Гумерова Г. А. Проблемы кх религиозных мыслителей XX века: Монография. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. С. 3.

[15] Силантьева М. В. Проблемы современной культурологии в исследовании взаимодействия культур. Современные исследования культуры в России: между наукой и философией // Контуры будущего в контексте мирового культурного развития, XVIII Международные Лихачевские научные чтения, 17-19 мая 2018 года. СПб.: СПбГУП, 2018. С. 449.

[16] Александрова Н. В. Культурологические идеи в творчестве Андрея Белого: дис… канд. н. СПб., 2012. 178 с.; Пискунов В., Пискунова С. И. Культурологическая утопия Андрея Белого // Вопросы литературы. 1995. № 3. С. 217-246.

[17] Касьянов Г. А. Дисциплина с тёмной историей: мифы об истоках культурологии и их критика // Царскосельские чтения. 2016. № XX. Т. I. С. 100-101.

Альфреда Кребера и Клайда Клакхона «с 1871 по 1919 г. было дано всего 7 определений культуры (первое из них, как они считают, принадлежит выдающемуся английскому этнографу Эдуарду Тайлору), то с 1920 по 1950 г. у различных авторов они насчитали 157 определений данного понятия. В отечественной литературе готовность сопоставить различные дефиниции культуры позволила Л. Е. Кертману насчитать свыше 400 определений»[18].

Объясняя подобное положение дел, М. С. Каган проводит параллель между философским анализом сущности *человека* и изучением эстетикой сущности *искусства*[19]. Его умозаключения представляют значительный интерес для понимания взаимосвязи этих понятий и функциональности по отношению друг к другу: «…искусство моделирует, иллюзорно воссоздает целостное человеческое бытие, <…> культура реализует это бытие *именно как человеческое* во всей полноте исторически выработанных им качеств и способностей. Иначе говоря, всё, что есть в человеке как *человеке,* предстаёт в виде *культуры,* и она оказывается *столь же разносторонне-богатой и противоречиво-дополнителъностной, как сам человек* – творец культуры и её главное творение»[20]. Иными словами, до тех пор, пока не выработано всеобъемлющего определения того, чем же является сам человек, *a priori* невозможно дать исчерпывающую дефиницию культуры и искусства.

Принимая во внимание тот факт, что в большей степени в рамках настоящего исследования представляют интерес социальный и лингвистический аспекты человеческой деятельности, целесообразно обратить внимание на некоторые вехи в развитии культурологических изысканий в этих областях. Одним из первых рассматривать культуру через призму антропологии и социологии стал британский этнограф Эдуард Бернетт Тайлор. В своём труде «Первобытная культура» (*Primitive Culture*) он определяет её как совокупность знаний, «верований, искусства,

[18] Гуревич П. С. Философия культуры: Пособие для студентов гуманит. вузов. М.: АО «Аспект-пресс», 1994. С 8.
[19] Каган М. С. Философия культуры. М.: Юрайт, 2018. С. 17.
[20] Каган М. С. Философия культуры. М.: Юрайт, 2018. С. 18.

нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества»[21]. Как в этом определении, так и в последующем тексте работы он затрагивает проблему соотношения в культуре двух начал – индивидуального и коллективного. Кроме того, важно отметить, что Тайлор, описывая деятельность индивида в рамках культурного процесса, указывает на два вида побудительных мотивов – личные и объективные обстоятельства: «Мы знаем, каким образом искусства, обычаи и идеи образуются в нашей собственной среде в процессе соединенной деятельности многих индивидов <…> Действующие здесь индивиды поступают сообразно своим собственным мотивам, которые определяются их характером и объективными обстоятельствами. Таким образом, иногда мы можем заметить, как индивиды действуют для своих личных целей, мало заботясь о последствиях своей деятельности для всего общества, а иногда мы можем изучать движения народных масс, где индивиды, являющиеся их участниками, оказываются совершенно вне нашего наблюдения»[22]. Следовательно, культура по Тайлору – это развитие и передача комплекса невещественных ценностей, осуществляемые как индивидом, так и обществом в целом.

Ещё один британский этнограф, родом из города Кракова, – Бронислав Каспар Малиновский – развивает эволюционную теорию Тайлора, уточняя мотивацию развития культуры. Прежде всего, он указывает на три компонента (материальный, человеческий и духовный), составляющие «аппарат», при помощи которого человек решает встающие перед ним проблемы. Создаваемая при этом среда является, по его мнению, культурой: «Должны решаться проблемы, возникающие из человеческой потребности питаться, размножаться и соблюдать гигиену. Они решаются путём создания новой, вторичной, искусственной среды. Эта среда, которая, собственно, и есть культура, должна постоянно воспроизводиться, поддерживаться и

[21] Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 18.
[22] Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 26.

регулироваться»[23]. На примере культурной практики фламенко можно проследить созидательное взаимодействие трёх означенных компонентов, поскольку необходимость удовлетворять материальные потребности побуждала представителей низших слоёв общества коммерциализировать свой художественный продукт, постепенно расширяя сферу его распространения, а более состоятельные элементы социума, приобщаясь к культуре фламенко и одновременно участвуя в её формировании, удовлетворяли духовные потребности.

Особый интерес представляют размышления американского социолога Толкотта Парсонса о роли языка в социальной и культурной системах. Справедливо указывая на то, что язык имеет социальный характер, поскольку «не может быть выработан изолированным индивидом», он контекстуализирует его следующим образом относительно культурной и социальной систем: «Язык – это наиболее общий и элементарный механизм коммуникации, а также социальной интеграции на культурном уровне организации действия. Язык образует единую и важнейшую матрицу, из которой дифференцировались другие общие механизмы (хоть эта матрица и не является единственной в своём роде: думается, что изобразительное искусство или музыка сравнительно независимы от языка). <…> …язык является первичным средством коммуникации культурного уровня, он может служить также в качестве средства выражения. Коммуникация – это в первую очередь функция социальных систем, а выражение – функция личности как системы»[24].

Даже краткое и поверхностное приближение к определению культуры позволяет выделить ключевые компоненты, характеризующие это явление: культура – это развивающаяся социальная система, одна из её функций состоит в осуществлении коммуникации (в том числе посредством создания сборников песен, публикации научных исследований, организации концертов,

[23] Малиновский Б. Научная теория культуры. 2-е изд. М.: ОГИ, 2005. С. 42.
[24] Парсонс Т. О социальных системах. М.: Академический Проект, 2002. С. 717.

конференций и т. д.), инструментом выступает язык в широком смысле этого слова (включая помимо слова музыку, живопись, танец, костюм и др.), а цель заключается в удовлетворении потребностей (духовных и/или материальных) всех элементов этой системы. Применив к феномену фламенко указанные компоненты, можно предложить следующее определение понятия «культура фламенко»:

> *Культура фламенко – это эволюционирующая социально-знаковая система, применяющая языковую, музыкальную и танцевальную матрицы для коммуникации как между индивидами, так и социальными группами, с целью реализации потребностей составляющих её элементов.*

Совокупность всех трёх матриц обозначается в испанском языке термином *фламенко*; сочетание языковой и музыкальной матриц называется *канте* (тождественно понятию *песня* в значении, зафиксированном в современном толковом словаре русского языка[25]). Словосочетание *канте фламенко* обозначает жанр вокальной музыки юга Испании, в то время как *канте хондо*[26], или глубокое пение, указывает на манеру исполнения произведений этого жанра. Поскольку помимо характерной мелодики, ритмики и гармонии все стили (*палос*) канте фламенко отличает особая манера исполнения, то в большинстве случаев выражения *канте фламенко* и *канте хондо* синонимичны.

И если осмысление культуры в целом носит скорее структурный и теоретический характер, то возникший на стыке культурологии, социологии и педагогики термин «культурная практика», призван определить повседневный деятельностный процесс, направленный, по мнению В. П. Большакова, «на

---

[25] ПЕСНЯ, -и; *мн. род*. -сен; *ж.* 1. Словесно-музыкальное произведение для пения разным числом лиц; жанр вокальной музыки // Современный толковый словарь русского языка. М.: Ридерз Дайджест. 2004. С. 521.

[26] ХОНДО (исп. hondo 1. *adj.* глубокий (*тж перен.*) // Большой испанско-русский словарь. Более 150000 слов, словосочетаний и выражений. 8-е изд. М.: Рус. яз. – Медиа. 2007. С. 413.

непосредственное освоение действительности (в том числе и самого себя)»[27]. Отталкиваясь от понимания культуры как «реализуемого духовного опыта, содержанием которого выступают ценностные смыслы явлений, выраженные в знаковой форме», В. П. Большаков указывает, что практическое воплощение ценностных смыслов происходит «в языках культуры, знаковых системах любой физической природы (телодвижениях, жестах мимике, словесных языках, языках искусств)»[28]. Таким образом, любая из матриц, применяющихся в качестве языка культурой фламенко может изучаться как культурная практика, поскольку вплоть до настоящего времени они служат для передачи и воплощения духовного опыта.

§ 2. Движущие силы развития культуры фламенко

Дискуссии о том, что является движущей силой развития культуры, талантливая личность или народные массы, ведутся не один век. Интерес к этой тематике зародился, прежде всего, в недрах такого идейно-художественного явления как романтизм на рубеже XVIII–XIX вв. Романтики, в особенности, йенская школа в Германии, делали акцент на элитарности искусства, прежде всего, поэзии. Так, Ф. Шлегель писал: «Даже во внешних обычаях образ жизни художников должен бы явно отличаться от образа жизни остальных людей. Они брамины, высшая каста, чтимая не по рождению, а через свободное самопосвящение»[29]. Понятие «художник» здесь уместно толковать в широком значении, как участник творческого акта. В оппозицию подобным взглядам встала антиэлитарная концепция, сторонники которой подвергали жёсткой критике изолированность и замкнутость художественной среды. Н. А. Бердяев в предисловии к труду «О рабстве и свободе человека» высказывался по этому вопросу следующим образом: «Мне представляется также ложной идеализация культурной элиты. Самодовольство и

[27] Большаков В. П. Культурные практики в процессах становления культуры // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 2(27). С. 16.
[28] Большаков В. П. Культурные практики… // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 2(27). С. 16.
[29] Шлегель Ф. Идеи // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Московского Университета, 1980. С. 61.

самопревозношение культурной элиты есть эгоизм, брезгливая изоляция себя, отсутствие сознания своей призванности к служению. Я верю в подлинный аристократизм личности, в существование гениев и великих людей, которые всегда сознают долг служения, чувствуют потребность не только в восхождении, но и в нисхождении. <…> Нет ничего противнее презрения к народным массам почитающих себя элитой»[30].

Противопоставление индивидуального и коллективного находит своё отражение в том или ином варианте во всех социально-философских теориях[31]. Среди европейских мыслителей этой проблемы касался выдающийся лингвист М. Мюллер, утверждавший, что восприятие индивидуально и возможно лишь в конкретной точке пространства и определённый момент времени, а понятие коллективно, поскольку является общем именем, совокупность которых образует язык[32]. С иных позиций подходил к вопросу К. Юнг: разрабатывая понятие «архетип», он отмечал наличие в коллективном бессознательном «древнейших» «изначальных типов» – «всеобщих образов», противопоставляя их формам, переработанным сознанием, и потому индивидуализированным[33]. Однако движущей силой культурной динамики со времён П. Сорокина и А. Тойнби считается не коллективное начало – «народ», а индивидуальное – «интеллектуальная элита»[34], что предопределяет изучение тех шедевров, которые созданы исключительно творческой элитой. Проблемой народной культуры наука всерьёз заинтересовалась в XX в., пытаясь, по меткому выражению А. Я. Гуревича, «расслышать голос поколений людей, не имевших доступа к

---

[30] Бердяев Н. Вместо предисловия. О противоречиях в моей мысли // О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистической философии). Париж: YMCA-PRESS, 1939. С. 19.
[31] Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры / Ю. М. Лотман. Таллин: TLU Press, 2010. С. 52.
[32] Мюллер М. Наука о мысли. М.: КД «Либроком», 2012. С. 20-26.
[33] Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 9.
[34] Бережная Е. А. К вопросу о роли коллективного и индивидуального творческих начал в развитии культуры // Вестник Воронежского государственного технического университета. 2009. Т. 5. № 10. С. 219.

письменности и тем самым как бы исключённых из истории»[35].

В отечественной науке проблематикой народной культуры занимались, прежде всего, М. М. Бахтин, А. Я. Гуревич, Ю. М. Лотман, работы которых стали хрестоматийными в культурологии и получили международное признание. Так, М. М. Бахтин, анализируя творчество Рабле, даёт осязаемую и наглядную картину мира, в которой «средневековый и ренессансный гротеск, проникнутый карнавальным мироощущением, освобождает мир от всего страшного и пугающего, делает его предельно нестрашным и поэтому предельно весёлым и светлым»[36]. Народная культура, которую он поднимает на должную высоту, представляется ему как карнавальная и смеховая в противоположность серьёзной элитарной культуре. А. Я. Гуревич, который изучает средневековый мир, отталкиваясь от коллективного сознания и коллективной психологии, полагает, что речь должна идти не просто о противостоянии книжной и народной культур, а о внутренней неоднородности и противоречивости сознания[37]. По его мнению, официальная, церковная культура средневековья не избежала влияния народной, смеховой культуры, поскольку была адресована массовому слушателю[38].

Разбирая механизмы культуры, Ю. М. Лотман описывает противопоставление массовой культуры и творческой индивидуальности в семиотических терминах: «Человек и масса (толпа, народ – в этой системе синонимы) мыслятся как исходные точки любой социальной системы. Предполагается, что пространство между ними охватывает всё, что дано человеку в области социальных структур»[39].

Т. А. Старостина, размышляя о судьбах отечественной музыкальной

---

[35] Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 14.

[36] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. С. 55.

[37] Гуревич А. Я. История и психология // Избранное. Медиевистика и скандинавистика: статьи разных лет. М.-СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 15.

[38] Гуревич А. Я. К истории гротеска. «Верх» и «Низ» в средневековой латинской литературы // Избранное. История – нескончаемый спор. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 47.

[39] Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин: TLU Press, 2010. С. 52.

культуры и науки, хотя и признаёт их ориентированность на европейские тенденции[40], обращает внимание на необходимость «дифференциации исторической и собственно художественной ценностей», справедливо указывая, что «для понимания специфики культурной ситуации важнее представлять целостный музыкальный быт определенной эпохи, нежели подробно изучать один-два шедевра» [41].

Теоретическая база, созданная этими учеными, даёт инструментарий, позволяющий анализировать те пласты народной культуры, которые до сих пор не были всесторонне исследованы в отечественной культурологии, как, например, культура фламенко.

Начиная с эпохи средневековья, существуют и развиваются параллельно авторское творчество в городах и народное, преимущественно анонимное, в сельской местности. Обе линии самодостаточны и независимы друг от друга. Гиперболизируя индивидуальное начало – личный опыт и переживания исполнителя – А. Арребола утверждает, что фламенко не является фольклором: «У народа всегда был и продолжает оставаться свой фольклор, который он практически не усовершенствовал, если не считать того, что подбиралась музыка под социальные, экономические и политические движения. Канте фламенко, напротив, родилось и развивается»[42]. Эта мысль свидетельствует о довольно поверхностном знакомстве с фольклором, как и высказанное В. Баэс Сан Хосе и М. Морено Мартинес соображение, что фольклорные произведения обязательно должны петься хором[43]. Сольное исполнение куплетов фламенко перед публикой, выражающей одобрение короткими возгласами, сходно с исполнением частушек, а тезис о

---

[40] Старостина Т.А. К проблеме духовных основ Отечественной музыкальной науки // ЕБК ПСТГУ. 2008. Т. 2. № 18. С. 26.

[41] Старостина Т.А. Сравнительная характеристика явлений русской и западноевропейской музыкальных культур. Проблемы методики и терминологии // ЕБК ПСТГУ. 2011. Т. 2. № 21. С. 92.

[42] Arrebola A. La espiritualidad en el cante flamenco. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998. P. 29.

[43] Báez San José V., Moreno Martínez M. Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) // Archivo de filología aragonesa. Vol. 34-35. 1984. P.166-167.

непременном участии хора опровергается наличием сольных жанров (в России это былины, баллады, духовные стихи, скоморошины и др.). Стоит признать, что вопрос принадлежности фламенко к фольклору довольно сложен и может решаться по-разному, хотя на раннем этапе развития фламенко связи между этими явлениями прослеживаются довольно отчетливо (H. Schuchardt; Carlos и Pedro Caba Landa; Antonio и David Hurtado Torres).

Ю. В. Царапкина, подчёркивая, с одной стороны, народность фламенко («Фламенко <…> всегда являлось искусством бедняков, поэтому – это искусство народа»)[44] отмечает, что оно создаётся на сценах и в репетиционных залах путём многочасовых усилий музыкантов, танцоров и кантаоров, вырабатывающих новые формы этого искусства. Вопрос о роли авторского и народного начал, а также их взаимодействия в культуре фламенко рассматривался как зарубежными, так и отечественными исследователями (Р. Кансиносом Ассенсом[45]; А. Мачадо Альваресом[46]; Г. Шухардтом[47]; Х. К. Риосом Мартином[48]; М. К. Гарсиа Техера[49]; Е. А. Грининой, Т. М. Балматовой[50]). В испаноязычных исследованиях обычно подчёркивается определяющая роль авторского начала, выразителем которого являются кантаоры, при этом нивелируется коллективный компонент, представленный социумом, в котором сформировался автор, и сообществом-потребителем конечного художественного продукта (иными словами, адресантом и адресатом сообщения). Е. А. Гринина и Т. М. Балматова утверждают, что

---

[44] Царапкина Ю. В. Музыкальный такт, ритм, жанр и другие сложности искусства фламенко // Ибероамериканские тетради. 2014. Вып. 1(3). Р. 211.
[45] Cansinos Assens R. La copla andaluza. 2ª ed. Madrid: Ed. Demófilo, 1976. 135 p.
[46] Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo. Sevilla: Imp. y Lit. de El Porvenir, O´Donnell 46, 1881. 208 p.
[47] Schuchardt H. Los cantes flamencos. Sevilla: Fundación Machado, edición de G. Steingress, 1990. 257 p.
[48] Ríos Martín J. C. La identidad andaluza del flamenco. Sevilla: Atrapasueños, 2009. 132 p.
[49] García Tejera M. C. Poesía flamenca (análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano). Cádiz: Universidad de Cádiz, 1986. 380 p.
[50] Гринина Е. А., Балматова Т. М. К вопросу о соотношении коллективного и индивидуального начал в культуре фламенко // Концепт: философия, религия, культура. 2021. Т. 5. № 1(18). С. 178-192.

коллективное и индивидуальное начала в этой культуре находят выражения на разных уровнях, но неизбежно взаимосвязаны и переходят одно в другое. На уровне текста коллективное начало служит источником тем, которым каждый автор даёт индивидуальную интерпретацию, на уровне исполнения и восприятия автор передаёт слушателю сообщение, содержащее как информацию о коллективном (память и опыт предыдущих поколений, или актуальное положение в определённой части социума), так и делится собственными переживаниями или оценками. Слушатель, воспринимая информацию, с одной стороны, приобщается к коллективному, а с другой, индивидуализирует её путём соотнесения данных с собственной картиной мира[51].

Также среди движущих сил развития фламенко необходимо указать на такие факторы, как этнический состав и социальное положение носителей этой культуры. Фламенко сформировалось на стыке фольклора сельской местности и авторского творчества, распространённого в городах. При этом проходившие в Испании историко-социальные процессы создали благоприятные условия для интенсивного взаимодействия элементов различных культур в портовых и крупных городах юга Испании.

С. Магон, рассуждая об этнической композиции фламенко, отмечает, что цыгане «обобщили и преобразили в своей неповторимой манере этнокультурный опыт нижней Андалусии, включавший песни и интонации мавров, сефардов и чернокожих рабов»[52]. Во время Реконкисты положение евреев (сефардов) в испанском обществе было довольно комфортным: «составляя менее 2% населения Испании, они контролировали практически все материальные ресурсы страны. Евреи в своём большинстве сотрудничали с арабами: им поручалась охрана завоёванных городов; таким образом завоевателям удавалось восполнять нехватку солдат. Евреи назначались на

[51] Гринина Е. А., Балматова Т. М. К вопросу о соотношении коллективного и индивидуального начал в культуре фламенко // Концепт: философия, религия, культура. 2021. Т. 5. № 1. С. 189.
[52] Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дис… канд. иск. М., 2019. С. 75.

общественные должности в системе управления городов, состояли на дипломатической службе»[53]. Принимая во внимание немногочисленность и характер взаимодействия евреев с испанским обществом, приходится признать, что их вклад в формирование фламенко незначителен, и его можно рассматривать в рамках испанской музыкальной традиции.

Таким образом, на территории Испании на определённом историческом этапе совпали четыре музыкальных традиции: испанско-еврейская, арабская, цыганская и африканская, но для того, чтобы эти элементы вступили в реакцию, в результате которой появились ритмы и первые музыкальные элементы фламенко, были необходимы условия для тесного контакта этих этнических групп.

Связь андалусской и арабской музыки находит основание во взаимодействии культур с начала VIII в. до первой четверти XVII в., когда официально завершился процесс изгнания арабов. Последний декрет на эту тему был издан королем Фелипе III в 1609 г. Как в архитектуре, кулинарии, языке и множестве других аспектов бытия, в андалузской музыке отчётливо прослеживается арабское влияние, пронесённое через века народной исполнительской традицией. Примечательно, что, как указывает С. М. Хенкин, вплоть до XIII в. в отношениях испанского населения и арабов царила терпимость, и только «по мере отвоевания христианами новых земель война приобретала характер крестового похода, на смену терпимости приходил религиозный фанатизм. С середины XIII в. христианские хроники начали изображать мусульман не просто как неверных, но и как людей, связанных с сатаной»[54]. После взятия Католическими Королями Гранады в 1492 г., арабы оказались в христианском государстве, где им было присвоено

---

[53] Мохначёва А. В., Сельвесюк Н. Л. Реконкиста и её значение для Испании // Неделя студенческой науки факультета иностранных языков МАИ (НИУ), посвящённая 55-летию полёта Ю. Гагарина: сборник докладов. Московский авиационный институт (национальный исследовательский университет). М.: Изд-во "Перо", 2016. С. 114.

[54] Хенкин С. М. Мусульмане в Испании: метаморфозы исторического бытия // Россия и мусульманский мир. № 12(258), 2013. С. 153.

название «мудехар». Пакт о капитуляции Гранады, подписанный Боабдилом в 1491 г.[55], предполагал для мусульман свободу сохранения языка, традиций и собственности. Также им было оставлено право на собственные законы и суды, сохранялась прежняя налоговая ставка и оговаривалось отсутствие маркировки мусульман какими-либо знаками. Пока проповедью христианства занимался первый архиепископ Гранады Фрай Эрнандо де Талавера эти права уважались, но после визита Католических Королей в июле 1499 г., обращение в христианство было поручено кардиналу Франсиско Хименес де Сиснерос, методы которого привели к восстанию в конце того же года[56]. Под предлогом нарушения мусульманами условий пакта 1491 г., 14 февраля 1502 г. была провозглашена Прагматика, предписывавшая принуждение к крещению или изгнание всех мусульман (мужского пола старше 14 лет, и женского старше 12) с территории Гранадского королевства. С этого момента появляется новая категория – мориски – новообращенные христиане мусульманского происхождения. Давление на мавров продолжалось и постепенно усиливалось как на законодательном уровне посредством ряда указов, ограничивавших их права, так и на исполнительном – многие южные регионы Испании обезлюдели, так как занимавшиеся в них сельским хозяйством мусульмане были лишены собственности и выдворены из страны.

В столь тяжёлых условиях вопрос выживания арабы решали разными способами: некоторые продолжали заниматься земледелием, тщательно скрывая свое происхождение, иные поступили на работу в христианские семьи, но одной из самых популярных стратегий было возвращение из изгнания под видом цыган (Caro Baroja J., Domínguez Ortiz A., Ribera y Tarragó

---

[55] Tratado de Granada. URL: https://es.wikisource.org/wiki/Tratado_de_Granada (accessed 27.05.2021).

[56] Marmol Carvajal L. Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797. Tomo 1. P. 116-120. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-del-sic-rebelion-y-castigo-de-los-moriscos-del-reino-de-granada--0/html/ff45049c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0 (accessed 27.05.2021).

J., Cruces C.)[57]. Эта этническая группа на данном историческом этапе испытывала гораздо меньшее давление, поскольку к ним не применялся критерий вероисповедания. Также многочисленны свидетельства современников, утверждавших, что цыгане принимали в свою среду преследуемых государством, и в целом, являясь кочевым племенем, составляли этнически разнородную общность[58].

Однако по свидетельству исторических документов, испанское правительство отдавало себе отчёт в том, что среди цыган скрывается много морисков: «Существует предположение, что многие из тех, кто называются цыганами, по сути, являются морисками»[59]. И поэтому, по окончании борьбы с мусульманами, испанские власти занялись преследованием цыган. Мориски-цыгане большей частью локализовались на юге страны и принимали активное участие со своими песнями и танцами в светских праздниках и христианских процессиях, привнося свойственный им восточный элемент и используя инструменты арабского происхождения (тамбурин, адуфе и др.)[60]. Кроме того, в XVII в. наблюдается резкий рост цыганского населения и появляются многочисленные свидетельства о цыганах, занимающихся сельским хозяйством (которое ранее было основным занятием арабов и совершенно не характерно для цыганского народа)[61]. Выпечка и продажа пончиков на ярмарках, которой с незапамятных времён занимаются андалузские цыгане, также имеет арабское происхождение[62]. В целом, свидетельства взаимопроникновения не только танцевально-музыкальных элементов традиций морисков и цыган, но и всего комплекса культурных и бытовых

---

[57] Caro Baroja J. Los moriscos en Granada. Madrid: Alianza ed., 2003. 376 p.; Domínguez Ortiz A. Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría. Madrid: Alianza ed., 1985. 313 p.; Ribera y Tarragó J. La música árabe y su influencia en la española. Valencia: Pre-textos. 2000. 236 p.; Cruces C. El flamenco y la música andalusí. Barcelona: Carena ed., 2003. 137 p.

[58] Barrios M. Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco. Sevilla: RC Editor, 1989. P. 52-53.

[59] Archivo General de Simancas, Estado, Legajo 4126, Nº 11.

[60] Fernández Basurte F. El concejo y las fiestas de la Inmaculada en Málaga. 1640. Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna. T. 7. 1994. P. 195-210.

[61] Barrios M. Gitanos, moriscos y Cante Flamenco. Sevilla: RC Editor, 1989. P. 89 y ss.

[62] Navarro García J. L. De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos. Sevilla: Portada Ed., 2002. P. 34.

особенностей исчерпывающе описана Мануэлем Мартинесом Мартинесом[63].

Таким образом, цыгане-мориски соединили арабскую музыкальную традицию с широкой гаммой музыкальных стилей, бывших в ходу в современной им Испании, начиная с автохтонных мелодий, как, например, *сегидилья*, заканчивая музыкой индейского и негритянского происхождения (*сарабанда*, *мангиндóй*, *фанданго*). При этом необходимо различать *сегидилью* и *цыганскую сегирилью*, которые, хотя и являются фонетическими вариантами одной лексемы, на музыкально-текстовом уровне представляют отдалённое сходство лишь в поэтической строфе. *Сегидилья* – танец с музыкально-песенным сопровождением, появившийся в провинции Ла Манча в XVI в., и пользовавшийся настолько широкой популярностью, что неоднократно упоминался писателями Золотого века испанской литературы. На протяжении XVII в. сегидилья включается в театральные постановки, а в XVIII столетии, оттеснив большинство жанров музыкального фольклора, становится символом национальной идентичности в противовес итальянскому и французскому влиянию.

Этнокультурный фон, на котором сформировалось канте фламенко, будет неполным, если обойти вниманием значительное влияние негритянской музыки. Чёрные рабы в большей или меньшей степени присутствовали на Пиренейском полуострове со времён Римской империи, однако с XIV в. это становится более ощутимым, поскольку им было дано право устраивать праздники в общественных местах в соответствии с их собственными обычаями[64]. В Севилье до наших дней сохранилось Негритянские Братство (Hermandad de los Negritos), основанное в 1393 году Архиепископом Гонсало де Мена. В те времена Севилья была наряду с Лиссабоном важным портом, через который из Сенегала, Гвинеи, Анголы и Конго шел поток рабочих рук, но по сравнению с англосаксонскими странами, отношение к рабам в

[63] Martínez Martínez M. Gitanos y moriscos: una relación a considerar // Los marginados en el mundo medieval y moderno. Almería, 5 al 7 de Noviembre de 1998. Almería: Instituto de estudios almerienses, 2000. 248 p.
[64] Hurtado Torres A. y D. La llave de la música flamenca. Sevilla: Signatura Ed., 2009. P. 51.

католической Испании было более мягким, ввиду чего большинство по прошествии некоторого времени получало свободу, превращаясь в полноправных граждан. После открытия Америки и формирования системы работорговли в течение XVII в. доля чёрного населения Испании увеличилась до 10%[65]. Привнесённые неграми ритмы, мелодии, барабаны и чувственные танцы – *сарамбеке*, *фанданго*, *кумбе*, *сарабанда*, *чакона* совершили революцию в народной музыке. Кроме того, африканские исполнители участвовали в театральных постановках, религиозных процессиях, народных праздниках: так, в ряде исследований упоминается знаменитая в XVII в. актриса мулатка Мария де Кордова, известная по прозвищу Амарилис[66].

Если до середины XVII в. присутствие и влияние африканцев в Испании было весьма значительным, то начиная со второй половины этого столетия пошел обратный процесс, поскольку заморские земли нуждались в рабочей силе, а с упадком колониальной системы в XIX в. снова началось увеличение чернокожего населения Испании. Таким образом, на протяжении всего периода формирования канте фламенко осуществлялся обмен музыкально-поэтическим материалом между Старым и Новым Светом, при этом спрос на африканские танцы и музыку в Испании был настолько велик, что цыгане, внимательные к коммерческому фактору, включали в свой репертуар произведения африканского происхождения и усваивали стиль и манеру их исполнения[67].

Необходимо отметить, что фламенко не являлось единственным и общенародным вариантом фольклора на территории Андалусии, но лишь его городской разновидностью – творчеством социально уязвимого гетерогенного по своему этническому составу слоя. Характеризуя фламенко, как

---

[65] Navarro García J. L. De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos. Sevilla: Portada Ed., 2002. P. 55.

[66] Martín Corrales E. Los sones negros del flamenco // La factoría. 2000. Nº 12. P. 89-107; Lopes N. Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana. Sao Paulo: Selo Negro, 2004. P. 55.

[67] Navarro García J. L. Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco. Sevilla: Portada Editorial, 1998. 252 p.

миноритарную и народную культуру одновременно, В. Баэс Сан Хосе и М. Морено Мартинес отмечают, что народным в нём является фонетика, лексика и синтаксис (с элементами, характерными прежде всего для городского люмпен-пролетариата, большую часть которого составляют цыгане), однако, оно миноритарно, поскольку народ не является автором текстов и не видит в нём искусства, движущего массы[68]. В XIX столетии, как и в наши дни, в городах одной из беднейших провинций Испании собирались «люди, не имеющие постоянного заработка, места работы, социальных гарантий, чья трудовая занятость зачастую являлась неформальной»[69]. Подобно современным трудовым мигрантам они не растворялись, ассимилируясь с коренным населением, а вынужденно объединялись в местах локального расселения, как, например, так называемый «цыганский квартал» Триана в Севилье: «…в кварталах Севильи, Кадиса и Хереса расселение по роду занятий и этническому признаку превращало их в обособленные социумы внутри городского общества»[70]. При этом цыгане были одним из компонентов в этом «плавильном котле» нищеты и безысходности, как считает испанский исследователь Давид Мартин Санчес: «цыган <…> считался преступником, в связи с чем осмелюсь утверждать, что многие, не являвшиеся цыганами по происхождению, причислялись к цыганам исключительно из-за асоциальной формы жизни или благодаря связям с представителями цыганского народа»[71]. Также свидетельства этого можно найти и в самих коплах: *Aunque canto a lo jitano // No soy jitanito, no, // M'he*

[68] Báez San José V., Moreno Martínez M. Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) // Archivo de filología aragonesa. Vol. 34-35. 1984. P. 165.

[69] Дружилов С. А. Прекариат и неформальная трудовая занятость в России: социально-психологические аспекты // Гуманитарные научные исследования. 2015. Вып. 41. № 1. Ч. 2. С. 53.

[70] Lorente M. A, Pantaleoni A. Herencia e innovación en el flamenco. El crisol de un sentimiento. Sevilla: Imprenta Rojo, 2012. P. 84.

[71] Martín Sánchez D. Historia del pueblo gitano en España. Madrid: La Catarata, 2018. C. 12.

criaíto entre ellos // Me tira la inclinasión[72]. Таким образом, в формировании фламенко заметную роль сыграла маргинализация, имевшая место не только в самой городской среде, но и при переселении в город жителей сельской местности, равно как и при миграции с одного континента на другой. Альфредо Арребола определяет эту культуру как сложную систему житейской мудрости народа, который был политически и социально маргинализирован[73]. В подобных анклавах происходила встреча различных культур, и соединение их элементов – процесс, подаривший миру самобытное канте фламенко: «Фламенко родилось в пригородах, где сосуществовали различные народные культуры»[74].

С социальным неразрывно связан экономический фактор, в значительной степени стимулировавший развитие фламенко. Зарабатывая на жизнь представлением песен и танцев перед обеспеченными зрителями, так называемые «цыгане» были вынуждены следовать моде, учитывать спрос и работать над художественным качеством предлагаемого продукта. С. Магон справедливо отмечает, что «…все исполнители фламенко, чьё творчество попало в анналы истории, так или иначе были связаны или с артистическими кафе, или другими заведениями, отвечающими системе взаимоотношений “артист-публика”. Основной контингент зрительного зала составляли ценители и/или туристы, осуществлявшие функцию социального запроса и экономического двигателя художественной жизни того или иного заведения»[75].

Выход на большие площадки с появлением кафешантанов обеспечил канте фламенко необходимый импульс для того, чтобы наиболее заметные исполнители – кантаоры – выработали свои собственные стили, базируясь на

---

[72] Хоть пою я песнь фламенко, // Только сам я не цыган. // В их среде я воспитался, // К ним влечёт меня всегда. Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo). Barcelona: DVD Ed., 1998. P. 110. *Здесь и далее перевод наш.*

[73] Arrebola A. La espiritualidad en el cante flamenco. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998. P. 16.

[74] Lorente M. A, Pantaleoni A. Herencia e innovación en el flamenco. El crisol de un sentimiento. Sevilla: Imprenta Rojo, 2012. P. 84.

[75] Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дис… канд. иск. М., 2019. С. 41.

мелодических формулах, бывших в употреблении в музыкальной культуре их социального слоя. Кафешантаны на французский манер появились в Испании в середине XIX в., но первоначально исполнявшийся в них репертуар не включал андалузских танцев и песен, а ограничивался небольшими опереттами (сарсуэлы), театральными постановками и популярной музыкой, на фоне которых посетители пили кофе и другие напитки. Эпоха кафешантанов фламенко началась примерно с 1870 г., когда пришли в упадок танцевальные салоны, и Сильверио Франконетти – не только выдающийся исполнитель фламенко, но и талантливый предприниматель, приобрёл один из таких салонов и преобразовал его в кафешантан. Период расцвета этих заведений пришелся на 1880-1910 гг. и подробно описывается в труде Х. Бласа Веги[76].

А. Мачадо Альварес считал, что низкие стили *андалусских песен фламенко* легли в основу спектаклей в кафешантанах и постепенно заменят собой высокое искусство *канте хондо*: «Эти песни [фламенко] кабацкого происхождения <…> в наше время легли в основу народных спектаклей. Кафе, ставшие последним бастионом этого увлечения, и, в отличие от того, что говорят, переживающие сегодня, на наш взгляд, период упадка, положат конец цыганским песням, которые под влиянием андалусских куплетов <…> постепенно утратят свой первозданный характер и оригинальность и превратятся в смешанный жанр, который, хотя и продолжит называться *фламенко*, <…> будет по сути непонятной смесью разнородных элементов»[77]. Аналогичные взгляды впоследствии транслировал Ф. Гарсиа Лорка, ошибочно полагая, что профессионально-коммерческий фактор и ориентация на публику ведут к вымиранию подлинного искусства канте, которое в чистом виде, по его мнению, может существовать лишь в народной среде[78]. Однако реальность показала, что именно благодаря расширению сценических

[76] Blas Vega J. Los cafés cantantes de Sevilla. Madrid: Cinterco, 1987. 104 p.
[77] Cantes flamencos... Barcelona: DVD Ed., 1998. P. 14-15.
[78] Гарсиа Лорка Ф. Канте хондо // Об искусстве. М.: Искусство, 1971. С. 50-51.

возможностей для профессионального представления произошло развитие системы стилей (палос) фламенко во второй половине XIX – XX вв.

С постепенным исчезновением кафешантанов исполнителям фламенко пришлось искать новые сценические пространства и способы выражения, что привело к появлению *оперы фламенко*, пик популярности которой пришёлся на период с 1920 по 1960-е гг. Распространению и массификации этого искусства поспособствовало налогообложение развлекательных учреждений: варьете, в которых проходили мероприятия различного содержания, включая фламенко, отдавали в казну 10% от прибыли, в то время как опера и концерты классической музыки платили лишь 3%. Столь дискриминационная монетарная политика побудила предпринимателя Альберто Монсеррат придумать в 1924 г. название *опера фламенко*, за которым скрывалось традиционное выступление с песнями и танцами[79].

Период *оперы фламенко* называется *эрой фанданго* с пренебрежительным оттенком, поскольку подразумевается, что все остальные стили находились в забвении. Однако, такая точка зрения не соответствует действительности: все кантаоры, принимавшие участие в этих представлениях, исполняли свой привычный репертуар, а *фанданго* занимает исключительное положение ввиду его древнего происхождения и широкого спектра производных от него стилей. Кроме того, появление значительного количества новых песен *фанданго* в этот период является результатом исключительного явления в истории фламенко: в период II Республики (1931-1939) *фанданго* благодаря передовому, актуальному характеру музыки и текста канализировало протест, и помимо эстетической функции служило для выражения либертарианских настроений, как, например, *Республиканские фанданго* в исполнении Мануэля Вальехо. В народе эта музыкальная форма также была популярна в качестве идеального инструмента для выражения в поэтической форме социального протеста. Иллюстрацией к этому утверждению может послужить куплет,

[79] Rioja Vázquez E., Torres Cortés N. Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez. Sevilla: Signatura Ed. 2006. P. 55.

сочинённый севильским нищим бродячим кантаором Энрике Гильеном (1917-1948): *Que de qué me mantenía // un juez me preguntó. // ¡Que de qué me mantenía! // Yo le contesté: –robando, // como se mantiene Usía; // pero yo no robo tanto*[80].

Наконец, именно коммерческий фактор стал причиной широкой популяризации фламенко в середине XX в., когда из локального элемента культуры юга Испании оно превратилось в универсальное искусство, известное и исполняемое далеко за пределами страны. Современный фламенколог Герхард Стейнгресс рассматривает пробуждение интереса к этому виду народного творчества как успешную попытку привлечения туристического потока за счёт эксплуатации эстетического совершенства андалузской самобытности с характерными для неё экзотически-восточными элементами: цыганством, чёрными глазами и горячей кровью. Так произошло возрождение *канте хондо* – «глубинного пения» – понятия, усилиями нескольких поколений любителей фламенко неразрывно соединявшегося с цыганской идентичностью. Продвижение фламенко стало возможным благодаря совпадению интересов двух групп: для стратегов в экономической и культурной сферах песни и танцы фламенко были нектаром юга и источником обильной прибыли, так как являлись неотъемлемым привлекательным элементом туристического маршрута для новых поколений путешественников, в то время как артистов и любителей интересовала эволюция цыганского искусства с эстетических и идеологических позиций, унаследованных от прошлого столетия[81].

§ 3. Культура фламенко как предмет теоретического изучения

Первые письменные упоминания о песнях и танцах Андалусии – области, расположенной в южной части Испании, восходят к середине XVIII в.

---

[80] Чем на жизнь я промышляю // спрашивал меня судья. // Чем на жизнь я промышляю! // – Воровством, ответил я. // Я ворую, так и есть, // но Вы больше, Ваша Честь. Ortega Rubio A. Voz de Canela. Bosquejo biográfico de Bizco Amate. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2003. P. 68.

[81] Steingress G. Prólogo en Lavaur L. Teoría romántica del Cante Flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea. Sevilla: Signatura Ed., s.a. P. 8.

Интересные свидетельства содержатся в документе, озаглавленном *Libro de la Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*[82]. Намерение не публиковать рукопись, заявленное в названии автором Херонимо де Альба и Дьегес (Jerónimo de Alba y Diéguez), связано с содержащейся в ней острой критикой в адрес правящей власти. В документе приводятся имена и сведения о цыганках, руководивших танцевальными группами, численность которых достигала 12 человек: Каталина де Альмогера, Ла Химена, Доминга Орельяна, Ла Флака, а также внучка Бальтасара Мантеса. Последняя, хотя имя её осталось неизвестным, пользовалась большой популярностью и выступала в богатых домах Севильи. В рукописи говорится, что она танцевала в сопровождении гитары, барабана и певца, а песнь начиналась с «жалобы галерщика» (queja de Galera) – возгласа, который издавали осужденные на галеры за вёсельной греблей[83]. Неизвестно, действительно ли этот возглас – айео пришёл непосредственно с галер, или же, как отмечает Хосе Луис Наварро, ведёт происхождение из театральных постановок, в которых присутствовали эпизоды с галерщиками[84]. Среди исполняемых цыганкой танцев фигурирует *мангиндóй*, о котором английский путешественник Генри Суинбёрн, описывая путешествие по Испании в 1775-1776 гг., сообщает, что ввиду крайней непристойности и развратности он находился под строжайшем запретом и исполнялся подобно *фанданго* (привезённый с Кубы танец африканского происхождения) на простую мелодию[85].

В заметках путешественников XIX в. также нередко встречается информация о фламенко. В 1845 г. Испанию посетили Василий Петрович

---

[82] Книга цыганского квартала Триана с 1740 по 1750 годы, написанная Непослушным Школяром (el Bachiller Revoltoso), чтобы не быть опубликованной. Факсимиле рукописи было опубликовано в 1995 году на средства Муниципальной Хунты района Триана с разрешения собственника Антонио Кастро.

[83] Libro de la Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera. Sevilla, 1995. P. 21.

[84] Navarro García J. L. El Bachiller revoltoso // Desiderata. 2018. Nº 9. P. 26.

[85] Swinburne H. Travel through Spain the years 1775 and 1776. Vol. I-II. London, 1779. Vol. I. P. 354.

Боткин и Михаил Иванович Глинка. Об андалусских песнях В. П. Боткин сообщает следующее: «Один из молодых людей оказался искусным певцом; он взял из рук хозяина гитару и с большою ловкостию пел андалузские песни, мелодии которых не столько требуют искусства, сколько особенной ловкости, как наши цыганские песни. Кроме этого, андалузские песни отличаются от песен остальной Испании необыкновенным удальством и чувственностью содержания…»[86]. Довольно интересная зарисовка о характере исполняемой музыки, хотя, к сожалению, не снабжённая указанием на стиль куплетов. Примечательно, что в эту эпоху фольклор Андалусии уже был достаточно самобытен и отличался от музыки других регионов полуострова. В дальнейшем повествовании из стилей фламенко неоднократно упоминается *фанданго*: «Прерывая свой унылый напев фанданго, которого никогда не оставляет андалузец…»[87]; «И среди этой дичи живёт народ весёлый, вечно поющий: до меня доносились брянчанье гитар и напевы фанданго…»[88]; «…дорогою Диего, по обыкновению андалузцев, затянул фанданго, без которого андалузец не может ни ехать, ни идти, ни работать. Пропевши несколько незамечательных строф, он вдруг обратился к слуге и начал спрашивать его в рифмованных стихах, импровизируя их на голос и метр фанданго; а слуга точно так же отвечал ему стихами»[89]. Чрезвычайно интересен факт поэтической импровизации-диалога на мелодию *фанданго* между господином и слугой. Эта зарисовка свидетельствует о том, что мелодический рисунок этого стиля по-прежнему был довольно прост и для носителей традиционной культуры не составляло труда его исполнять.

М. И. Глинка, побывавший как в центральной части, так и на юге Испании, тоже зафиксировал весьма интересные эпизоды. По окончании работы над услышанной и записанной арагонской хотой он «внимательно изучал испанскую музыку, а именно напевы простолюдинов. Хаживал ко мне

---

[86] Боткин В. П. Письма об Испании. Л.: Издательство «Наука», 1976. С. 146.
[87] Боткин В. П. Письма... С. 163.
[88] Боткин В. П. Письма... С. 166.
[89] Боткин В. П. Письма... С. 189.

один zagal (погонщик мулов при дилижансе), пел народные песни, которые я старался уловить и положить на ноты. Две seguidillas manchegas (airs de la mancha) мне особенно понравились и в последствии послужили мне для второй испанской увертюры»[90]. По прибытии в Андалусию, М. И. Глинка познакомился с «лучшим гитаристом в Гранаде, по имени Murciano. Этот Murciano был простой и безграмотный человек, он торговал вином в собственном шинке. Играл же необыкновенно ловко и отчётливо; вариации на национальный тамошний танец Fandango, им сочиненные и сыном его положенные на ноты, свидетельствовали о его музыкальном даровании»[91]. Также в Севилье Глинка посещал танцевальные вечера, где «национальные певцы заливались в восточном роде»[92] и познакомился с кантаором Эль Планета, о котором сообщил следующее: «Знаменитый, хотя устаревший национальный певец Planeta был и пел у нас; его же племянник Lasaro бывал у нас часто»[93].

Джорж Борроу, занимавшийся распространением Библии в Испании, уделял особое внимание цыганскому вопросу, по причине чего в его сочинении *The Bible in Spain: or the Journey, Adventures, and Imprisonment of an Englishman in an Attempt to Circulate the Scriptures in the Peninsula*[94], опубликованном в 1843 г., помимо описания сцены исполнения куплетов с гитарным сопровождением и танцами приводятся несколько текстов копл, изобилующих включениями из кало – цыганско-криминального жаргона[95].

Текст путевых заметок, по меткому наблюдению М. М. Раевской, «выступает традиционной формой передачи и хранения многомерной культурной информации, включающей не только когнитивное измерение, но и ценностные и регулятивные смыслы, а также транслирующей динамику

---

[90] Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 122.
[91] Глинка М. И. Записки… С. 124.
[92] Глинка М. И. Записки… С. 128.
[93] Глинка М. И. Записки… С. 128.
[94] Библия в Испании: путешествия, приключения и заключения англичанина, пытавшегося распространить Писание на полуострове.
[95] Borrow G. La Biblia en España. Madrid: Ed. Jiménez-Fraud, 1921. P. 61-62.

образной модели постигаемого пространства»[96].

3.1. Изучение фламенко за рубежом

Несмотря на то, что к середине XIX в., как видно из записок современников, уже имелись базовые мелодико-ритмические формулы фламенко, первые сборники песен и попытки теоретического осмысления этой культуры появились лишь в конце столетия. В апреле 1881 г. увидел свет сборник народных куплетов, составленный Антонио Мачадо Альваресом (псевдоним Демофил), основателем сообщества «Андалузский фольклор» и одноименного журнала. Одновременно этот труд представляет собой первое фламенкологическое исследование, поскольку в предисловии составитель излагает свои взгляды на систему стилей, приводит сведения о фонетических особенностях копл, выделяет песни из репертуара Сильверио Франконетти и сообщает его краткую биографию. Позиция и субъективные оценки А. Мачадо Альвареса задали направление для последующих исследователей, которые зачастую относились к ним некритично, и вплоть до наших дней некоторые постулаты переписываются и принимаются на веру.

«Первый фламенколог в истории», по определению Д. Пинеды Ново[97], Демофил делит общество Андалусии по этническому признаку на цыган и всех остальных, и так же он поступает с фламенко: древние и трагичные песни цыганского этнического меньшинства (канте хондо) он противопоставляет примитивным веселым песням андалузцев (канте фламенко). Описывая разнородную публику, присутствующую на концертах фламенко, он указывает, что среди посетителей есть чувствительные люди, воспринимающие печальный мотив *цыганской сегидильи* или слегка меланхоличные мелодии *соледад*, а есть и те, кому приятен весёлый и шумный

[96] Раевская М. М. Феноменология иберийского пространства в книге Дж. Борроу «The Bible in Spain» // Litera. 2018. № 4. С. 268.

[97] Piñeda Novo D. Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo", y su aportación científica al cante flamenco // Revista de flamencología. Cátedra de flamencología de Jerez. 1995. Año I. № 1. 1er semestre. P. 62.

дух *алегрий* – чисто андалусских композиций[98]. Также он описывает некоторые стили, представляющие, по его мнению, особый интерес: «Разновидность *канте фламенко*, которая заслуживает особого внимания и, на наш взгляд, является самой цыганской из всех – это *сегидилья*. Доходит до того, что когда на вечеринке говорят певцу: спойте от души [букв.: из самой глубины], подразумевается, что его просят исполнить *цыганские сегидильи*. И это при том, что есть песни, заслуживающие большего внимания, чем *цыганская сегидилья – ливьяны* и *тоны*, которые редкий певец отважится исполнить»[99]. В этом пассаже важно обратить внимание на несколько моментов: 1. Выражение «на наш взгляд» свидетельствует о субъективных вкусовых предпочтениях автора текста; 2. Называя *сегирилью* «самой цыганской» А. Мачадо и Альварес не предлагает научной методологии для определения «градуса цыганства» в произведениях фламенко, из чего можно сделать вывод об очередном примере авторской «вкусовщины»; 3. Выражение «por *too lo jondo*» может относиться не только к репертуару, но и к манере исполнения, как, например, на российских вечеринках можно услышать просьбу: спой что-нибудь от души / задушевное / чтобы душа развернулась, на которую исполнитель, знакомый с предпочтениями публики, отвечает соответствующим произведением из своего репертуара. Эрике Бальтанас ставит под сомнение научность изысканий А. Мачадо Альвареса, одновременно отмечая, что он наметил все проблемы, над которыми будет работать фламенкология – цыгане и андалузцы, профессионалы и любители, элита (посвященные) и публика, коммерциализация и «чистота», тематика поэзии фламенко, метрика и т.д. но делает это в духе импрессионизма и феноменологии, *будучи в плену своих устных источников*[100].

Через несколько месяцев после выхода в свет труда Демофила, в октябре

---

[98] Cantes flamencos... Barcelona: DVD Ed., 1998. P. 15.
[99] Cantes flamencos... Barcelona: DVD Ed., 1998. P. 16-17.
[100] Baltanás E. Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio Machado y Álvarez // SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita. Universidad de Alcalá. 2001. Nº 8. P. 110.

1881 г., его друг Гуго Шухардт – немецкий филолог, посетивший в 1879 г. Андалусию и занимавшийся изучением фонетических особенностей этого региона, опубликовал свое исследование, посвященное канте фламенко (*Die Cantes flamencos*). В нём он различает понятия *zigeunerisch* (цыганское) и *zigeunerhaft* (оцыганеное, в цыганском стиле), утверждая, что тексты фламенко не ведут своё происхождение от древней цыганской поэзии ввиду отсутствия письменных памятников таковой, но лишь являются андалузской поэзией с включениями лексических единиц кало. Кроме того, он обстоятельно демонстрирует связь копл с фольклорной традицией и с научных позиций ставит под сомнение или опровергает ряд субъективных оценок Демофила. По непонятному стечению обстоятельств, этот фундаментальный для фламенкологии труд немецкого лингвиста «строго научный и никоим образом не тяготеющий к туристическому экзотизму или магической восторженности»[101] был переведен на испанский язык лишь в 1990 г.[102] Таким образом, большинство испанских фламенкологов, не имея возможности ознакомиться с научно обоснованной точкой зрения Г. Шухардта, транслировали во многом ошибочные взгляды А. Мачадо Альвареса, авторитет и заслуги которого при этом невозможно отрицать.

Ещё более усилил «мифологическое» направление фламенкологии Федерико Гарсиа Лорка. Поэт, не занимавшийся научным исследованием культуры фламенко, но лишь использовавший его внешние атрибуты – образы, атмосферу, названия стилей – для выработки собственного узнаваемого языка, был заинтересован в придании фламенко мистического и загадочного ареола. Этому способствовал организованный совместно с М. Фалья конкурс канте хондо 1922 г.[103] и в большей степени – лекции поэта,

[101] Baltanás E. Oralidad y escritura en el flamenco… // SIGNO. 2001. Nº 8. P. 111.
[102] Schuchardt H. Los cantes flamencos (Die Cantes flamencos, 1881). Edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michacla Wolf. Sevilla: Fundación Machado, 1990. 257 p.
[103] Pérez Giráldez M. C. Influencias del Concurso de Granada de 1922 en la definición de “lo jondo” // Música Oral del Sur. 2017. Nº 14. P. 35-68.

которые затем были изданы и переведены на многие языки, в том числе русский. Как следствие – количество исследований на русском и испанском языках, основанных на суждениях А. Мачадо Альвареса, музыкальных воззрениях М. де Фальи и поэтических экспериментах Ф. Гарсии Лорки поистине огромно. Общей чертой этих работ является опора на устные источники или опубликованную ранее информацию не подтверждающуюся историческими, литературными, нотными документами или артефактами. Основные тезисы «лоркианско-мачадовского» направления (деление стилей по признаку древности и аутентичности на хондо и фламенко, индийский след, влияние византийской литургической или еврейской синагогальной музыки, цыганский фактор, дуэнде, гипертрофированная роль авторского начала, акцент на страдании и особой национальной идентичности) в той или иной степени транслирует большинство зарубежных исследователей (A. Arrébola; M. A. Lorente, A. Pantaleoni; R. Molina, A. Mairena; Carlos и Pedro Caba Landa; F. Grande; B. Infante Pérez; M. J. Kahn; J. M. Caballero Bonald; F. Quiñones Chozas; B. Leblond; A. González Climent; V. Lozano Bolívar). Фламенко в их трудах описывается через личный опыт, зачастую констатируется невозможность понимания отдельных элементов, используются выражения «загадочность, таинственность», что свидетельствует о подходе, далёком от научного. Даже определение термина в большинстве исследований отсутствует, поскольку их авторы, как отмечают Валерио Баэс Сан Хосе и Матильде Морено Мартинес, вместо этого представляют серию описательных выдержек, характеризующих канте как отличающееся, человечное, примитивное, радикальное, без эстетического вдохновения, философско-экзистенциальное, трагичное, крик или жалобу[104]. Кроме того, значительное внимание уделяется этимологии слов «фламенко» и «хондо» – вопросу противоречивому и не представляющему особой важности для объективного

[104] Báez San José V., Moreno Martínez M. Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) // Archivo de filología aragonesa. 1984. Vol. 34-35. P. 165.

анализа культуры фламенко. Но несмотря на указанные недостатки эти исследования представляют интерес, поскольку отражают восприятие и отношение к фламенко на разных этапах его существования, фиксируют особенности социальной психологии, демонстрируют механизм сакрализации культурной практики.

В противовес «мифологическому» направлению в фламенкологии существует и научное, предлагающее информацию о процессах и проблемах культуры фламенко с позиции объективного анализа достоверных документов в различных областях научного знания. Заметен вклад доктора социологии и политологии Герхарда Стейнгресса: помимо изучения, перевода и публикации наследия Гуго Шухардта[105] он является автором ряда исследований фламенко преимущественно с точки зрения социологии[106]. Исследуя формирование танцев фламенко на протяжении XIX в., Г. Стейнгресс демонстрирует, что в первой половине столетия между французским классическим балетом и испанской танцевальной традицией, сосредоточенной вокруг национальных танцев (болеро), поддерживался тесный контакт, характер которого простирался от противостояния до симбиоза. Именно взаимообмен этих двух направлений дал толчок развитию самобытной гамме танцев фламенко во второй половине XIX в.[107] – вывод, опровергающий туманные рассуждения о таинственном происхождении танцев фламенко в «закрытой от посторонних глаз цыганской среде».

---

[105] Schuchardt H., Steingress G. Cartas a Schuchardt. Sevilla: Ed. Fundación Machado, 1996. 183 p.; Schuchardt H. Los cantes flamencos (Die Cantes flamencos, 1881). Edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf. Sevilla: Fundación Machado, 1990. 257 p.

[106] Steingress G. Sobre flamenco y flamencología. Escritos escogidos 1988-1998. Sevilla: Signatura Ed., 1998. 237 p.; Steingress G. Flamenco y nacionalismo: aportaciones para una sociología política del flamenco: actas del I y II Seminario Teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva, Sevilla, junio de 1995 y 1997. Sevilla: Fundación Machado, 1998. 299 p.; Steingress G. Sociología del Cante Flamenco. Sevilla: Signatura Ed., 2004. 431 p.; Steingress G. Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006). Sevilla: Signatura Ed., 2007. 366 p.

[107] Steingress G. ...y Carmen se fue a París: Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865). Córdoba: Almuzara, 2006. 216 p.

Но не только история фламенко интересует Г. Стейнгресса, среди его работ есть статьи, посвящённые настоящему и перспективам этой культуры. Размышляя о её принадлежности к культурному наследию, он обращает внимание на парадокс, состоящий в том, что фламенко порождает культуру, разрушая при этом традицию – условие, необходимое для его существования и развития[108].

Также среди исследований, представляющих научный интерес, стоит упомянуть труд Л. Лаваура о фламенко в контексте романтизма[109], Теорию канте хондо И. Росси[110], фламенко в зеркале севильской прессы XIX в. Х. Л. Ортиса Нуэво[111], исследования и заметки о фламенко М. Гарсии Матоса[112], историю фламенко А. Альвареса Кабальеро[113]. Пристальное внимание симбиозу танца и музыки уделил М. А. Берланга, в работе которого к тому же подробно проанализировано развитие теоретических взглядов на историю фламенко[114]. В книге братьев Антонио и Давид Уртадо Торрес предлагается аргументированное изложение истории музыки фламенко и сведения о формировании системы стилей, основанные на значительном количестве партитур и звукозаписей, приведённых в приложении[115]. А. В. Кава Гирао рассматривает фламенко как инструмент коммуникации, способствующий обучению, передаче опыта, личностному и творческому росту[116], М. Лопес Кастро исследует дидактический потенциал и образ

---

[108] Steingress G. El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza // Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales. 2002. Nº 1. P. 47.
[109] Lavaur L. Teoría romántica del cante flamenco. Madrid: Ed. Nacional, 1976. 219 p.
[110] Rossy H. Teoría del cante jondo. Barcelona: CREDSA, 1966. 318 p.
[111] Ortiz Nuevo J. L. ¿Se sabe algo? Viaja al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX. Sevilla: Libros con duende, 2015. 661 p.
[112] García Matos M. Sobre el flamenco. Estudios y notas. Madrid: Cinterco, 1987. 135 p.
[113] Álvarez Caballero A. Historia del cante flamenco. Madrid: Alianza, 1981. 274 p.
[114] Berlanga Fernández M. A. El flamenco, un arte musical y de la danza. Granada: Universidad de Granada, 2017. 205 p.
[115] Hurtado Torres A. y D. La llave de la música flamenca. Sevilla: Signatura Ed., 2009. 456 p.
[116] Cava Guirao V. Las coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2017. 558 p.

женщины в этом искусстве[117]. Уделялось внимание и отдельным стилям фламенко: Г. Гарсиа Гомес изучает социокультурный аспект песен рудокопов (cante minero)[118], Х. Меркадо – цыганскую сегирилью[119], М. Хиль Руис – мелодические особенности деблы[120]. Рассматривая фламенко как источник информации о народной религиозности, И. Маркес Донаире уделяет внимание стилям *арболеа* и *фанданго* Уэльвы, исполнение которых сопровождало свадебный обряд и религиозные процессии[121].

Для настоящего исследования особый интерес представляют работы, посвященные текстам песен фламенко. В частности, анализ соотношения элементов фольклора и фламенко в поэзии А. Мурсиано, выполненный М. К. Гарсиа Техера[122], размышления о поэзии фламенко Ф. Гутьерреса Карбахо[123], исследование символики в песнях фламенко П. М. Пиньеро Рамиреса[124], а также работы, посвященные взаимоотношениям фламенко и литературных деятелей XIX – XX вв.: Г. А. Бекера[125], Ф. Гарсиа Лорки[126], знаменитого испанского скульптора и поэта Х. Отейса[127].

---

[117] López Castro M. La imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas: Tesis Doctoral. Málaga: Universidad de Málaga, 2007. 544 p.
[118] García Gómez G. Cante flamenco, cante minero: una interpretación sociocultural. Murcia: Ed. Regional de Murcia, 1993. 364 p.
[119] Mercado J. La seguidilla gitana. Madrid: Taurus, 1982. 234 p.
[120] Gil Ruiz M. Ornamentación y microtonalidad en la debla: análisis y procedimientos semiográficos. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014. 396 p.
[121] Marqués Donaire I. El flamenco como vehículo de religiosidad popular: Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017. 201 p.
[122] García Tejera M. C. Poesía flamenca (análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano). Cádiz: Universidad de Cádiz, 1986. 380 p.
[123] Gutiérrez Carbajo F. La poesía del flamenco // Revista Signa. 2008. Nº 17. P. 347-350.
[124] Piñero Ramírez P. M. Poesía flamenca: *lyra minima.* Los símbolos naturales // Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae. 2010. Nº 38. P. 241-265.
[125] Reyes Cano R. Bécquer y el mundo del flamenco // Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae. 2010. Nº 38. P. 267-287.
[126] Piñeda Novo D. Lorca y el flamenco // Monteagudo. Revista de literatura Española, Hispanoamericana y teoría de la literatura. 2007. Nº 12. P. 169-183.
[127] Pavo Cuadrado D. Una mirada flamenca a la poesía de Jorge Oteiza. Selección de fragmentos, estudio comparativo y exégesis a partir de las características de las coplas en los estilos jondos del cante flamenco: los casos del *martinete*, la *siguiriya*, la *saeta* y la *soleá* // Revista EGIAR Aldizkaria Zkia. 2016. Nº 1. P. 23-32.

3.2. Изучение фламенко в России

Историю отношений и культурных контактов Испании и России обстоятельно изучил и описал советский литературовед академик М. П. Алексеев[128]. Среди основных вех в двусторонних отношениях он указывает, что в XVII в. стали отправляться в Мадрид русские посольства, первая половина XVIII в. прошла в попытках установления дипломатических отношений на постоянной основе, а во второй половине столетия на русский язык стали активно переводиться «испанофильские» произведения французских авторов и некоторые испанские романы, ранее переведенные на французский язык На протяжении XIX в. в России было несколько волн повышенного интереса к Испании: во время Отечественной войны 1812 г. и революционных событий в Испании января – марта 1820 г. С визита в Испанию М. И. Глинки и В. П. Боткина в 40-х гг. XIX в. начался новый этап знакомства россиян с испанской культурой: в частности, заметки путешественников стали первым русскоязычным памятником, свидетельствовавшим о культуре фламенко. Анализируя тексты испанских песен из «Писем об Испании» В. П. Боткина и их влияние на отечественную литературу того времени, М. П. Алексеев указывает, что они способствовали укреплению песенного жанра, близкого к «цыганщине» и ещё долго пользовавшегося испанской «экзотикой» которая, в конце концов, «окончательно опошлилась»[129].

В 1904 г. русский поэт Константин Дмитриевич Бальмонт, неоднократно бывавший в Испании, опубликовал перевод некоторых куплетов фламенко в сборнике «Горные вершины»[130], а в 1911 г. вышли в свет «Испанские народные песни»[131].

---

[128] Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI-XIX вв. Л: Изд-во Ленинградский ун-та, 1964. 216 с.; Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л.: Наука, 1985. 548 с.

[129] Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л.: Наука, 1985. С. 201.

[130] Бальмонт К. Д. Горные вершины. М.: Книгоиздательство «Гриф», 1904. 210 с.

[131] Бальмонт К. Д. Испанские народные песни. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1911. 108 с.

Историко-политические процессы, имевшие место в России и Испании на протяжении первой половины XX в., сочувствие советского общества республиканцам, перевод на русский язык произведений Ф. Гарсиа Лорки, олицетворявшего борьбу с франкистским режимом, определили восприятие фламенко через призму его поэтического творчества и суждений. Ограниченные возможности культурного обмена между советской Россией и франкистской Испанией делали невозможным изучение фламенко с научных позиций в нашей стране, а, принимая во внимание доминирование лоркианско-мачадовских представлений об этой культуре в самой Испании, представляется естественным утверждение целого ряда псевдонаучных идей в советском и впоследствии российском музыковедении и культурологии.

Вплоть до начала XXI в. доступными русскоязычному читателю источниками сведений о фламенко было эссе Ф. Гарсиа Лорки «Канте хондо», опубликованное в 1971 г.[132], одноименная статья М. де Фальи[133], переведённый с испанского труд А. Пуига Кларамунта[134], статья «Фламенко» П. А. Пичугина в музыкальной энциклопедии[135], и краткое историко-теоретическое вступление к нотному изданию «Гитара фламенко» А. А. Шевченко[136].

В большей или меньшей степени идеи Лорки и Фальи продолжают транслироваться и современными исследователями. Мифологизированная история фламенко изложена А. Эль Монти[137], феномен изобретенного поэтом

[132] Гарсия Лорка Ф. Канте хондо // Об искусстве. М.: Искусство, 1971. С. 50-74.
[133] Фалья М. де Канте хондо [cante jondo]. Его истоки, значение, влияние на европейское искусство // Статьи о музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1971. С. 49-63.
[134] Пуиг Кларамунт А. Искусство танца фламенко. Москва: Искусство, 1984. 183 с.
[135] Пичугин П. А. Фламенко // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1985. Т. 5. С. 838-845.
[136] Шевченко А. А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев: Музычна Украйина, 1988. 111 с.
[137] Эль Монте А. Фламенко: тайны забытых легенд. Тула: М. Д. Мусалаев, 2003. 194 с.

«дуэнде» и его проявления изучали А. Л. Кучеренко[138], С. А. Магон[139], исключительная роль цыган в создании фламенко подчёркивается в работах Е. А. Шейко[140], индийский след в музыке фламенко искала С. А. Магон[141]. Вместе с тем невозможно не отметить оживление интереса к культуре фламенко в последние 20 лет, касающееся, прежде всего, музыкального и танцевального компонентов этого феномена. Помимо танца, освещавшегося в работах Чистяковой М. А.[142], Мальцевой Д. Д.[143], исследовались отдельные стили фламенко – саэте посвящён труд А. С. Дьяченко[144], альбореа изучала Л. В. Алатырцева[145]. Проводились лингвистические изыскания по выявлению культурно значимой лексики фламенко[146], систематизации терминологии в

[138] Кучеренко А. Л., Коноплева Н. А. Формосодержательные элементы феномена «дуэнде» в социокультурной репрезентации испанского танца фламенко // Гуманитарный вектор. Чита, 2016. Т. 11. № 2. С. 112-119; Кучеренко А. Л. Репрезентация феномена «дуэнде» испанского танца фламенко в современной российской культуре: дис… канд. иск. Владивосток, 2017. 262 с.

[139] Магон С. А. Содержательные грани дуэнде в искусстве фламенко // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 1. С. 183-188.

[140] Шейко Е. А. Формирование стилистических и жанровых особенностей песенной традиции фламенко // Зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 24-25 лістапада 2016 года): у 2 т. Мінск: Права і эканоміка, 2017. Т. 1. С. 424-427; Шейко Е. А. Произведения фольклорного стиля фламенко как исторический источник: проблема происхождения и развития в испанской историографии // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны: навуковы зборнік. Мінск: БДУ, 2016. Вып. 11. С. 128-139.

[141] Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дис. … канд. иск. М., 2019. 228 с.

[142] Чистякова М. А. Танец как элемент идентичности и воплощение национального духа Испании // Studia culturae. 2014. № 20. С.151-160.

[143] Мальцева Д. Д. Стадии построения оперативного образа движения в танце (на примере танца фламенко) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2013. № 7(667). С. 124-133; Мальцева Д. Д. Оперативный образ движения как основа системного формирования двигательного навыка (на примере овладения танцем фламенко) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2012. № 649. С. 133-140.

[144] Дяченко А. С. Испанская саэта как лингвокультурный феномен: типологический и лингвостилистический анализ: дис… канд. филол. н. М., 2012. 284 с.

[145] Алатырцева Л. В. Лингво-культурные особенности текстов испанских песен в стиле альбореа // Языкознание и литературоведение: фундаментальные и прикладные исследования: сборник научных трудов по материалам I Международной научно-практической конференции. Казань: НОО «Профессиональная наука». 2017. С. 58-62.

[146] Смирнова Е. В. Культурные доминанты в языковой картине мира испанцев: дис… канд. филол. н. М., 2015. 206 с.

этой области[147], изучению этимологии и частотности использования терминов[148]. Стоит отметить и ряд исследований с позиции культурологии: коммуникативных особенностей фламенко[149], гитары в испанской картине мира[150], образа, стиля и культуры фламенко[151], прошлого и настоящего этого искусства[152], проблем метафизической сферы[153], феномена его всемирной популярности[154]. Среди исследований, основанных на текстах песен, особого внимания заслуживает статья Е. А. Шейко, посвящённая осаде Кадиса наполеоновскими войсками в 1810-12 гг.[155] На материале копл фламенко Т. М. Балматовой изучались особенности функционирования пенитенциарной системы Испании XIX в., религиозные представления жителей Андалусии, отношения между полами, рассматривались тексты куплетов фламенко в качестве дидактического материала для изучения испанского языка, анализировались сложности поэтического перевода песен на русский язык.

Выводы по первой главе:

1. ***Культура фламенко*** является эволюционирующей социально-

---

[147] Зайцева Н. Ю., Абдуллина А. Ф. Тезаурусный подход к моделированию терминополя предметной области «фламенко» на материале испанского языка // Вестник Череповецкого государственного университета. № 2(83). 2018. С. 77-84.

[148] Скребцова Н. С. Метаязык фламенко // Языки. Народы. Культуры. Альманах научных статей. М.: изд-во РУДН, 2018. С. 286-296.

[149] Дашутина М. В., Гороховская Л. Г. Коммуникативные особенности фламенко // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки. Электронный сборник статей по материалам XIX студенческой международной заочной научно-практической конференции. М.: Изд. «МЦНО». 2014. № 12(18). С. 37-43.

[150] Бакалейская Е. С. Образ гитары в национальной картине мира Испании // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 51. С. 55-62.

[151] Трофимова В. С. Фламенко в Испании: культура, образ, стиль //Музыка и время. 2013. № 8. С. 25-30.

[152] Харченко Я. А. Фламенко. История и современность // Искусство глазами молодых: материалы VIII Международной (XII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Красноярск: Изд-во Красноярского государственного института искусств, 2016. С. 191-194.

[153] Колесова И. С. Метафизическая природа фламенко и проблемы её идентификации // Russian Studies in Culture and Society. 2020. Т. 4. № 1. С. 48-59.

[154] Сергеева Т. С. О феномене всемирной популярности фламенко // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 6(53). С. 15-21.

[155] Шейко Е. А. Песенный фольклор (испанская копла) как источник по изучению французской осады Кадиса 1810-1812 гг. // Учёные записки. 2017. Т. 23. С. 40-46.

знаковой системой, применяющей языковую, музыкальную и танцевальную матрицы для коммуникации как между индивидами, так и социальными группами, с целью удовлетворения потребностей составляющих её элементов. ***Фламенко*** – это совокупность трёх матриц; термином ***канте*** (песня) обозначается сочетание языковой (текст) и музыкальной (*токе* – мотив) матриц. Понятие ***хондо*** указывает на вокальную манеру исполнения и применимо ко всем стилям (*палос*) фламенко.

2. В формировании и развитии культуры фламенко, основанной на тесной взаимосвязи индивидуального и коллективного начал, сыграли ключевую роль следующие факторы:

– этнический: тесное взаимодействие представителей различных этнических групп на определённом историческом этапе;

– социальный: объединение в местах локального проживания представителей социально незащищённого слоя общества;

– коммерческий: продвижение культурного продукта с целью обеспечения потребностей исполнителей.

3. На протяжении значительного периода исследование фламенко на родине этого искусства проводилось в русле, намеченном несколькими испанскими интеллектуалами в конце XIX – начале XX вв. При этом нередко имели место субъективные оценки, не подтверждавшиеся научными фактами, письменными источниками или социально-историческим контекстом. И если в Испании с конца XX в. ситуация стала постепенно меняться, и появляется всё больше работ, выполненных с применением сугубо научной методологии, в нашей стране вплоть до настоящего времени заметно влияние испанской фламенкологической мысли прошлого столетия. Несмотря на широкий охват проблематики культуры фламенко необходимо отметить отсутствие системного взгляда на это явление и его анализ в контексте историко-литературных течений на разных этапах развития.

ГЛАВА 2. ФЛАМЕНКО В КОНТЕКСТЕ ИСПАНСКОГО РОМАНТИЗМА

Романтизм, являясь чрезвычайно сложным и многогранным явлением, получил широкое и всестороннее освещение в трудах учёных различного профиля из многих стран. В Испании ему посвящена обширная библиография, исчерпывающий анализ которой содержится на страницах фундаментальной работы Л. Ромеро Тобара[1]. Признавая справедливость суждения Ю. М. Лотмана, указывавшего на невозможность свести к определению «эпоха романтизма» «гетерогенность языков культуры»[2], стоит отметить, что для понимания особенностей, которые романтизм приобрёл на испанской почве, необходимо обозначить его временные рамки, идеологические доминанты и соотнести эту информацию со сведениями, имеющимися о бытовании фламенко в этот период.

Если в определении временны́х границ европейского романтизма философы, культурологи и историки довольно единодушны и сводят его к периоду кон. XVIII – перв. пол. XIX вв., то относительно сути этого течения высказываются подчас противоположные мнения. Выдающийся лингвист и литературовед В. М. Жирмунский подчёркивал, что для немецких романтиков было характерно «глубокое мистическое чувство», поэтому, исследуя немецкий романтизм, он стремился проследить его эволюцию от «первых незаметных признаков непосредственного чувства присутствия бесконечного в конечном» до «твёрдого религиозного сознания»[3]. Такие черты романтизма, как внимание к мельчайшим деталям, наблюдение за природой, «пламенное принятие жизни» объясняются, в свете его теории, тем, что задача романтиков заключалась в постепенном просветлении на пути к Творцу через познание

---

[1] Romero Tobar L. Panorama crítico del romanticismo español. Barcelona: Ed. Castalia, 1994. 568 p.

[2] Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. С. 192.

[3] Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб: Тип. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. С. 9.

всех элементов творения – мира, поскольку «мир для них является божественной плотью, божественным организмом»[4]. Действительно, иногда это имело место как, например, в случае с Фридрихом фон Гарденбергом (Новалисом), написавшим в 1799 г. удивительное по глубине понимания эволюции западной ветви христианства произведение «Христианство, или Европа». В нём он не только разбирает процессы, происходившие в лоне католической церкви, но и анализирует их взаимосвязь с политическими и социальными аспектами жизни современных ему государств. При этом характерно, что это произведение Новалиса, содержащее к тому же признание католичества истинной религией, способной осчастливить землю, встретило крайне негативную реакцию его друзей и читателей[5].

Стоит отметить, что развитие мистического чувства у интеллектуалов эпохи романтизма не всегда способствовало формированию религиозного сознания. Нередко духовный поиск приводил романтиков к противоположным результатам, о которых Ю. М. Лотман высказывается следующим образом: «в богоборческой традиции романтизма героем бунта делался Демон, которому романтики придавали черты преувеличенного индивидуализма»[6]. Иными словами, переоценка традиционной христианской религиозной картины мира привела к индивидуализации и усилению роли личности художника, который в рамках нового течения противопоставлял себя Творцу и потому мог безгранично расширять собственные средства выразительности, включая новые приёмы, применение которых в предыдущие эпохи было недопустимым из соображений христианской морали и эстетики. Мрачные фантазии, проявления жестокости, преступления, страх, смерть и ужас в эпоху романтизма вошли в орбиту художественного творчества. Абсолютизация человеческого «я» на фоне мистического поиска и революционных

---

[4] Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб: Тип. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. С. 25.

[5] Новалис. Генрих фон Офтердинген. М.: Ладомир; Наука, 2003. С. 246-247.

[6] Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. С. 198.

настроений порождала ситуацию, в которой художник вдохновлялся не созидательным началом, красотой и гармонией в природе и мироздании, а сценами упадка и разрушения, как справедливо отмечает Ю. М. Лотман: «Мы прекрасно знаем, какой вклад в европейскую культуру романтизма внесли развалины средневековой Европы. Именно развалины! Отсутствие здесь ощущается сильнее, чем присутствие»[7].

Принимая во внимание означенные тенденции романтизма, рассмотрим особенности его развития на территории Испании и влияние на культуру фламенко.

§ 1. Историко-культурные особенности испанского романтизма

Относительно времени появления романтизма в Испании существуют несколько точек зрения. По мнению Антонио Монторо это произошло одновременно с его дебютом в других странах Европы, то есть, в последней четв. XVIII в[8]. К первым испанским романтикам этот исследователь, вслед за Х. Мартинесом Руисом (Асорин) и С. Вальехо, относит М. Вальдеса, М. Х. Кинтану, Х. Кадальсо, Г. М. Ховельяноса. Однако, испанский писатель Х. Валера придерживался иных взглядов и в произведении 1854 г. утверждал, что романтизм, зародившийся в Германии как философская и патриотическая доктрина, появился в Испании двадцать лет назад, то есть, в середине 30-х гг. XIX в[9]. Кроме того, Х. Валера отмечает, что на испанскую почву он проник через труды французских авторов, которые настолько изменили и обогатили идеи немецких романтиков, что «los dos Schlegel que le proclamaron en Alemania no le hubieran ya reconocido»[10].

От изложенных выше радикально отличается позиция американского

---

[7] Лотман Ю. М. О природе искусства // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 267.

[8] Montoro A. El Romanticismo literario europeo. Madrid: Biblioteca Nueva, 1959. P. 44.

[9] Valera J. Del Romanticismo en España y de Espronceda // Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días. T. I. Madrid: Librería de A. Durán, 1864. P. 124.

[10] Оба Шлегеля, провозгласившие романтизм в Германии, его бы не узнали. Valera J. Del Romanticismo en España y de Espronceda // Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días. T. I. Madrid: Librería de A. Durán, 1864. P. 125.

исследователя Рассела П. Себольда, считавшего, что романтизм не был завезён в Испанию из других стран Европы, а ведёт своё происхождение из произведений испанских авторов[11]. Временны́е рамки для этого явления он устанавливает довольно широкие, утверждая, что на протяжении более ста лет испанский романтизм был чётко оформлен и организован: «Романтизм мне представляется продолжительной тенденцией (с 1770 по 1870) с двумя основными периодами активности и неизменными характеристиками на протяжении всего существования»[12].

Невозможно отрицать, что в Испании была собственная эстетическая традиция, но, вместе с тем, она и послужила субстратом для европейского романтизма, активно проникавшего в XIX в. вместе с французским влиянием – модой, театром, музыкой, литературой. В качестве примера можно обратить внимание на характерный для испанского романтизма интерес к теме похорон, кладбищ, взаимоотношений с загробным миром. В произведениях испанских авторов XVI-XVII вв. литературную обработку получают легенды о любовниках из Теруэля или Хуане Тенорио, а в XIX столетии подобные сюжеты приобретают широкую популярность во многих европейских странах. В испанской литературе, помимо драматурга Х. Соррильи, погребально-кладбищенские эпизоды используют Х. Э. Артсенбуч, Л. Алас (Кларин), Х. Кадальсо, М. Бальмаседа, Х. Р. Хименес, братья М. и А. Мачадо, Ф. Гарсиа Лорка и многие другие авторы, в том числе, анонимные создатели куплетов фламенко.

Ещё одним примером симбиоза романтических идей и испанской литературной традиции является цыганская тема. Первые описания цыганских песен и танцев в испанской литературе встречаются в XVII в. в произведениях классиков – М. Сервантеса, М. Алемана, Л. де Веги, Г. Корреаса. Интерес к фольклору и образу жизни цыган проявляли романтики во главе с Г. А. Бекером, а впоследствии костумбристы с С. Бёль де Фабер (Фернан

[11] Sebold R. P. El rapto de la mente. Barcelona: Anthropos, 1989. P. 158.
[12] Sebold R. P. Trayectoria del Romanticismo español. Barcelona: Crítica, 1983. P. 9.

Кабальеро). Однако наибольшее развитие она получила в коплах и теоретических трудах о фламенко. Причина столь пристального внимания к цыганскому этносу в XIX в. коренится в антагонистических тенденциях испанского романтизма: космополитизм в конце XVIII в. вызвал реакцию, в результате которой на испанской почве зародился костумбризм. В рамках этого направления недовольство народных масс засильем французского и итальянского влияния канализировалось в социальное движение, получившее название *махизм*, с модой на народные костюмы, обычаи, танцы, музыку. Фигуры Махо и Махи – мужчины и женщины в традиционных одеждах – воспринимались как образчик исконно испанского в противовес зарубежным модам, олицетворяемым фигурой петиметра – молодого щёголя, одетого по последней французской моде. М. Кантос Касэнаве указывает, что романтики проявляли интерес ко всему, что выходило за рамки условности, считалось неестественным и необычным. Поведение и традиции цыган не только вызывали симпатии костумбристов, удовлетворяли эстетические потребности романтиков, но и, вдобавок, были сопряжены с представлениями о сопротивлении и ответных гонениях со стороны правящего класса. Таким образом, «принимая во внимание склонность романтизма к экстраординарному и кочевому, должно было возродиться восхищение таким экзотическим явлением, как мир цыган»[13].

О различных проявлениях иностранного влияния в испанской культуре XIX в. сохранились интересные свидетельства, среди которых стоит процитировать В. П. Боткина, сетовавшего, что «французские моды, el estilo de París (парижский вкус) свели с ума мадритянок до того, что убили в них всякий эстетический инстинкт в одежде: шляпка начинает у них сменять мантильи. <…> Многие носят мантилью сверх шали!! Национальная короткая basquiña (юбка), которая выказывала изящные ножки, сменилась длинным французским платьем. Любимый испанский цвет – чёрный – оставляется для

[13] Cantos Casenave M. Gitanofilia: De algunos rasgos costumbristas del género andaluz // Romanticismo, 1996. Nº 6. P. 66.

каких-то дурных пёстрых цветов. <…> Куафёры, портные, парфюмеры, магазины модных вещей – все имеют французские имена и вывески»[14]. В русле французской моды формируется женский костюм фламенко – длинные платья в пол пёстрых расцветок.

О масштабе влияния итальянской культуры, осуществлявшегося, прежде всего, через постановки опер Дж. Россини и его учеников в испанских театрах, можно составить представление на основании произведений современников и поклонников великого композитора. Эмилио Кастелар, лично встречавшийся с Россини в Париже в 1867 г., восторженно отзывался о творческом гении музыканта, ставя его в один ряд с Шиллером, Гёте и Байроном[15]; не менее горячие воспоминания оставили П. Аларкон[16] и Ф. Вирелья Касаньес[17]. Американский писатель Вашингтон Ирвинг на страницах своих дневников[18] фиксирует довольно обширный перечень оперных постановок, которые он посетил в Севилье в июле 1828 г. В связи с популярностью романтической оперы в Андалусии интересно обратить внимание на наблюдения Л. Лаваура относительно её влияния на формирование фламенко. Сопоставив богато орнаментированную итальянскую вокальную технику *bel canto* и мелизматику фламенко, приняв во внимание запрос публики на романтический сюжет, требовавший от исполнителей определённой жестикуляции и нередко гипертрофированной выразительности, он приходит к выводу, что фламенко формировалось как локальная реакция на романтическую моду, своего рода ответ и одновременно подражание романтической опере – более доступная и понятная версия, востребованная социальными слоями, отличными от состоятельных: «В Андалусии можно было насладиться обоими

[14] Боткин В. П. Письма об Испании. Л.: Издательство «Наука», 1976. С. 16-17.
[15] Castelar E. Semblanzas contemporáneas. Rossini. Habana: Est. Tip. La propaganda Literaria, 1872. P. 13.
[16] Alarcón P. A. De Madrid a Nápoles. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1943. T. I. P. 62-63.
[17] Virella Casañes F. La ópera en Barcelona. Estudio histórico-critico. Barcelona: Est. Tip. De Redondo y Xumetra, 1888. P. 100.
[18] Irving W. Washington Irving Diary: Spain 1828-1829. New York: Hispanic Society of America, 1930. 142 p.

представлениями [оперой и фламенко] в разных местах, но совершенно одинаковым образом»[19]. Следовательно, культурные доминанты романтизма были способны оказать определяющее влияние на формирование не только костюма, тематики и содержания песен, но и музыку фламенко, как о том заявляет Л. Лаваур: «Именно чувственность, склонная к экзальтированным средствам выражения, способствовала возникновению “фламенко” – неслыханной ранее в Андалусии манере пения, которая своим предельным сентиментализмом и гипертрофированной выразительностью, ничуть не уступая в этом опере, идеально отвечала мелодраматическим предпочтениям времени в том, что касается мелодики»[20].

Как и в других европейских государствах, в Испании романтизм характеризовался пробуждением в интеллектуальной элите интереса к народной культуре, в результате чего увидели свет книги, содержание которых составлял фольклорный материал. Первый сборник испанских народных песен появился в 1799 г. благодаря усилиям Хуана Антонио де Иса Самакола-и-Осерин, который подписался псевдонимом «Дон Пресисо»[21]. Второй том вышел в 1803 г. В 1802 г. в Мадриде был опубликован Песенник дона Энрике Атайде[22], а в 1807 г. он был переиздан. Палау[23] ссылается также на анонимный сборник, ведущий своё происхождение из Барселоны, где он был опубликован в издательстве Августина Росы, второе издание этой книги относится к 1825 г.

Августин Дуран подготовил для «Библиотеки испанских авторов» Мануэля Риваденейра собрание романсов, которые вошли в X и XI тома и вышли в свет в 1849 и 1851 гг. соответственно[24]. В 1859 г. Фернан Кабальеро

---

[19] Lavaur L. Teoría romántica del Cante Flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea. Sevilla: Signatura Ed., s.a. P. 38.
[20] Lavaur L. Teoría romántica... P. 39.
[21] Iza Zamácola y Ocerín J.A. Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. 1ª ed. Madrid: Imp. de Villalpando, 1799. 212 p.
[22] Ataíde y Portugal E. Almacén de Chanzas y Veras. Obra original escrita en metros diferentes para instrucción y recreo por D. E. A. P. Madrid: Imprenta de Aznar, 1802. 214 p.
[23] Palau M. Cantares populares y literarios. Barcelona: Ed. Montaner y Simón, 1900. P. 5.
[24] Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Madrid: Rivadeneyra, 1846-1888.

опубликовала Андалузские народные сказки и песни, которые были переизданы в 1874 г. в Лейпциге[25]. В 1862 г. в том же городе увидел свет сборник дона Томаса Сегарры[26]. В 1865 г. Эмилио Лафуэнте Алькантара издал Народный песенник в двух томах[27]. В первый том вошли сегидильи, в второй – коплы. Однако наиболее полные кансьонеро появились в 80-х гг.

§2. Сборники песен фламенко А. Мачадо Альвареса и М. Бальмаседы как квинтэссенция испанского романтизма

1881 год по праву может считаться знаковым в истории фламенко: в апреле в Севилье были опубликованы два сборника песен, содержание которых отражает вековой период развития этого искусства. Это «Коллекция песен фламенко, собранных и снабжённых примечаниями Демофилом»[28] и «Первый песенник народных копл фламенко в Андалусском стиле, включающий поло, петенеры, халео, соледад (в просторечии солеар) и плайеры или цыганские сегидильи, сложенные Мануэлем Бальмаседой-и-Гонсалесом»[29]. В состав первого труда вошли куплеты, сочинённые на протяжении XIX в. народными авторами-исполнителями, имена которых в подавляющем большинстве случаев остались неизвестными. Произведения второго были плодом творчества автора из городской маргинальной среды. Сопоставление этих источников позволит проследить изменения, произошедшие в восприятии и понимании канте фламенко на протяжении XIX в.

2.1. Общая характеристика сборников

Антонио Мачадо Альварес (Демофил) посвятил свой труд Свободному

[25] Cuentos y poesías populares andaluces, coleccionados por Fernán Caballero. Sevilla: Imprenta y librería la Revista Mercantil, 1859. 433 p.
[26] Segarra T. Poesías populares. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1862. 295 p.
[27] Lafuente y Alcántara E. Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas. Vol. I-II. Madrid: Cárlos Bailly-Bailliere, 1865. 316+479 p.
[28] Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo. Sevilla: Imp. y Lit. de El Porvenir, O'Donnell 46, 1881. 208 p.
[29] Primer Cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía, comprensivo de polos, peteneras, jaleo, cantos de soledad (vulgo soleares) y playeras o seguidillas gitanas compuestas por Manuel Balmaseda y González. Sevilla: Imprenta y Librería de E. Hidalgo y Cº, 1881. 104 p.

институту образования – учреждению среднего общего полного образования, также предоставлявшего возможность получения высшего образования и подготовки диссертаций по отдельным направлениям. Устав института был утверждён в августе 1876 г., а среди учредителей числились «изгнанные из государственных университетов распоряжением министра образования Мануэля Оровио от 26 февраля 1875 г. интеллектуалы – Франсиско Хинер де лос Риос, Гумерсиндо де Аскарате, бывший президент Первой Республики Николас Сальмерон»[30]. Это посвящение не представляется случайным: в рекламном проспекте, опубликованном Институтом в 1880 г., среди образовательных целей утверждается воспитание полноценной личности[31], а знакомство с традиционной культурой является одним из способов для её достижения. Кроме того, в этом учреждении обучались сыновья А. Мачадо Альвареса – Мануэль, Антонио, Хосе (который впоследствии был преподавателем в 1918-19 гг.).

Пытаясь теоретически осмыслить природу канте фламенко, А. Мачадо Альварес неоднократно указывает на его двусоставность: либо соединяя, либо противопоставляя цыганский и андалусский компоненты; подчёркивает ключевую роль исполнителей в формировании стилей фламенко, называя его «género propio de cantadores»[32], в то время, как для обозначения народа, не интересующегося этим искусством, использует итальянское слово *diletantti*. Таким образом он проводит границу между вкусами большинства и музыкальной культурой отдельной социальной группы, придавая ей при этом особый, даже элитарный, статус. Вместе с тем, список имён исполнителей из разных населённых пунктов Андалусии (Херес де ла Фронтера, Пуэрто-Реаль, Эль-Пуэрто-де-Санта-Мария, Сан-Фернандо (Ла-Исла), Кадис, Санлукар,

[30] Крылов П. В. «Свободный институт образования» в Мадриде: обломок Первой Республики, педагогический эксперимент и убежище для политической мысли в Испании // Петербургский исторический журнал. 2018. № 3. С. 125.
[31] Крылов П. В. «Свободный институт образования»… // Петербургский исторический журнал. 2018. № 3. С. 127.
[32] Жанр, созданный певцами. Cantes flamencos... Barcelona: DVD Ed., 1998. P. 14.

Севилья, Малага, Морон (де ла Фронтера), Утрера, Алькала (де лос Гасулес), Лебриха, Осуна и Ронда) подтверждает тезис о том, что фламенко является коммерчески ориентированной разновидностью городского фольклора, бытовавшего в определённой социальной среде.

Сведений об авторе второго песенника, Мануэле Бальмаседе, сохранилось крайне мало, и содержатся они в предисловии издателей и в письме Луиса Монтото основателю испанского фольклорного общества А. Мачадо Альваресу. Информируя своего друга о смерти Бальмаседы, Луис Монтото сообщает, что она настигла несчастного поэта в Малаге, куда он прибыл на поиски работы из Севильи. Молодой человек – на момент публикации сборника ему было 24 года – находился в крайней нужде, был болен туберкулёзом и после его кончины на произвол судьбы остались молодая супруга и дочь, едва научившаяся произносить имя своего горемычного отца[33].

М. Бальмаседа родился в Эсихе в 1857 г., в раннем возрасте потерял отца и был вынужден переехать с матерью в Севилью, где их некоторое время поддерживала вдовствующая Маркиза Таварес, пока не ушла из жизни в 1863 г. В ранней юности Мануэль устроился на работу мойщиком подвижного состава на железную дорогу. Читать и писать он практически не умел, поэтому сочинённые им коплы записывал, по-видимому, кто-то из фольклористов, собирателей народной поэзии – явление, не редкое в тот период. В предисловии издателей отмечается, что Бальмаседа не отличался пристрастием к исполнению или сочинению копл, поскольку не обладал вокальными данными, и даже не подозревал о наличии у себя поэтического дара. Испанский исследователь Энрике Бальтанас предполагает[34], что на одном из литературных вечеров примерно за год до публикации сборника, к Мануэлю обратился фольклорист (это мог быть Франсиско Родригес Марин)

[33] Balmaseda y González M. Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881). Sevilla: Signatura Ed., s.a. P. 138.
[34] Balmaseda M. Primer cancionero de coplas flamencas... Sevilla: Signatura Ed., s.a. P. 15.

с просьбой исполнить коплы фламенко, и поскольку всё, что мог припомнить респондент уже было известно собирателю, ему предложили поговорку, на основе которой молодой человек составил первое четверостишие. Быстро освоив технику стихосложения, он за год сочинил стихотворения, содержание и тематика которых заслуживают пристального внимания.

2.2. Стили фламенко

В обоих сборниках тексты делятся по стилям фламенко. У А. Мачадо Альвареса это 1. трёхстрочные солеар; 2. солеарильи; 3. четырёхстрочные солеар; 4. цыганские сегирильи; 5. поло и каньи; 6. мартинеты; 7. тоны и ливьяны (из репертуара Хуанело); 8. деблы; 9. петенеры. Также приводятся песни из репертуара Сильверио Франконетти – поло и каньи; цыганские сегирильи; серраны. Внутри каждого стиля коплы даются в алфавитном порядке, и самым крупным разделом является солеар, в целом насчитывающий 483 куплета. Цыганские сегирильи представлены в количестве 256 копл. Тексты всех остальных стилей немногочисленны: 37 поло и каний (16 в основном разделе и 21 из репертуара Сильверио), 49 мартинете, 16 тон и ливьян, 9 дебл, 23 петенеры и 8 серран из репертуара Сильверио.

В сборнике Бальмаседы четыре части: 1. поло и петенеры (249 куплетов); 2. халео и соледад (в просторечии солеар, 124 коплы); 3. плайеры или цыганские сегидильи (78) и 4. стихотворения фламенко (88). Обращает на себя внимание заголовок последнего раздела, помещённый в приложении и сопровождающийся пояснительной запиской, в которой издатели отмечают, что автор выбрал для произведений этой части метр цыганской сегирильи, поскольку речь в них идёт об обычаях, которые «столь характерны для этого симпатичного народа, распространившегося почти по всей земле, который всегда был предметом изучения и восхищений мыслителей всех стран»[35]. Этот пассаж является ещё одним манифестом бытовавшей в просвещённом

[35] Balmaseda M. Primer cancionero... Sevilla: Signatura Ed., s.a. P. 117.

испанском обществе цыганофилии и связанных с ней романтических взглядов на фламенко. Вместе с тем, издатели сборника сочли эти произведения недостаточно печальными и потому не соответствующими «основным правилам канте фламенко». Указав на нехватку патетики и сентиментализма в этих текстах, они пометили их как образцы народной поэзии[36]. Эта ремарка, являясь яркой иллюстрацией того, насколько догматизированным и романтизированным было восприятие фламенко к концу XIX в. в среде испанских интеллектуалов, наводит на мысль об искусственности выделения из стихотворений Бальмаседы, написанных единым метром, наиболее трагичных с заголовком «цыганские сегирильи», и стихотворений фламенко на обиходные темы. Вероятно, подобная подача материала должна была подтверждать теорию, которой придерживались работавшие с Бальмаседой фольклористы. Для систематизации и понимания особенностей стилей проведём их краткий обзор.

Прежде всего необходимо понять, чем отличаются разновидности солеар, халео, поло и каньи. ***Канья, поло и солеар*** были близки между собой как на стадии формирования фламенко в эпоху романтизма, так и на современном этапе, что позволяет рассмотреть их в одной рубрике. Отличительными особенностями каньи является характерный выход и припев, начинающийся возгласом «Ай!», получивший название айео или айео каньи. Само название этого песенного стиля Эстебаньес Кальдерон возводит к арабскому gannia – песнь и утверждает, что, как правило, канья не танцуется, поскольку кантаору в ней отводится особая роль[37]. В XIX в. канья имела несколько мелодических моделей, только две из которых зафиксированы в антологиях того времени. При этом одна и та же мелодия приводится с названиями канья, поло, соледад, что лишний раз подтверждает, что в тот период стили фламенко находились в стадии становления. Многочисленные варианты каньи встречаются с

[36] Balmaseda M. Primer cancionero... P. 117.
[37] Estébanez Calderón S. Escenas Andaluzas. Bizarrías de la tierra. Madrid: Baltasar González, 1847. P. 205-206.

названиями кауча, сапатеадо, вито, óле, панадеро, ***плайера***.

История поло тесно связана с каньей и солеар. Поло подобно канье имеет различные мелодические варианты и впервые упоминается в «Марокканских письмах» Хосе Кадальсо[38]. В XIX в. поло было суждено сделаться гимном революций, восстаний, самоубийств и заброшенных монастырей – эстетических доминант романтизма, традиционно ассоциируемых с безграничной свободой. В 1805 г. состоялась премьера оперы Мануэля Гарсии «Расчетливый поэт», одним из номеров которой было «Поло контрабандиста», получившее впоследствии мировую известность и упоминавшееся в произведениях Виктора Гюго и Жорж Санд. О популярности поло в народной среде свидетельствует французский путешественник Жан Шарль Давилье, посетивший Испанию в 1862 г.: «По местам! – закричали некоторые из присутствующих – сейчас споют поло! Поло! Поло! – хором повторяли зрители»[39]. Поло «Красивое тело, божественная душа» из оперы того же Мануэля Гарсии «Мнимый слуга» послужило тематическим источником для оперы Ж. Бизе «Кармен». Жизнь этого поло оказалась тоже довольно продолжительной. В XX в. оно превратилось в народную песню «Анда, халео», после чего Ф. Гарсиа Лорка сделал её музыкальную транскрипцию и, гармонизовав, издал вместе с другими собранными и обработанными им песнями.

В современном поло фламенко, как и в канье, припев открывается возгласом «Ай!», но его распев более краток и содержит некоторые мелодические отличия. Стиль поло традиционно связывается с именем кантаора Кристобаля Тобало.

Самое раннее упоминание соледад (солеá, солеар), известное в настоящее время, появилось 6 марта 1855 г. на страницах севильской газеты El Porvenir. В ту эпоху существовали различные типы этой песни, не дошедшие до нашего

---

[38] Cadahalso J. Cartas Marruecas del coronel. Barcelona: Imp. de Piferrer, 1796. P. 28.
[39] Davillier Ch. L’Espagne. Illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré. Paris: Libraerie Hachette et Cº, 1874. P. 387.

времени – например, неоднократно встречается соледад гранадина. Главная роль принадлежала танцу, тогда как песня выступала лишь в качестве сопровождения, и лишь к 1860 г. ей удалось обрести самостоятельность.

Музыкально-поэтические параметры стиля, известного в наши дни с названием ***цыганская сегирилья***, определились к концу XIX в.: в книге «Народные обычаи и песни Андалусии» есть раздел, озаглавленный «Плайеры или цыганские сегидильи»[40], а в 1880 г. в Париже вышло музыкальное издание «Цыганские сегирильи в переложении для голоса и фортепиано» Рамона Сезак с переводом на французский язык М. Феликса Муссе[41]. Примечательно, что об авторах этого произведения практически ничего не известно, кроме того, что сохранилось в общей сложности 4 небольших пьесы Сезака, и порядка двух оперетт и около 20 рукописей Муссе. Однако, музыкальные характеристики представленных ими пьес чрезвычайно близки классическим сегирильям фламенко.

А. Мачадо Альварес уделил значительное внимание этому стилю. Отмечая, что тексты песен чрезвычайно печальные, а исключения из этого правила весьма редки, он приводит ряд куплетов, в которых говорится о нежности, энергичном подходе к решению отдельных вопросов, событиях Наполеоновских войн и «цыганских» обычаях. Таким образом, несоответствие теоретических взглядов фольклориста содержанию текстов показывает, что эпоха романтизма наделила цыганскую сегирилью бездонным драматизмом и характером экзистенциальной жалобы. Подобная метаморфоза произошла благодаря романтизированному восприятию цыган. В частности, о цыганофильской позиции Мачадо свидетельствует следующее высказывание: «В большинстве своём исключительные и трогательные, *цыганские сегирильи* представляют собой интереснейшие композиции <…> и могут считаться <…>

[40] Gutiérrez de Alba J. M., Martín y Santiago J. El pueblo Andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares. Madrid: Imprenta de Gaspar ed., s. a. P. 243.

[41] Seguidillas gitanas [Música notada] / arregladas para piano y canto por Ramón Sezac avec une traduction françaises par M. Félix Mousset. Paris: Richault & Cie Ed., 1882. 5 p.

тонкими песнями боли, истинными слезами цыганского народа»[42].

Привилегированное позиционирование цыганской сегирильи контрастирует с отказом А. Мачадо Альвареса включать в свой сборник алегрии, тонадильи и хугетильи, которые опрошенные фольклористом кантаоры считали равноправными и аутентичными элементами в системе стилей фламенко. Мачадо же утверждает, что они являются андалусскими, а не цыганскими песнями, исполняются в кафешантанах под кан-кан и слишком зависят от моды. Также к группе «кабацких» песен он причислил абалорио, малакофф, ортелано, мерегасо, амарильо – популярные в тот период мелодии, не получившие впоследствии развития в системе стилей фламенко. В этой связи невозможно не согласиться с мнением испанских фламенкологов А. и Д. Уртадо Торрес, утверждающих, что не существует великих и малых стилей, но есть великие исполнители и ремесленники от искусства[43].

Тонá. В системе стилей фламенко понятие тонá объединяет целую группу песен, исполняемых без гитарного сопровождения, в которую кроме самой тоны входят мартинеты, карселеры, деблы, крестьянские песни сева, жатвы и молотьбы. Однако тона не всегда исполнялась соло, как о том свидетельствует Чарльз Давильер: «Озорная работница сигаретной фабрики быстро преодолела усталость и сделала пальцами знак старому цыгану, велев ему, в качестве наказания, спеть тонаду или тону, как говорят андалузцы. «Тонá, тонá!» – повторяли все присутствующие. Старый цыган взял гитару, сел, скрестив ноги, откашлялся, сплюнул и спел песню на [цыганском наречии] кало»[44].

Ливьяна по своей структуре, мелодике и поэтическому тексту имеет сходство с крестьянскими сезонными песнями что позволяет предположить её происхождение из древнеиспанской фольклорной традиции, с последующей адаптацией к стилям фламенко. В настоящее время ливьяна, благодаря своей

---

[42] Cantes flamencos... Barcelona: DVD Ed., 1998. P. 19.
[43] Hurtado Torres A. y D. La llave de la música flamenca. Signatura Ed., Sevilla; 2009. P. 171.
[44] Davillier Ch. L'Espagne. Paris: Libraerie Hachette et Cº, 1874. P. 388.

краткой форме, служит прелюдией к ***серране***, осмысление которой как разновидности канте фламенко произошло во второй четверти XIX в., о чём свидетельствует С. Эстебаньес Калдерон[45].

О кантаоре Хуанело, из репертуара которого заимствованы приведённые в сборнике А. Мачадо Альвареса тоны и ливьяны, практически ничего не известно. Он был родом из города Херес-де-ла-Фронтера, расположенного в провинции Кадиса, и именно на него указывают исследователи фламенко как на изобретателя и первого исполнителя стиля ливьян: «Кажется, первым исполнителем ливьян, по крайне мере, из известных, был Хуанело из Хереса»[46].

Отличительной особенностью ***дебл*** является наличие заключительной строки *Deblica barea,* одинаковой для подавляющего большинства куплетов и не связанной по смыслу с остальным текстом. В одной лишь песне вместо неё употребляется аналогичная по функции строка *Cuantos muertos tenga*. Комментируя название стиля *debla* и уменьшительный вариант *deblica* А. Мачадо Альварес указывает на его возможные значения: это может быть женское божество, и тогда словосочетание *deblica barea* будет переводиться как *великая богиня*, в то время как исполнители фламенко (в частности, Хуанело) толкуют это выражение как припевку, обозначающую конец коплы, или указывающую на обманчивый характер песни: начинаясь, как мартинеты, деблы завершаются подобно куплетам других стилей[47].

Нельзя исключать, что название этого стиля образовалось в результате эволюции глагола *петь* из цыганского жаргона кало́: исследуя происхождение слова *лабух* в русском языке, В. В. Шаповал указывает, что «есть и вариант *дилаба-* (сложение: *гиля / диля* 'песни' и *ба-* стяженное 'петь')»[48] – лексема,

---

[45] Estébanez Calderón S. Escenas Andaluzas. Madrid: Baltasar González, 1847. P. 206.
[46] Roldán Fernández J. M. La larga familia del flamenco. Huelva: Universidad de Huelva, 2007. P. 76.
[47] Cantes flamencos... Barcelona: DVD Ed., 1998. P. 193.
[48] Шаповал В. В. Откуда пришло слово *лабух*? // Русское слово. Материалы и доклады межвузовской конференции, посвященной 60-летию Орехово-Зуевского госпединститута (Орехово-Зуево, 24-25 ноября 2000 г.). Орехово-Зуево, 2001. С. 30.

фонетические мутации которой (метонимия и редуцирование) могли привести к появлению производного *дебла*. Если же принять во внимание, что *барэа* означает *большая*, то и припев может переводиться как *спеть большую песню*, или *большая песня спета*. Большой её можно назвать благодаря богато орнаментированной мелодии, из-за которой исполнение одного четверостишия может длиться до двух минут[49].

Интересно отметить, что отдельные песни этого стиля в рассматриваемом сборнике либо дословно, либо частично повторяют коплы из других разделов – мартинете и солеар, что лишний раз свидетельствует о том, что тексты одинакового метроритмического строения могут использоваться с различными музыкальными стилями фламенко.

Петенера, многочисленные варианты которой объединены под названием *сон*, считается одной из самых красивых мелодий народного мексиканского репертуара. Исследователь Мануэль Альварес Боада относительно *сон* и *петенеры*, утверждает, что с прибытием испанцев и установлением их владычества, в качестве основополагающих были привнесены модели европейской культуры, включая музыкальную концепцию, которая базируется на западном темперированном строе. Струнные инструменты той эпохи, такие как арфа, цитра, виола, рабаль и др. постепенно проникали в музыку, рождающуюся в Новой Испании в результате скрещивания нескольких культур[50].

Латиноамериканская петенера – это песня о море и моряках и, что наиболее интересно, как в андалузском, так и в мексиканском варианте этой песни глубинной темой является фигура роковой женщины, приносящей мужчинам несчастье. Андалузская петенера впервые упоминается в 1847 г. Серафином Эстебаньесом Кальдероном в «Андалузских сценах». С этого момента её развитию содействовали кантаоры Медина (Эль Бьехо), Чакон и в

---

[49] Gil Ruiz M. Ornamentación y microtonalidad en la debla: análisis y procedimientos semiográficos. Madrid, 2014. 396 p.

[50] Álvarez Boada M. La música popular en la huasteca veracruzana. México: Premiá, 1985. P. 9.

особенности Пастора Павон, так что в настоящее время петенера – наследие эпохи романтизма – является одним из самых экспрессивных, печальных и драматичных стилей фламенко. Примечателен тот факт, что в коллекции копл А. Мачадо Альвареса у петенеры было характерное тематическое наполнение, связанное с образом роковой женщины, в то время как Бальмаседа ставит петенеры в один ряд с поло, лишая их самобытности.

2.3. Метрическая структура

В испанской народной лирике существуют два основных типа метра – восьмисложник, ведущий свое происхождение от жест, и переменные метры из 5-7 слогов. Три ключевых метрических схемы текстов песен, соединяемых с мелодиями разных стилей фламенко, представлены в сборнике М. Бальмаседы: 1. трёхстишие, состоящее из восьмисложников с ассонансной или консонансной рифмой в нечётных строках; 2. четверостишие из восьмисложников с рифмованными чётными строками и 3. поэтическая строфа сегирильи. Последняя состоит из строк нерегулярного метра (5, 6, 7 и 11 слогов), что напоминает структуру арабских харчей. Количество строк в строфе может варьироваться от 3 до 8, однако чаще всего это четверостишие из переменных пяти- – семисложных строк с длинной девяти- – двенадцатисложной третьей строкой и рифмованными чётными строками.

Таким образом, названия различных стилей фламенко в заголовках разделов рассматриваемых сборников соответствуют трём типам строфы: трёхстишие – соледад/солеар, солеарилья (с укороченной первой строфой) и халео; четверостишие – поло, канья, тонá, ливьяна, мартинете. Деблы расширяют строфу за счет дополнительной заключительной строки *Deblica barea*; петенеры становятся шестистрочниками путём повторения одной из строк и включения ещё одной с восклицательной интонацией (например, *¡Mare de mi corazón!, ¡Soleá, triste de mí!, ¡Soleá y más soleá!* и подобные). Серрана представляет собой четверостишие, к которому примыкает трёхстишие. Метром цыганской сегирильи записываются произведения одноимённого стиля, которые М. Бальмаседа называет ещё плайерами.

Рифма в большинстве куплетов женская, с предпоследним ударным слогом, мужская встречается сравнительно редко и возникает за счет использования односложных слов (*yo, no, más, só(l), lú(z), tú*), глагольных форм – усеченного инфинитива (*camelá(r), compará(r), curá(r)*), настоящего (*boy, bas, ba, hay, soy, doy*), прошедшего (*s'acabó, parió, pasó, cayó, eché, encontré, encomendé, entré, fue, mamé, orbi(d)é, postré, segué, saqué, tapé, tomé, bibí, dí, dormí, morí*) и будущего (*estará, irás, comerás, encomendarás, serás, echaré, iré, romperé, daré, castigaré*) времён. Также встречаются существительные, имена собственные, причастия и прилагательные, в написании которых нередки сокращения (*ladeá(da)s, barricá(da)s, temeri(d)á(d), Trini(d)á(d), Ma(d)rí(d)*).

Довольно любопытную информацию сообщает А. Мачадо Альварес о текстах соледад. По его мнению, эти песни соответствуют галисийским триадам (также называемые руадами), поддерживают связь с итальянскими сторнелло и кельтскими тернарио. Трёхстрочные куплеты называются ещё коплы халео и, подобно руадам, севильянам и цыганским сегирильям, сопровождаются танцем[51]. Обозначая столь широкие родственные связи трёхстрочных соледад, автор, тем не менее, в отношении четырёхстрочных текстов отмечает, что следует отличать их от рондений и малагений, поскольку при метроритмическом единообразии из огромного фонда четырёхстрочников для одних стилей выбираются тексты более грустного, а для других – более весёлого содержания. В этом утверждении снова проявляется тенденция подогнать факты под романтическую теорию «исконного канте хондо» и «кабацкого канте фламенко», поскольку невозможно соединить понятия древность–грусть и современность–веселье, ведь человечеству присуща вся гамма чувств и эмоций на любом этапе его бытования.

[51] Cantes flamencos... Barcelona: DVD Ed., 1998, p. 13.

2.4. Тематический состав

При поверхностном взгляде тексты фламенко представляются чрезвычайно простыми: в них можно выделить определённое количество тем-концептов и бесконечно расширять их за счёт «фреймов» – «ментальных образований», или индивидуальных «ассоциативных полей». Такой подход характерен для исследования С. Магон: «Мы выносим в типологию шесть основных концептов, которые представлены соответствующей группой жанров в музыке фламенко: *Смерть, Одиночество, Радость, Любовь, Женщина* и *Мужчина*»[52]. На наш взгляд, подобные концепты можно выделить в любом литературном произведении, поскольку они являются общечеловеческими, следовательно, для понимания культурных особенностей той социальной среды, из которой вышло это искусство, следует избрать стратегию противоположную концептуализации и обобщению и внимательно вникнуть в детали, обращая внимание на мельчайшие подробности, содержащиеся в текстах. Кроме того, интересно исследовать, в равной ли степени в текстах фламенко разрабатываются все эти темы, или некоторые из них являются приоритетными и связаны ли с определённой лексической темой конкретные музыкальные стили.

А. Мачадо Альварес, анализируя тематику песен фламенко, указывает, что преимущественно это личные невзгоды, в то время, как вопросы общего или национального характера крайне редко привлекают внимание кантаоров. Такое положение дел естественно, если учесть индивидуалистический вектор романтизма, с одной стороны, и социальное положение исполнителей, с другой. Круг интересов исполнителей фламенко естественным образом ограничивается бытовыми проблемами и общечеловеческими чувствами, и именно на эти темы пишутся тексты песен. Вместе с тем, среди собранных А. Мачадо Альваресом куплетов есть немало текстов, отражающих социально-политические реалии первой трети XIX в. – периода, когда

[52] Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дис… канд. иск. М., 2019. С. 131.

эстетика романтизма только начала прорастать на испанской почве.

В таблице 1 систематизированы сведения о тематике куплетов по стилям фламенко, при этом следует отметить, что нередко можно включить текст не в один, а в несколько разделов.

Таблица 1

	солеар 3	солеарилья	солеар 4	сегирилья	поло, канья	мартинете	тона, ливьяна	дебла	петенера	**всего**
отношения	237	5	39	51	12		12		6	**362**
невзгоды	46	3	18	65	3	33	3	4	9	**184**
беды, нищета, болезнь	*18*	*3*	*8*	*36*	*1*	*2*	*2*	*3*	*6*	***79***
преступление, суд, наказание	*11*		*2*	*14*	*1*	*27*		*1*		***56***
смерть, похороны, кладбища	*17*		*8*	*15*	*1*	*4*	*1*		*3*	***49***
наблюдения, обычаи	81	5	9	45	1	15	1	4	8	**169**
религиозные мотивы	21		1	13		1				**36**
народная молва	14		4	3				1		**22**
всего:	**399**	**13**	**71**	**177**	**16**	**49**	**16**	**9**	**23**	**773**

В сборнике А. Мачадо Альвареса можно выделить ряд тематических доминант: почти половина всех стихотворений посвящена отношениям мужчины и женщины, широкий спектр оттенков которых делает затруднительной их систематизацию. Далее с большим отрывом следуют куплеты, в которых рассказывается о бедах, нищете, болезнях, смерти, преступлениях, судопроизводстве, наказаниях и прочих невзгодах. В третьем разделе содержатся наблюдения над различными аспектами жизни, информация об обычаях и суевериях, отношении к деньгам и благополучии. Больше трёх десятков песен посвящено религиозным мотивам; около двух

десятков – народной молве.

Поскольку собранные А. Мачадо Альваресом коплы создавались разными авторами на протяжении почти ста лет, по сравнению с тематикой песен Бальмаседы их отличает более широкий охват и иная количественная репрезентативность каждой темы. В сборнике Бальмаседы очевидна тенденция к сокращению доли куплетов об отношениях (их треть, против половины в книге Мачадо), выход на первые позиции стихотворений романтической направленности – про беды, смерть и кладбища, а также связь конкретных стилей фламенко с трагическим сюжетом. Подобные особенности куплетов М. Бальмаседы объясняются рядом факторов: влиянием эстетики романтизма, личным опытом и складом характера, а также тем, что, сочиняя куплеты на заказ, он ориентировался на предпочтения фольклористов, для которых фламенко было неразрывно связано с определённым набором стереотипов. Романтическое восприятие жизни как непрерывного страдания находит отражение в композиции произведений первого раздела сборника: начиная с появления на свет несчастного человека, через философско-аллегорические стихотворения, описание любви и жизненных тягот, повествование подходит к темам болезни, смерти, погребения и кладбищ. Кроме того, зачастую определённое понятие обыгрывается в нескольких следующих друг за другом четверостишиях, через которые постепенно раскрывается его смысл – приём, не встречавшийся в сборнике народных песен. Информация о тематическом составе песенника М. Бальмаседы и распределением копл по стилям фламенко приводится в таблице 2.

Для проведения сравнительного анализа сборников далее сгруппируем материал в пять тематических блоков: 1. отношения мужчины и женщины в зеркале куплетов фламенко, 2. коплы как энциклопедия испанской жизни; 3. коплы о невзгодах – доминанта романтизма; 4. отражение религиозности в куплетах фламенко; 5. коплы об общественном мнении.

Таблица 2

	поло, петенера	халео, солеар	сигирилья, плайера	стих. фламенко	**всего**
невзгоды	106	39	70	37	**252**
беды, нищета, болезнь	*60*	*23*	*35*	*8*	***126***
смерть, похороны, кладбища	*36*	*16*	*35*	*4*	***91***
преступление, суд, наказание	*10*			*25*	***35***
отношения	87	53	8	22	**170**
наблюдения, обычаи	56	32		29	**117**
всего:	**249**	**124**	**78**	**88**	**539**

2.4.1. Отношения мужчины и женщины в зеркале куплетов фламенко

В коплах обоих сборников, повествующих об отношениях между мужчиной и женщиной, примечательна черта, характерная для литературы романтизма в целом – отсутствие образа семьи, и, как следствие, определения составляющих её личностей словами *marido* (муж), *mujer* (в значении жена), *esposo/a* (супруг/а). Вместо них используются названия *serrana* (горянка), *flamenca*, *gitana* (цыганка), *gachí*, *chiquilla* (девчонка), *novia* (невеста), *mujer* (в значении женщина). Многие куплеты могут быть исполнены как мужчиной, так и женщиной, поскольку лексико-грамматические средства испанского языка на коротком участке формы зачастую не обозначают род первого лица.

В сборнике народных песен содержание текстов охватывает различные периоды в развитии отношений от заинтересованности и любовного томления до разрыва и проклятий, включая все промежуточные градации. Угол зрения Бальмаседы на взаимоотношения мужчины и женщины значительно отличается от представленного в народных коплах: вместо стремления к счастливой любви предлагается жертвенность, побуждающая отдавать последнее, вплоть до жизни. Далее проведём сравнительный анализ песен из

обоих источников, структурировав их в соответствии с этапами эволюции чувства.

Описание объекта любви встречается только в народных куплетах, поскольку в произведениях М. Бальмаседы не говорится о глазах, похожих на светлячков (*Valientemente te quiero, // Me paesen tus ojitos // De bonitos dos luseros*)[53], розах, расцветающих под ногами девушки, и сама она не сравнивается с белыми гвоздиками. В народных коплах отмечаются физиологические особенности персонажей – обилие пигментных пятен на коже (*La gachí que yo camelo // Está yena e lunares // Jasta la punta der pelo*)[54] или кривые ноги возлюбленного (*Chiquiya, tu estás chalá // Con ese nobio que tienes // Con las patas ladeás*)[55].

Ввиду того, что в традиционном обществе мужчина выбирает спутницу жизни, обращая внимание на её внешние данные и характер, в большинстве текстов этой рубрики речь идёт о женщинах. Характер одних изображается решительным, они обладают холодным оружием и способны за себя постоять: *No te metas con la Lola; // La Lola tiene un cuchiyo // Pa defendé su persona*[56]. Мужчины отмечают, что ладить с такими не просто: *A los árboles blandeo, // A un toro brabo lo amanso, // Y a ti flamenca no pueo*[57]. Другие же, напротив, лишены стержня, безумны, или просто злы. Признаком безумия является кидание камней: *Por lo que yo boy mirando, // Si no has tiraíyo pieras // Poquito te ba fartando*[58]. К этой же метафоре обращается и Бальмаседа, указывая на безумие человека, который произносит злые слова: *De las pieras de la calle, //*

---

[53] Крепко я люблю тебя. // Ведь с прекрасным светлячком // Схожи так твои глаза. Cantes flamencos… P. 91.

[54] А моя любовь-цыганка // Родинками вся покрыта // Прямо с головы до пяток. Cantes… P. 57.

[55] Угораздило, девчонка, // До безумия влюбиться // В кривоногого мальчонку. Cantes… P. 42.

[56] Лолу ты не обижай. // За себя чтоб постоять // Лола припасла кинжал. Cantes… P. 68.

[57] Древесину размягчаю, // Быков диких укрощаю, // А с тобой, цыганка, никак не совладаю. Cantes… P. 27.

[58] Вот, смотрю я на тебя: // Пока камни не кидаешь, // Но к безумию близка. Cantes… P. 72.

Tu cuerpo llenito está, // Y cá vez que abres la boca, // Dás sin mano una pedrá[59].

Народные куплеты, фиксируя намерение мужчины познакомиться с женщиной, сообщают о форме, в которой это делается: *Dígale osté a esa mujé // Que güerba p'aquí la cara, // Que la quiero conosé*[60]. Такое поведение, фамильярное и даже грубое, вероятно, не выходило за рамки общепринятого в определённых социальных слоях портовых городов.

Размышляя о любви, М. Бальмаседа приходит к выводу, что взаимная любовь хороша, а безответная – это зло. Похожее мнение можно обнаружить в народных куплетах: *Muchos biben con la pena… // Yo bibo con er consuelo // Que estoy queriendo e beras // Y me pagan con lo mesmo*[61]. В поэзии фламенко интенсивность чувства подчёркивается через темы болезни и смерти, что представляется закономерным в русле эстетики романтизма. У Бальмаседы – это готовность покончить с собой, если подруга/друг умрёт первым, вырвать собственные глаза или язык, если они беспокоят вторую половину. В народных куплетах – обещание написать своей кровью эпитафию на могиле любимой после её кончины, принять яд из рук возлюбленного, клятва не оставить свою спутницу даже будучи убитым и похороненным, или декларация намерения сварить бульон из собственного тела, чтобы кормить возлюбленную, если она заболеет (*Te lo juro por mi mare; // Que si tú caes malita // Te doy cardo e mis carnes*)[62] – вот лишь некоторые примеры романтической гиперболизации. Последний текст свидетельствует ещё и о крайне бедственном материальном положении влюблённого мужчины. Схожие обстоятельства описаны и Бальмаседой: *Ya no tengo ná que darte, // A*

[59] Как огромная сума, // Ты булыжников полна, // И, как только рот откроешь, // Камнепад не остановишь. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 62.
[60] Вы скажите этой даме, // Повернулась чтоб ко мне – // Познакомиться желаю. Cantes… P. 44.
[61] Многие живут, скорбя… // У меня есть утешенье: // Всей душой ведь я люблю, // И в ответ мне платят тем же. Cantes… P. 190.
[62] Мамой я тебе клянусь, // Если вдруг ты заболеешь, // Из себя бульон сварю. Cantes flamencos… P. 86.

qué me lloras á mí, // Si el remedio que tenía, // Era el alma, y te la dí[63]. В его сборнике темы жертвенной любви и нищеты вплетаются в тюремные сюжеты: женщина готова продать свои ботинки, чтобы купить продукты и босой принести еду возлюбленному в камеру; или при выборе между тюрьмой и смертью, отдаётся предпочтение тюрьме только из-за того, что туда будет приходить любимая. Эстетика романтизма ярко выражается в восприятии жизни, как мучения, которое человек терпит исключительно из-за любви, а также открыто декларируемой возможности совершения самоубийства, что абсолютно неприемлемо в фольклорной традиции: *Me quiero quitar la vía, // Que no quiero padecé, // Y por verte no lo jago, // ¿Yó no sé lo que queré*?[64].

В контексте любовной лирики народные коплы предлагают информацию о социальном неравенстве: *Te quiero como si fueras // Hija e un corregió, // Siendo probe sigarrera*[65]; негативном отношении членов семьи к любовному увлечению: *Mira por quererte // Cómo me beo aborresiíto // De toita mi gente*[66]; свидетельствуют, что в испанском обществе имели место, хотя и порицались, отношения между родственниками: *¿Tienes baló e quererme // Sabiendo que semos primos, // Tenemos de pagá er breve?*[67]. Энергия любви сравнивается с появившимися промышленными механизмами – гидравлической мельницей и железной дорогой: *Yo t'estoy queriendo más // Que granos e trigo muele // La máquina e Arcalá.; Yo t'estoy queriendo a ti // Con la mesma violencia // Que yeba er ferro-carrí*[68]. Таким образом, даже воспевая любовь, тексты народных песен отражают самые актуальные социально-экономические реалии эпохи.

---

[63] Не пойму, чего ты просишь // И зачем ты тут рыдаешь. // У меня была душа лишь, // Да и ту тебе отдал уж. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 52.

[64] С жизнью я решил проститься, // Не желаю я страдать, // Но живу, тебя чтоб видеть. // Мне ли о любви не знать? Balmaseda M. Primer cancionero… P. 78.

[65] Я люблю тебя, как будто // Ты коррехидора дочка, // А не бедная рабочая. Cantes flamencos… P. 87.

[66] Посмотри, из-за того, // Что влюбился так в тебя // Ненавидит меня люто // Теперь вся моя семья. Cantes flamencos… P. 151.

[67] Ты осмелился любить, // Зная, что тебе кузина. // Ведь придётся нам платить. Cantes flamencos… P. 86.

[68] Больше я люблю тебя, // Чем пшеничных зёрен мелет // Механизм из Алькалá.; Как же я тебя люблю! // Сил я и напора полон, // Мощи железнодорожной. Cantes… P. 97-98.

Обзор народных куплетов наводит на мысль, что главной причиной утраты чувства является измена. Деликатность вопроса порождает многочисленность способов его раскрытия: лирический герой напоминает о клятве верности, некогда данной перед Распятием; с досадой бросает письма к двери дома бывшей возлюбленной; сравнивает недолговечное чувство с пылью и песком (*Er queré que me mostrabas // Era porbito y arena // Que el aire se los yebaba*)[69]; сожалеет о том, что неверная подруга ушла к другому, будучи беременной (*Yo no siento que te bayas, // Lo que siento es que te yebes // Sangre mía en tus entrañas*)[70]. Поводом для измены может быть и лучшее финансовое обеспечение: *Anda que tienes mar fario; // Tú te fuistes con el otro // Porque te subió er salario*[71].

И если народные песни чаще повествуют о неблаговидных поступках иносказательно (*Chiquiya, tú eres muy loca: // Eres como las campanas, // Que toito er mundo las toca*)[72], то в сборнике Бальмаседы о незавидной участи бывшей возлюбленной говорится без обиняков: *Me han dicho de tu queré, // Que lo tienes puesto en venta; // ¡Que lo compre quien lo quiera, // que á mí no me tiene cuenta!*[73]. В обоих источниках имеются куплеты с проклятиями в адрес изменщика, но в народных образцах они незатейливы, прямолинейны и носят разговорный характер (*Hijito e mala mare, // Criaíto en malas tripa, // Regüerto en malos pañales.; Hijito e mala mare: // ¿Te acuerda cuando isías // No te orbiar é por naide?*)[74], тогда как у Бальмаседы – это продуманная литературная композиция: *Por el daño que mas jecho, // Yo no te deseo mas, // Que te veas en*

---

[69] Вся любовь твоя была // Словно пыль, или песок, // И унёс их ветерок. Cantes… P. 49.
[70] Что уходишь – не жалею. // Мне печально, что уносишь // Мою кровь в своём ты теле. Cantes… P. 99.
[71] Прочь, нечистая душа! // На высокую зарплату // От меня к нему ушла. Cantes… P. 32.
[72] Эх, девчонка, что с тобой? // Ты, как колокол на башне, // Ведь звонит в тебя любой. Cantes… P. 42.
[73] Мне сказали на продажу // Выставляешь ты любовь. // Новички пусть налетают, // Я-то не поймаюсь вновь. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 53.
[74] Матери беспутный сын // И дурного чрева плод // В скверны пелена повит.; Матери беспутной сын, // «Я тебя не променяю» – // Помнишь, как ты говорил? Cantes… P. 54.

tierra ajena, // Y no tengas un metá[75].

Песни о разлуке немногочисленны, поскольку, вследствие дороговизны и сложности переезд и отъезд были в среде бытования фламенко крайне редким явлением. В одной со слезами на глазах лирический герой провожает корабль, увозящий любимую, а в другой, наоборот, отправляют её/его прочь: *Güérbete pa atrás, // Que si te bienes conmigo hasta er Puerto // No aelantas naa*[76].

Множество народных куплетов посвящено любовным страданиям, которые сопровождаются неотвязными думами и воспоминаниями предмета любви. Состояние, переживаемое человеком, настолько тяжело, что даже звучит недоумение относительно того, как такие муки может допускать Всевышний: *Con ducas m'acuesto, // Con más m'alebanto, // Cómo consiente un Dibé der sielo // Que yo pene tanto*[77]. Зафиксированы в песнях физиологические последствия эмоциональных потрясений: проблемы со сном, потеря аппетита (*¡Tú queré cómo m'ha puesto, // Que con un aguamaní // Me están dando el alimento!*)[78], пожелтение кожных покровов, потеря веса (*Chiquiya ¡cómo m'has puesto! // Con un arfilé de a chabo // Se puee pasá mi cuerpo*)[79], помутнение рассудка (*Er queré quita er sentío, // Lo igo por esperensia // Porque a mí ma suseío*)[80]. На эмоциональном уровне наблюдается тоска, печаль, нежелание жить дальше, предмет влечения видят во сне: *Tengo yo un doló contino, // Que igo que no te quiero // Y e noche sueño contigo*[81].

Коплы Бальмаседы содержат жалобы на вероломство второй половины с

---

[75] Пусть за все мои страданья // Сбудутся лишь два желанья: // Жить тебе в чужой стране // Без гроша в пустой мошне. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 53.

[76] Возвращайся-ка назад, // Ведь поездка со мной в порт // Ничего тебе не даст. Cantes… P. 144.

[77] Я ложусь в печали, // С грустью просыпаюсь, // Как же допускает Бог, // Что так сильно маюсь. Cantes… P. 136.

[78] Довела твоя любовь, // Что теперь дают мне пищу // Через специальный зонд. Cantes… P. 88.

[79] Что ты сделала со мной? // Моё тело ведь булавкой // Теперь можно приколоть. Cantes… P. 42.

[80] Отбирает любовь разум. // Как об этом я узнал? // На себе всё испытал. Cantes… P. 47.

[81] У меня болит душа: // Говорю, что ты не люб мне, // В снах же вижу лишь тебя. Cantes… P. 82.

конкретными примерами – приглашая, он(а) не открывает дверь (*¿Eras tú quien me llamabas, // Y cuando á tu casa iba, // La puerta me la cerrabas?*)[82], рассказывает всем о проступке (*Quién había de pensá, // Que mi farta poca ó mucha, // La habías de publicá*)[83], изображает любовь, которой на самом деле нет (*Pensando que me querías, // Me descubrí á tu persona, // ¡Qué equivocáo vivía!*)[84], или просто живёт своей жизнью не задумываясь о мучениях влюблённого человека (*Mírala como se alegra, // Sin acordarse de ti, / Que tienes el alma negra*)[85]. Сгущая в романтической манере краски, Бальмаседа часто упоминает слёзы и плач, отмечая, в частности, что любовь превращает обычные слёзы в кровавые (*Hás de llorá sin queré, // Lágrimas de sangre pura, // Si en él te llega á meté*)[86], а без полива дождём слёз вообще погибает (*Tu queré se hubiéa sacáo, // Si con lágrima é con mis ojos, // No lo hubiera yó regáo*)[87]. Предельная острота переживаний в народных куплетах выражается в решимости броситься в реку из-за чёрных глаз, описании сердца, плачущего кровавыми слезами и т. д.

Безответное чувство провоцирует желание отомстить возлюбленному, чтобы и он претерпел такие же мучения: *A un Dibé le estoy pidiendo // Que como me matas mueras, // Que te vean mis ojos // Queriendo y que no te quieran*[88]; или же тому, кто заставил полюбить, посылаются проклятия: *Malhaya sea la persona // Que a mí me enseñó a queré, // Que estaba yo en mi sentío // Y ahora me*

---

[82] Ты был тем, кто меня звал, // А когда я приходила, // Двери мне не открывал. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 91.

[83] Кто бы только мог представить, // Что, велик иль мал мой грех, // Станешь всем о нём ты баять. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 91.

[84] Думал, что меня любила, // Но открыл твою я сущность. // Ах, в каком обмане жил я! Balmaseda M. Primer cancionero… P. 92.

[85] Посмотри, как веселится, // О тебе не вспоминая, // Ты же чёрный от страданий. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 94.

[86] Без любви ты слёзы льёшь. // Слёзы эти кровью станут, // Коль любовь ты обретёшь. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 85.

[87] Высохла б твоя любовь, // Если бы из глаз слезами // Не полил её я вновь. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 86.

[88] Бога я прошу тебе // Отплатить той же монетой, // Чтобы я увидеть смог, // Как ты любишь безответно. Cantes… P. 108.

encuentro sin él[89].

Обращает на себя внимание многочисленная группа песен, в которых выражается недовольство второй половиной. У Бальмаседы тексты, описывающие поведение мужчины и женщины по отношению друг к другу, изобилуют примерами негативных проявлений человеческой сущности: обман, зло, неблагодарность, упорство, нежелание прислушиваться к добрым советам, сварливый характер, побои, сплетни, измена. Кроме того, они нередко обращены к виновнику страданий и содержат жалобы, упрёки, просьбы и даже угрозы, что делает их более персонифицированными по сравнению с народными образцами. Помимо прямых обвинений в адрес второй половины (*Si tu quieres que yo duerma // Déjame por unos días, // Que mas quitaito el sueño, // Y mas de quitar la vía*)[90], встречаются коплы, указывающие на твёрдость сердца любимой – оно может быть из кремня или стали, в то время, как сердце лирического героя из мягких материалов: *Tienes corazon de acero, // Que no se ablanda por ná; // Y yo lo tengo de cera, // Mira que contrariedá*[91].

В большинстве народных произведений сюжетная линия примерно одинакова: беспокоящему элементу предлагается уйти и иногда указываются причины недовольства. Например, раздражают вкусы и привычки, «жизнь и чудеса», злобный характер, буйное поведение, побои, ругань и т.д. Интересна копла с фразеологическим оборотом, аналогичным русскому, в котором отличается лишь порода рыбы – треска в испанском варианте становится щукой в русском переводе: *Anda bete e mi lao, // Que tú tienes para mí // Sombriya e bacalao*[92]. Решение уйти, принятое женщиной, может вызывать радость

[89] На того проклятье ляжет, // Кто меня любить заставил. // Был при мне всегда рассудок, // А теперь меня оставил. Cantes… P. 117.
[90] Если хочешь, чтоб уснул я, // Дай мне пару дней покоя. // У меня не только сон, – // Жизнь похищена тобою. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 50.
[91] Сердца твоего из стали // Невозможно размягчить. // У меня оно из воска – // Как же с этим дальше жить?! Balmaseda M. Primer cancionero… P. 51.
[92] Всё, пойди ты от меня. // Как для щуки новый зонтик – // Ты не больше мне нужна. Cantes… P. 36.

мужчины: *Dises que te ba y no güerbes; // Alegría tengo mucha; // De mi santo no t'acuerdes*[93]. Подруга опаснее мавров-берберов, отличавшихся, по словам кантаора, изрядной жестокостью. Женщины приносят множество несчастий, страданий и бед, по причине чего делается вывод, что лучше любить борзую собаку: *Mas bale queré a un gargo // Que queré a una mujé // Que tenga er pescueso largo*[94].

В стихотворениях Бальмаседы на партнёра возлагается ответственность не только за страдания и беды, но и за отрицательные черты собственного характера – особенность, не встречавшаяся в народных образцах: *Tan bueno como yó era, // Tan malo me has vuerto tú, // Si acaso yo me condeno, // La curpa la tienes tú*[95]. Описываются случаи физического насилия: *Los ojitos de mi cara, // De llorá se están secando, // La curpa la tienes tú, // Que siempre me estás pegando*[96]. Аналогично народным куплетам вина перекладывается на женщину – её осуждают за злой язык, или прогоняют за скверный характер в целом: *A buscá la via, // Véte por ahí, // Que aunque tarde, mala compañera, // Yá te conocí*[97].

В ряде народных куплетов, рассказывающих о недостатках второй половины, содержатся проклятия в её адрес: *Que se pique e cangrena // La boca con que me riñes, // La mano con que me pegas*[98]; *Acostaíta y espierta // Siempre está jasiendo daño; // ¡Mala puñalá te peguen // Que te partan los reaños!*[99]; *Aquer que la curpa tiene // Que fatigas pase yo // Er corasón por la boca // Se le sarga de*

---

[93] Я уйду и не вернусь – // Ты сказала. Я так рад! // Как зовут меня забудь. Cantes… P. 46.
[94] И, чем женщину любую, // Лучше уж любить борзую – // У неё длиннее шея. Cantes… P. 64.
[95] Я-то был таким хорошим, // А с тобой стал злым и подлым. // Сам себя я осуждаю, // А ведь ты во всём виновна! Balmaseda M. Primer cancionero… P. 61.
[96] На моём лице глаза // Совсем высохли от слёз, // А вина-то ведь твоя, // Так как бьёшь меня всерьёз. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 62.
[97] Ты ступай своей дорогой, // Нет нужды мне в бабе злой. // Хоть и поздно, но я всё же // Познакомился с тобой. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 105.
[98] Чтоб гангрена поразила // Рот твой, что меня бранит, // Руку – ту, которой бита. Cantes… P. 75.
[99] Спит ли, бодрствует – не важно: // Зло и вред творит всегда. // Чтоб ни дна ей, ни покрышки, // Лихоманка побрала! Cantes… P. 168.

doló[100], или же сперва в примирительном тоне говорится «иди с Богом», а затем следует пожелание болеть до гробовой доски: *Anda con Dios, bien te logres, // No te deseo mar ninguno… // Hora e salú no goses // Mientras bibas en er mundo*[101]. И даже есть текст, сообщающий о намерении избавиться от человека, продав его: *Anda mar tiro te peguen // Que te regüerba en tu sangre, // Que más querío vendé // Como si yo fuera carne*[102].

Народные куплеты предлагают примеры отсутствия чувства: *De tu espresio me río: // Bien sabe Dios y too er mundo // Que yo nunca te he querío*[103]; содержат жалобы на нехватку любящего сердца: *¿Dónde m'arrimaré yo, // Si no hay un pecho en er mundo // Que quiera darme caló?*[104]; недоступность предмета любви: *Te quisiera camelá, // Pero estás tú como Cáis // De murayas rodeá*[105]. Отмечается, что влюблённый мужчина готов на многое, чтобы достичь близости, а после того, как это случится, теряет интерес и отворачивается при встрече: *Argún día por berte // Inero yo daba, // Compañerita, ahora por no berte // Güerbo yo la cara*[106]; *El hombre que está queriendo // E noche cabila y bela // Y así que logra su gusto // Aborrese, orbía y niega*[107].

Сравнительный анализ куплетов двух сборников в рамках любовной тематики со всей очевидностью показывает, что применение концептов *женщина, мужчина, одиночество, радость, любовь* неправомерно, так как нет текстов, посвящённых отдельно каждому из них. Куплеты об отношениях мужчины и женщины охватывают широкий диапазон оттенков от любви до

---

[100] У того же, кто виновен, // Что страдаю я так сильно, // Сердце из груди от боли // Ртом пускай наружу выйдет. Cantes… P. 188.
[101] Бог тебя пускай хранит, // Зла тебе я не желаю… // Ни на час не будь здоровой // До тех пор, пока жива ты. Cantes… P. 109.
[102] Чтоб тебе шальная пуля // Всё нутро перевернула. // Ведь продать ты собирался // Меня, словно кусок мяса. Cantes… P. 109.
[103] Мне смешно твоё презренье. // Знает Бог и люд честной, // Что ты не любима мной. Cantes… P. 44.
[104] Где же обрету покой, // Если сердца нет такого, // Что подарит мне тепло? Cantes… P. 43.
[105] Поухаживать хотел // За тобой, но, словно Кадис, // За высокой ты стеной. Cantes… P. 86.
[106] Раньше, чтоб тебя увидеть, // Я и деньги отдавал, // А теперь, моя подружка, // Век тебя бы не видал. Cantes… P. 130.
[107] Ведь мужчина, пока любит, // Думает, не спит ночами, // А как своего добьётся, // То остынет и скучает. Cantes… P. 114.

ненависти или констатации невозможности полюбить. Ввиду отсутствия в большинстве копл лексико-грамматических указаний на пол лирического героя невозможно ассоциировать его с концептами *женщина* и *мужчина.* Стихотворений о *радости* обнаружить не удалось, а *одиночество* если и упоминается, то лишь в контексте любовного томления.

2.4.2. Коплы, как энциклопедия испанской жизни

В этом разделе собраны как философские размышления и зарисовки из жизни цыган, сделанные М. Бальмаседой, так и народные куплеты с самыми разнообразными сюжетами. Некоторые из них говорят об индивидуальных привычках, вкусах и предпочтениях (*A mí me gusta, me gusta, // Meterme en una taberna… // Bengan cañas e Sanlúca*)[108], в других содержится информация о суевериях и обычаях данного социального слоя. В частности, считается, что ветка миндаля может отпугивать злые силы (*A nadie le tengas mieo // Mientra yo tenga en la mano // La barita del armendro*)[109], а проводить в последний путь покойника приходили все его знакомые (*Ya yo me boy a morí, // Jitanitos e la Caba // Bení a yorá por mí*)[110]. Автор одной коплы размышляет о том, насколько изменились нравы: *Con er jaleo y el ole, // Las muchacha de hoy en día // Se lo isen a los hombres*[111]. Есть стихотворения о фламенко и содержащие имена исполнителей (*En er barrio e Triana, // Er que no sabe cantá, // Sabe tocá bien las parmas.; Juntitos iban los tré: // Curro Durse y Bayaares // Y Molina er de Jeré*)[112].

Многочисленны и разнообразны картины-зарисовки повседневной жизни. Жалоба на звонарей, которые в два часа ночи будят всех колокольным звоном, созерцание морского пейзажа, восхищение украшенной красными

---

[108] Ох, как любо мне, как любо // В кабачок зайти. Пусть пива // Из Санлукара нальют мне. Cantes… P. 33.
[109] Ты не бойся супостата // Пока ветка миндаля // У меня в руке зажата. Cantes… P. 35.
[110] Совсем скоро я умру. // Пусть из Кавы все цыгане // Плакать обо мне придут. Cantes… P. 95.
[111] Нынче женщины мужчинам – // Оле́! – В чувствах признаются // В суматохе вечеринок. Cantes… P. 40.
[112] А у нас, в квартале Триана, // Всяк, кто в пении не силен, // Бьёт в ладоши очень рьяно.; Шли втроём они все вместе: // Курро Дурсе, Баярес // И Молина из Хереса. Cantes… P. 47; 56.

флагами железной дорогой до Кадиса, вдыхание аромата жасмина, сочетающего, по мнению автора коплы, нотки корицы и гвоздики, пение песен под миндальным деревом, удивление при виде цветка ранней розы или маленького ростка мяты: *Apena había nasío // La yerbita-güena, // Cómo se iban alimentandito // Las raíses de eya*[113]. Два Хуана с созвучными прозвищами Пин-Пин и Пампано отправились на вечеринку; Хуан Урбанехо и Мартин Фаранданго готовы померяться силами с применением холодного оружия; человек грызёт кедровые орешки, спокойно стоя на Севильской площади, и вдруг его хватают за руку и увлекают в закоулки; освободившийся из заключения мужчина ищет свою мать, а чести Хуаниты серьёзно угрожают бессовестные солдаты: *La Juanita fue por sisco, // Por sisco a la prebensión, // Y los pícaros sordaos // Quieren quitasle el honó*[114].

Доминирующее положение мужчины по отношению к женщине в испанском обществе того времени утверждается призывом к последней не превозноситься (*Anda que te den un tiro; Anda y no presumas más / tanto*) и в некоторых куплетах граничит с грубостью и даже жестокостью: *Cuando por la caye boy, // Mejores mosas que tú // Con la punta er pie les doy*[115]. Свидетельством подчинённого положения женщины является и запрет петь перед посторонними мужчинами: *Te den un tiro y te maten // Como sepa que diviertes // A otro gachó con tu cante*[116]. Женщины, не сумевшие вовремя выйти замуж, нередко коротали свободное время, прислуживая в церкви, где убирались и меняли облачения на статуях святых, поэтому выражение «облачать святых (*quedarse para vestir santos*)», встречающееся в следующем куплете, означает остаться старой девой: *Anda y no presumas tanto; // Que otras mejores que tú //*

---

[113] Только-только появился // Мяты маленький росток. // Как же соками питался, // Ведь так тонок корешок. Cantes… P. 132.

[114] За углём на всякий случай // Хуанита поспешила, // А её солдаты-шельмы // Чести собрались лишить. Cantes… P. 182.

[115] Как по улице иду, // Девушек милей тебя // Каблуками я давлю. Cantes… P. 37.

[116] Небо пусть тебя карает, // Коль узнаю, что другого // Своей песней развлекаешь. Cantes… P. 84.

Se quean pa bestí santos[117].

Две коплы посвящены трагической гибели господина Хосе Монтеса и трёх его дочерей. Переезжая по мосту Баркас реку Гвадалквивир, кучер не справился с управлением, и повозка с находившимися в ней пассажирами упала в воду. Спастись удалось только кучеру, Монтес с тремя дочерьми и сопровождавшая их женщина утонули: *¡Qué lástima y qué doló, // Se ajogaron tres mosquetas // Como los rayos er só!*[118].

Есть в текстах народных песен планы на будущее как, например, отправиться в Армению, чтобы жить там отшельником, борясь с дикими зверями (*A los montes e Armenia // Me tengo de ir // A jaser bía con los ermitaños // Que habitan ayí*[119]). В одном указывается на правило, которое полезно применять и в наши дни – любые обязательства будут прочнее, если скрепить их соответствующим документом: *Se muaron los tiempos, // Me he muao yo; // Aonde no hay escritura jecha // No hay obligación*[120]. А вот традиция ездить на Кубу, чтобы заработать денег, сейчас уже утрачена: *Yo me fui a l'Habana // Po ganá inero; // Y en er camino me lo nicabaron, // ¡Premisión der sielo!*[121]

В ряде куплетов описываются бытовые сцены: возвращение с бахчи, или с попойки домой, вырубка тростника, поездки в различные населённые пункты с частными целями (Баррос, Эстремадура). Также есть жалобы на людей, поскольку опыт взаимодействия с ними оказался негативным: *Pensaste tené alegría, // Y estás bibiendo en er mundo // De la gente aborresía*[122]; хвастовство имеющимися предметами: *Tengo lo que tú no tienes // Un reló que da la hora // Y*

---

[117] Ладно, хватит похваляться: // Могут красивей тебя // В старых девах оставаться. Cantes… P. 31.
[118] Как печально, и как больно! // Утонули три розана // Как лучи в пучине тёмной! Cantes… P. 78.
[119] В горы дальние Армении // Навсегда отправлюсь я. // Там отшельники великие – // С ними жизнь пройдёт моя. Cantes… P. 130.
[120] Времена сменились, // Да и сам я тоже. // Нет без справки обязательств, // Слова к делу не приложишь. Cantes… P. 159.
[121] Я отправился в Гавану // Заработать денег чтобы, // Но Господь судил иначе, // И украли их дорогой. Cantes… P. 165.
[122] Думала, что радость будет. // В этом мире, где живёшь ты, // Ненавидят только люди. Cantes… P. 70.

un molinillo que muele[123]; выражение нежелания работать: *Se lo ije a mi mamá, // Que me meta en el espisio, // Que no quieo yo trabajá*[124]. Имеется пара куплетов от продавца цветов, в которых перечисляются названия представителей испанской флоры: лютики, розы, лилии, георгины. Есть четверостишия о деталях женского костюма: в одном с досадой отмечается, что дорогóй манильский платок дама повязала на пояс, в другом женщина предпочла платок в горошек однотонному, что не встретило одобрения её спутника: *Quise cambiá y no quiso, // Er pañuelo e lunares // Por otro de fondo liso*[125].

Исторические события также нашли отражение в народных песнях фламенко. Об одном из эпизодов испано-французской войны – осаде Кадиса с входящим в его состав островом, который в тот период назывался Изла де Леон и где было расположено мощное фортификационное сооружение, повествует следующая копла: *Baluarte imbensible, // Isla de León, // Cómo ganaron los fransese mare, // Fue po una traición*[126]. Примечательно, что в этом четверостишии говорится об имевшем место предательстве и победе французов, хотя осада, продолжавшаяся более двух лет, закончилась их поражением. По версии Е. А. Шейко «…указана предательская измена со стороны одного из членов хунты обороны города, который разработал план захвата города»[127].

Информация о гибели Рафаэля Риего и Нуньеса – республиканца, возглавившего борьбу против французской интервенции в 1823 г. с целью восстановления в Испании абсолютной монархии, также запечатлелась в народной песне. Схваченный в результате предательства, Риего был повешен в Мадриде: *Er día que en capiya // Metieron a Riego // Los suspiritos que daban*

---

[123] Я имею, а ты – нет: // У меня часы есть с боем, // Меленка, что кофе мелет. Cantes… P. 87.
[124] Маме я своей сказал, // Чтоб в приют меня сдала – // Так работать не желал. Cantes… P. 79.
[125] Поменять хотел, она же // Однотонной заменить // Шаль в горошек отказалась. Cantes… P. 74.
[126] Неприступным бастионом // Была Изла-де-Леон. // Лишь предательство французам // Победить и помогло. Cantes… P. 132.
[127] Шейко Е. А. Песенный фольклор (испанская копла) как источник по изучению французской осады Кадиса 1810-1812 гг. // Учёные записки. 2017. Т. 23. С.42.

sus tropas // Yegaban ar sielo[128]. О кончине либерального испанского генерала Хосе Мария де Торрихос и Уриарте, который в 30-х годах XIX в. планировал организовать восстание на юге Испании, но, поддавшись на провокацию, попал с группой соратников в окружение, был схвачен и расстрелян 11 декабря 1831 г. на пляже в Малаге, повествует следующая песня: *Doblaron las campanas // E San Juan e Dios, // Cómo mataron a Torrijo er baliente // ¡Miren qué doló!*[129]

Вероятно, к этому же периоду политической турбулентности относится текст, выражающий благодарность раненного в бою солдата за своё спасение: *Jerío e muerte, // Caío en er suelo, // Dios se lo pague a los sordaítos // Que m'arrecogieron*[130] и трёхстишие о переименовании улиц. Автор передаёт своё негативное отношение к этому явлению, указывая на то, что изменение традиционного названия в честь святого Иоанна на новое «Свободы» было сделано дезертирами: *Cayesita e San Juan // L'han puesto los esertores // Caye e la libertá*[131].

Нашли своё место в народном творчестве санитарно-эпидемиологические проблемы – о холере в квартале Триана сообщается в форме предостережения сестре: *Ya se lo ije a mi hermana, // Que no pase por er puente // Qu'está er cólera en Triana*[132]. Речь идёт о событиях 1833 г., когда, узнав об охватившей Уэльву эпидемии, мэр Севильи Хосе Мануэль де Архона принял ряд мер, ограничивающих возможность скопления людей. Однако, это не принесло желаемого результата, поскольку пришёл корабль с больными моряками на борту, от которых заразились портовые докеры, и очагом холеры в Севилье стал квартал Триана. Первые случаи холеры в Севилье были зафиксированы 3

---

[128] В день, когда в часовню // Риего принесли, // Вздохи его войска // До небес дошли. Cantes… P. 140.
[129] У святого Иоанна // В колокол звонили. // Как печально, что Торрихо // Храброго убили! Cantes… P. 136.
[130] Там, смертельно раненый, // На земле лежал я. // Пусть Господь воздаст солдатам, // Что меня подняли. Cantes… P. 146.
[131] Улочку-то Сан Хуана // Дезертиры окрестили, // И Свободы она стала. Cantes… P. 37.
[132] Я сказал своей сестре // По мосту чтоб не ходила: // В Триане вспыхнула холера. Cantes… P. 97.

сентября 1833 г. и до 27 сентября Триана была закрыта на карантин. Из 96 000 жителей города переболело 24 000, из которых летальным исходом недуг закончился для 6 262 человек[133]. Вспышки заболевания фиксировались также в 1854, 1865 и 1885 гг., из-за чего XIX в. получил название «век холеры».

Реалией, не дошедшей до наших дней, является ночной сторож – характерный персонаж городской жизни Испании вплоть до 70-х гг. XX в. В его обязанности входило зажигать и гасить фонари, патрулировать в ночное время улицы, открывать входную дверь в домах вверенного ему участка припозднившимся жителям. Предполагается, что своим появлением этот род деятельности обязан мэру Валенсии Хоаки Фосу (Joaquí Fos), который в 1777 г. трудоустроил таким образом сотрудников пиротехнической отрасли, оставшихся без работы по причине запрета производства и использования фейерверков[134]. Помимо исполнения перечисленных выше функций, они громким голосом объявляли время и рассказывали о погодных условиях, например, «полночь, дождь». Однако, ввиду того, что осадки на большей части испанской территории редки, в большинстве случаев сообщение сторожа заканчивалось упоминанием ясной погоды (*sereno*), из-за чего ночные сторожа получили своё наименование *серено*: *Sereno, // No dé osté la boz tan arta // Que quieo dormí y no pueo*[135].

Личные эмоции отразились в народной песне: беспокойство отца дочери о её дальнейшей судьбе, поскольку он не знает, кто будет ей мужем: *Un rosal cría una rosa // Y una maseta un crabé // Y un padre cría una hija // ¡Soleá, triste de mí! // Y un padre cría una hija // Sin sabé para quién es*[136]; или беззастенчивая похвальба и надежда быть оцененным по достоинству: *Puee que andandito los*

---

133 Domínguez Arjona J. El siglo del cólera en Sevilla. URL: http://juliodominguez.galeon.com/2014c/colera.html (accessed 27.05.2021).

134 López A. ¿Cuál es el origen del ‘Cuerpo de Serenos’? // 20 minutos. Blogs. 20.04.2010. URL: https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/el-origen-del-cuerpo-serenos/ (accessed 27.05.2021).

135 Сторож, // Вы так громко не кричите, // Ведь заснуть мне невозможно. Cantes… P. 105.

136 Расцвела в горшке гвоздика, // Куст взрастил розан прекрасный, // Доченьку отец лелеет // Соледад полна тоски! // Доченьку отец лелеет, // А вот для кого – не ясно. Cantes… P. 202.

tiempos // Puea yo asentarme en mi trono, // Que son finos mis metales // Y no pierde baló el oro[137].

В смене жизненного уклада со вступлением в брак видится смерть для прежней свободной жизни, как гласит испанская копла: *Te casastes, te enterrastes, // Bien te lo esía yo, // Que er que se casa se entierra // Como a mí me sucedió*[138]. Взгляд на свадьбу, как похороны, характерен также для русского фольклора и наиболее ярко отражается в свадебном ритуале Русского Севера: «Большим количеством причетов сопровождается традиционное “расплетание косы”. В этих причетах невеста жалуется подругам на то, что ей приходится расставаться с волей»[139]. Кроме того, в Испании, как и у многих других народов[140], в рамках свадебного ритуала мать невесты вывешивала на всеобщее обозрение простыню со следами крови после первой брачной ночи, доказывая тем самым девственность своей дочери: *Bendita la mare // Que tiene que dá, // Cómo diñaba rosita y mosquetas // Po la madrugá*[141].

Народные куплеты, посвящённые благосостоянию и финансовым вопросам, отличаются противоречивостью. В одних отмечается, что наличие денег делает привлекательным любого человека независимо от его физиологических данных, и гарантирует спокойную жизнь без страданий. В других говорится, что любовь меняет отношение к деньгам (*Tiro er dinero mir beses; // El hombre que está queriendo // Jasta er dinero aborrese*.)[142], отсутствие средств не позволяет жениться: *¡Mal haya er dinero, // Que er dinero es causa //*

---

[137] Может быть, рассудит время, // И воссяду я на троне: // Золото всегда в цене ведь, // А я самой лучшей пробы. Cantes… P. 120.

[138] Замуж выйдя, умерла ты, // Как тебе я обещал. // Свадьба – это похороны: // На себе ведь испытал. Cantes… P. 123.

[139] Фольклор Тверской губернии. Сборник Ю. М. Соколова и М. И. Рожновой 1919-1926 гг. СПб.: «Наука», 2003. С. 563.

[140] Лискевич Н. А., Машарипова А. Х. Женщина в ритуалах перехода, связанных с традиционной семейно-брачной обрядностью у коми Нижнего Притоболья // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2010. № 2(13). С. 147.

[141] Пусть благословенна будет // Рассудительная мать. // Та, что алых роз соцветья // Утром может показать. Cantes… P. 133.

[142] Много раз кидал я деньги: // У влюблённого мужчины // Даже к деньгам отвращенье. Cantes… P. 89.

Que los sacais de quien yo camelo // No están en mi casa![143], вместе с тем финансовое благополучие не всегда делает человека счастливым (*¿De qué sirven los bienes, // Si mientra en er mundo bibas // Hora de gusto no tienes?*)[144]. В ряде куплетов связаны темы любви и благосостояния: возлюбленной предлагается найти щедрого богача, но ввиду сложности этой задачи оставляется право вернуться к лирическому герою (*Anda a un rico que te dé; // Y si el rico no te da, // Ben acá, yo te daré*)[145]; или жить в полной нищете, однако делается это в изящной манере, поскольку говорится, что «ни в чём не будет недостатка» (*Chiquiya, bente conmigo; // Que no te fartará naa… // Para andar encueros bibos.*)[146]. О распределении финансовых потоков в семье говорится, что хороший цыган-семьянин большую часть заработка отдаёт своей супруге, а себе оставляет около 20% выручки (*Mira si soy buen gitano; // Que cuatro reales te doy // De cuatro y medio que gano.*)[147]. Также есть копла, в которой мужчина сообщает, что для содержания супруги он вынужден просить милостыню, а в одном тексте содержится жалоба на агрессивные действия матери, вызванные тем, что её сын содержит женщину: *Mira qué mala es mi mare; // Porque t'estoy manteniendo // Me echa la ropa a la caye*[148].

Народных куплетов, в которых автор делится приобретённой мудростью и жизненным опытом немного (*Ime con quien andas, // Te diré quién eres; // Como tú anda con malas personas // Malito tú eres*[149]; *Er desengaño der mundo //*

---

[143] Прокляты пусть будут деньги, // Лишь они причиной, // Что мой дом не освещают // Очи девы милой. Cantes… P. 149.

[144] Для чего нужны богатства, // Коль пока живёшь на свете // Не имеешь часа счастья? Cantes… P. 46.

[145] Пусть богач всё даст тебе. // Коль такого ты не сыщешь, // Приходи тогда ко мне. Cantes… P. 32.

[146] Приходи ко мне, девчонка, // Будешь жить при всём достатке… // «Костюм Евы» – хоть десяток. Cantes… P. 42.

[147] Видишь, добрый я цыган: // Три реала тебе дам, // А один потрачу сам. Cantes… P. 64.

[148] Как же мать моя жестока! // Так как содержу тебя я, // Вещи мне вослед кидает. Cantes… P. 63.

[149] Ты скажи мне, кто твой друг, // Я скажу кто ты такой. // С людьми злыми дружбу водишь, // Сам ты – человек лихой. Cantes… P. 146.

He conosío en mis tiempos: // Muchos suelen tener vista // Pero no conocimiento[150]). В то время, как М. Бальмаседа раскрывает своё мировоззрение, описывая отношение к таким понятиям, как месть, зло, правда и мир – термин, который представляется уместным понимать расширительно, как дух времени или стандартный образ действий по принципу «как все». Мир побуждает человека следовать его законам, но этот путь губителен, и поэтому неприемлем: *Quiere el mundo que se vaya, // Mi personita con él, // Yó le pondré una muralla*[151]. От мести он добровольно отказывается, оставляя возмездие Божественному правосудию (*No deseo la venganza, // Ni á mi mayor enemigo, // Que es justillo que pague, // Del cielo tendrá el castigo*)[152], злые дела совершать не желает (*Tengo juramento hecho, // De no hacerle á nadie daño, // Y meno á quien ná ma hecho*)[153], путь правды покидать не хочет (*Me quiero morí primero, // Que dejá la vereilla, // Del camino verdaero*)[154], отмечая при этом наличие злых советчиков (*Son muchos los consejeros, // Que te están aconsejando, // Que te quites de lo bueno, // Y te vayas á lo malo*)[155]. Также он приводит жизнеутверждающие советы матери (*Mi mare me dijo un dia: // No llores ni tengas pena, // Porque una mala partía, // Se paga con otra buena*)[156], размышляет о разрушительном действии времени (*Un castillo muy alto, // Y con muy buenos cimientos, // Al suelo lo ví caer, // ¡Todo lo derriba el tiempo!*)[157], не обходит вниманием отрицательные проявления человеческой сущности (*Nadie levante al caio, // Que yó á uno levanté, // Y*

---

[150] В своё время мне случилось // В людях разочароваться: // Ведь у многих взгляды есть, // А вот знаний-то – нехватка. Cantes… P. 189.

[151] Хочет мир, чтобы свой путь // Правил я со всеми вместе, // Я ж стеной отгорожусь. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 88.

[152] Не желаю отомстить я // Даже злейшему врагу, // А придётся рассчитаться // С карой Божией ему. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 58.

[153] Зла не делать клятву дал // Никому я, а тем паче, // Кто меня не обижал. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 90.

[154] Лучше, если я умру, // Чем с пути добра и правды // Я куда-нибудь сверну. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 99.

[155] Много есть друзей хороших, // Что готовы пособить // И тебя с прямой дороги // На тропу кривую сбить. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 44.

[156] Мама как-то мне сказала: // Не печалься и не плачь. // После горьких поражений // Знай, не миновать удач. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 44.

[157] Видел я, как замок крепкий // И высокий пал на землю. // Не помог фундамент прочный – // Всё разрушит злое время! Balmaseda M. Primer cancionero… P. 55.

despues de levantao, // Él me dejó á mí caé)[158].

Горькая участь цыган стала темой крайне незначительного количества народных песен. Автор одной отказывается гордиться своим происхождением и заявляет о желании быть как все, хотя при этом возводит своё генеалогическое древо к арабам – времени появления цыган на полуострове. Также есть рассказ о буднях кузнеца: *Ispierta Pampano // Que han dao las dos, // Como ensiende la fragüita pronto // Y apaga er faró*[159]. По сравнению с народными образцами, в сборнике М. Бальмаседы этой этнической группе уделяется гораздо больше внимания – к концу XIX в. последовательная романтизация цыган принесла ощутимые плоды. В частности, в одной копле сообщается о появлении цыган и содержится приглашение взглянуть на них: *Anda y vén conmigo, // Y tú los verás, // A los gitanillos que hán aparecío, // En aqué olivá*[160]. Этот текст примечателен тем, что свидетельствует о наличии групп цыган, ведущих кочевой образ жизни, несмотря на то, что испанское правительство с переменной активностью вело борьбу за их оседлость вплоть до 1812 г., когда, признав тщетность усилий, узаконило в новой конституции право цыган на получение испанского гражданства независимо от наличия у них постоянного места жительства.

Также Бальмаседа описывает трудовые будни цыган – плетение корзин из ивового прута (*Haciendo canastas, // Y estos canastillos, // Le gano yó el pan, toítos los dias, // A mis chorrelillos*)[161], гадание (*Vén acá jermosa, // Te diré quien eres, // Tó lo que sientes, dentro de tu pecho, // También quién te quiere*)[162], продажу пончиков с зазыванием покупателей (*Oiga el Señorito, // Y venga usté*

[158] Что упало, то пропало, // И не стоит подымать: // Одному помог подняться, // Он же мне помог упасть. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 56.
[159] Ты проснись, Пампано, // Ведь пробило два часа, // Скоро горн уж разжигать, // И фонарь гасить пора. Cantes… P. 145.
[160] Ну давай, пойдём со мною, // Сам тогда увидишь их. // Появились ведь цыгане, // В роще той, среди олив. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 120.
[161] Короба плету из ивы, // Также делаю корзины, // Тем и добываю хлеб // Ребятишкам я своим. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 127.
[162] Подойди сюда, красотка, // Я скажу кто ты такая, // Что ты чувствуешь открою, // И кто любит отгадаю. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 129.

acá, // Que estos guñuelillos, que se están friendo, // Se ván á acabá)[163], обмен одежды (*Yó cambio las prendas, // Vendo pañolitos, // Nunca pierdo, ni gano en los tratos, // Y siempre me esquito*)[164] или просто поиск дерева, чтобы отдохнуть в его тени (*Por esos arroyos, // Me voy á buscá, // La sombrilla, que en el veranito, // Los árboles dán*)[165]. Очевидно, что перечисленными видами деятельности мог заниматься представитель определённого социального слоя любой национальности.

Кроме того, в двух стихотворениях, которые Бальмаседа, вероятно, написал под впечатлением от аварий на железной дороге, где он работал, выражается недоумение сбоем в функционировании механизма, от которого летят искры.

Подводя итог, необходимо отметить значительное тематическое разнообразие народных куплетов по сравнению с произведениями М. Бальмаседы. Безымянные авторы в своих песнях рассказывали о том, что их окружало, выражали отношение к локальным происшествиям и военно-политическим событиям, поэтому тексты анонимных куплетов фламенко могут служить источником информации о реалиях той эпохи. Произведения Бальмаседы, удивительно глубокие и актуальные поныне, отражают мировосприятие и жизненную философию простого необразованного человека конца XIX в., обладающего огромным и тяжелым жизненным опытом. Эволюция восприятия цыган современниками также наглядно проиллюстрирована содержанием куплетов: если в народных образцах эта тема не акцентируется, то у Бальмаседы он освещается гораздо подробнее, что обусловлено усилением влияния романтизма на протяжении всего столетия.

---

[163] Господин хороший, // Сюда подходите: // Пончики поджарились, // Кончатся, смотрите! Balmaseda M. Primer cancionero… P. 130.

[164] Вещи обменяю, // Продаю платочки, // Никогда не наживаюсь, // И в цене сойдёмся. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 130.

[165] Пойду в этих я овражках // Поищу густую тень, // Что деревья пышной кроной // Нам бросают в летний день. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 127.

2.4.3. Коплы о невзгодах – доминанта романтизма

Куплеты, повествующие о жизненных трудностях, можно разделить на три тематических подвида: 1. беды (в целом, без конкретизации), нищета, болезни; 2. преступление и наказание; 3. смерть, кладбища.

В народных коплах тема ***бед, нищеты и болезней*** разрабатывается не слишком широко. Страдания может причинять трудовая деятельность – работа шахтёром (*Me metí en la carbonera // Y entre siscos y carbones // Pasé yo las ducas negras*)[166]. Беды сравниваются с огромными чёрными очами любимой, а их виновнику желают провести остаток дней в алжирской тюрьме (*Aquer que tiene la curpa // E que yo fatigas pase, // Se bea en Argé cautibo // Sin tené ningún rescate*)[167]. От безысходной нищеты человек готов продать собственные глаза, к лишениям народная песня советует привыкать с детства (*Ojos míos, no yoréis, // Lágrimas, tener pasensia, // Que er que ha e sé esgrasiao // Desde pequeño empieza*)[168]. Жалоба на несчастья может передаваться через описание деталей одежды: *No hay mares que paran hijos // Tan esgrasiaos como yo, // Sin pretina en los carsones, // Sin cueyo en er camisón. // Cuantos muertos tenga*[169]. Упоминается «цыганский» обычай носить одно и то же платье, пока оно не истлеет, но подобное поведение свойственно малообеспеченному человеку любой национальности (*Las jitanas y los jitanos // Cuando estrenan un bestío // No se lo quitan der cuerpo // Jasta que no está rompío*)[170]. Нужда заставляет отца раздать родственникам своих детей, оставив себе одного, чтобы он делил с ним все тяжести бродячей жизни: *De tres chabositos que tengo // Uno le endiño a mi suegro, // Otro le endiño a mi bata; // Y el otro guiyará*

---

[166] Занялся угледобычей. // Среди пыли и угля // Натерпелся горя я. Cantes… P. 61.
[167] Кто виновен в моих бедах, // Пусть окажется в Алжире, // Чтобы там в плену жестоком // Век без выкупа прожить. Cantes… P. 111.
[168] Вы не плачьте, мои очи, // Подождите, слёзы, литься. // Ведь к несчастной тяжкой доле // С детства нужно приучиться. Cantes… P. 119.
[169] Женщин нет, чтоб породили // Чад, несчастных, как и я: // Нет резинки на штанишках, // Куртка без воротника. // Конец, и Богу слава. Cantes… P. 195.
[170] А цыгане и цыганки // Платье если надевают, // То пока до дыр не сносят, // Его с тела не снимают. Cantes… P. 115.

cormigo // Po aonde quiera que yo baya. // Deblica barea[171]. От рассказа о бедах засыхает зелёная сосна – символ жизненной силы. Лирический герой заявляет, что ни у кого не осталось несчастий, поскольку все они выпали на его долю, или же называет себя неистощимым источником бед: *Soy un poso e fatigas // Que un buen maniantá tenía, // Que a la par que crese el agua // Ban creciendo mis fatigas. // Ban creciendo mis fatigas // Porque d´este manantiá // Por instante se me yena, // Y no lo pueo agostá*[172]. Похожая мысль содержится в одном трёхстишии М. Бальмаседы: *Mi personita es la máre, // De toítas las penitas, // Y toítos los pesares*[173].

На фоне безысходности и страданий выделяется сдержанным оптимизмом следующая народная копла: *Ya no puede ser er cuervo // Más negro que son las alas; // Ya no pueden ser mis penas // ¡Niña de mi corasón! // Ya no pueden ser mis penas // Más grandes que las pasadas*[174]. Стоит отметить, что в песнях нет описания конструктивной реакции человека на жизненные трудности, а упоминается лишь пассивно-созерцательные состояния: стремление побыть одному, нежелание общаться с людьми, слёзы, молитвы.

В куплетах М. Бальмаседы повествование о бедах отличает не только широкий временной охват – они заставляют плакать ещё до появления на свет, но и характерная для романтизма гиперболичность: от бед и скорбей сердце плачет кровавыми слезами, рассыпаются камни, засыхают деревья, река меняет течение, и даже если в неё, ища смерти, бросится страждущий человек, поток не примет его тело, так как бедняки никому не нужны. Также нищета и невзгоды меняют внешний вид и внутренние органы человека: *Como la bayeta*

---

[171] Я из трёх своих детей // К тестю одного отправил, // Маме одного оставил, // Третий же пойдёт со мной, // Куда путь бы ни направил. // Вот и дебла спета. Cantes… P. 194.

[172] Знать, колодец я несчастий // И источник полноводный: // Из него струёю мощной // Поднимаются невзгоды. // Поднимаются невзгоды // Потому, что в том колодце // Вмиг воды полно, его мне // Осушить не удаётся. Cantes… P. 191.

[173] Я праматерью являюсь // Всем скорбям на этом свете, // Бедам всем и всем несчастьям. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 95.

[174] Даже самый чёрный ворон // Своих крыльев не чернее. // Мои нынешние беды // Сердца моего отрада! // Мои нынешние беды // Пережитых не сильнее. Cantes… P. 203.

negra, // Tengo yó mi corazon, // Como la verde mis ojos, // Como la amarilla yó[175]. Появление цветовых элементов в стихотворениях Бальмаседы – предвестник колористичности поэзии модернизма, зародившегося в последней четверти XIX в. Внимательно прислушиваясь к тому, что происходит в организме, автор констатирует, что былая радость в его теле начала превращаться в горе, несчастий у него больше всех на свете, поэтому каждого, кто считает себя обделённым, он приглашает сравнить количество скорбей: *El que tenga muchas penas, // Que venga y mire las mias; // Y al verlas que son tan grandes, // Há de tener mejoría*[176].

Для описания меры страданий он указывает, что человек страдает больше Бога (*Pasando estoy mas fatigas, // Que há pasaíto un dibé, // En el Güerto las Olivas*)[177], подвергается социальной маргинализации (*De mí nadie jace caso, // Porqué me vén sin dinero, // Encuerecito y escarzo*)[178], просит умертвить его, чтобы прекратить мучения (*No quiero morí de pena, // Mejó quiero que me mate, // Una negrita cangrena*)[179]. В стихотворениях о нужде несчастному приходится спать на земле, а его жене с ребёнком – просить милостыню. Бедняку проще найти пропитание в деревне, чем в городе, а вместо тёплой кровати ему приходится ночевать на сеновалах, поскольку овечья шерсть на одеяло для него недоступна.

В том, что касается болезней, народные песни наиболее часто сообщают о тяжелом недуге близких родственников (*¡Estos sí que son tormentos! // Mi pare, malo en la cama; // Mi hermano mayó s´ha muerto!*)[180]. Многочисленные

---

[175] Чёрной тряпкой моё сердце // Чуть колышется в груди, // А в глазницах – две зелёных, // Сам как жёлтый стяг почти. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 69.

[176] Тот, кто бедам счёт ведёт, // В гости пусть ко мне придёт. // И, сравнив свои с моими, // Как прекрасна жизнь поймёт. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 71.

[177] Я по жизни терплю больше, // Чем однажды перенёс // В Гефсимании Христос. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 96.

[178] Не хотят со мной считаться, // Так как нет у меня денег, // Грязен я, раздет и беден. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 95.

[179] Смерти не хочу от бед я, // Пусть тогда меня прикончит // Лучше чёрная гангрена. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 99.

[180] Эти беды – вот уж беды! // Мой отец лежит больной, // Старший брат – в земле сырой. Cantes… P. 49.

беды разъедают даже кости страдальца – этот романтический сюжет народной коплы использует и Бальмаседа: *De los tormentos Máre, // Que estoy yó pasando, // Las carnecitas de los míos cocales, // Se me van pirando*[181]. Умирая, человек просит не навещать его, поскольку болезнь слишком заразна (*Nadie s'arrime a mi cama // Que estoy etico e pena // Y ar que muere e mi má // Jasta la ropa le queman.*)[182]. Сжигать личные вещи умерших было принято при эпидемиях чумы, которая к XIX в. уже не представляла масштабной угрозы. Возможно, появление подобного текста обусловлено локальной вспышкой этого заболевания на Майорке, в 1820 г.[183], хотя А. Мачадо и Альварес утверждает, что речь идёт о туберкулёзе, при котором тоже сжигали одежду покойников[184]. Скончавшийся от чахотки Бальмаседа, упоминает как само заболевание, так и его симптомы: *Se acabaron mis pulmones, // Nó los pueo reponé, // Estoy ético y me muero, // Por causa de una mugé*[185]. По-видимому, он полагал, что причиной горлового кровотечения являются проблемы с сердцем, в то время как это были симптомы последней стадии туберкулёза: *Eché sangre por la boca, // Y yó nunca me pensaba, // Que era de mi corazon, // Que contínuo la lloraba*[186]. Кроме того, он указывает на сердце, как причину боли в правой части тела: *Un dolorsito contínuo, // Tengo en el lao derecho; // ¡Son gorpes del corazon, // Que me están partiendo el pecho!*[187]. Предчувствуя близкую кончину, человек винит в ней выпавшие на его долю несчастья: *De pena mi corazon, // Lo tengo jecho ceniza, // ¡Tengo en mi pecho una hoguera, // Ardiendo en llamitas*

---

[181] От страданий, что терплю, // Мама, горькой доли, // Уже мясо от костей // У меня отходит. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 104.

[182] Пусть меня не навещают, // Я совсем иссох от горя. // И одежду жгут у тех, кто // От моей скончался хвори. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 78.

[183] Peset J. L., Peset M. Epidemias y sociedad en la España del Antiguo Régimen // Estudios de historia social. 1978. Nº 4. P. 8.

[184] Cantes flamencos... P. 118.

[185] Болен я чахоткой, знаю, // И конец уж близок мой. // Умирая, я страдаю // Из-за женщины одной. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 51.

[186] Горлом кровь моя пошла. // И не думал никогда я, // Чтоб из сердца постоянно // Вместо слёз она текла. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 75.

[187] Непрестанно справа в теле // Меня мучит боль глухая. // Это сердце моё бьётся, // Грудь на части разрывая. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 75.

vivas![188].

В народных куплетах лирический герой даёт указания относительно продажи вещей для оплаты похорон после его смерти, при этом он просит не продавать пиджак с чёрной оторочкой: *Todos los mis bienes // Los pongan en benta; // Pero la chaqueta e los alamares // Por Dios no la bendas*[189]. Подобные коплы есть у Бальмаседы, в них даются распоряжения относительно места погребения, имущества и использования средств: *Me dice que venda, // Tóa su ropilla, // Y que en misas por su alma lo gaste, // Que yá está en capilla*[190].

Наиболее трагичными представляются коплы о сиротстве – в них тяжесть положения описывается через сообщение конкретных фактов на максимально сжатом участке текста: *No tengo yo pare, // Ni mare tampoco, // Que lo que tengo, un hermano e mi arma, // Se m'ha güerto loco*[191]. Однако, количество таких стихотворений крайне незначительно, большая часть сохраняет нейтральный характер повествования: *Obejitas eran blancas, // Y er praíto verde; // Er pastorcito, mare, que las guarda // E ducas se muere*[192].

В куплетах Бальмаседы обращает на себя внимание частое упоминание плача. В одних коплах указана причина слёз (*Toítas las horas, // Llorándo ella viene, // Pá que le perdone, lo que há hecho conmigo, // Y perdon no tiene.*)[193], в некоторых они сами являются причиной последующего развития событий (*Nadie mas que tú, // Me está á mí matando, // Porque siempre á la verita mía, // Te encuentro llorando.*)[194], или же причина не указывается (*Tengo mi carita, // Toita*

---

[188] Беды и печали сердце // В прах и пепел превратили // И костёр в моей груди // Хорошенько распалили. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 75.

[189] Всё, что мне принадлежало, // На продажу выставляйте, // Только Богом я прошу, // Мой кафтан не продавайте. Cantes… P. 161.

[190] Говорит, чтоб всю одежду // Продала, а на те деньги // Отпоют его в часовне // И молиться будут в церкви. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 109.

[191] Нет у меня батюшки, // Матушки лишён я. // Есть лишь брат любимый мой, // Но с ума сошёл он. Cantes… P. 153.

[192] Белые овечки, // Зелёненький лужок. // От горя умирает // Их бедный пастушок. Cantes… P. 154.

[193] Постоянно она плачет, // Просит у меня прощенья // За всё то, что совершила, // Только нет ей отпущенья. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 110.

[194] Ты меня, никто иной, // Со свету сживаешь, // Потому, что всегда рядом // Ты со мной рыдаешь. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 104.

quemá, // De las lagrimitas, que mis ojos échan, // De tanto llorá.)[195], а предлагается описание реакции окружающей среды на плач человека (*Al pié de un olivo, // Me puse á llorá; // Pá los pajaritos que cantando estaban, // Se acabó el cantá.*)[196].

Самым упоминаемым в народных коплах ***преступлением*** является убийство, совершенное с применением холодного оружия, мотивом для которого может быть женщина (*Al regorbé e una esquina // Mataron a Curro er Chato // Por causa e la Violina.*)[197]. В Великую пятницу убили отца; убили брата, оставив сиротами его детей; убили контрабандиста Алонсо де лос Рейес по дороге к местечку Больюльос-Пар-дель-Кондадо, в провинции Уэльва; убили Ромеру, которая по версии испанского фламенколога Мануэля Риоса Руиса была исполнительницей песен фламенко[198]. Убийство называется жаргонным выражением «легкое дельце» (*una cosita leve*), и после его совершения преступнику необходимо скрыться от преследования: *Por una cosita leve // Jise e mi ropa un lío // Por lo que sobreviniere*[199]; *Yo bengo juyendo, // ¿Aónde me entraré? // Que me persiguen mare los sibiles, // Me quieren prendé*[200].

По сравнению с народными, коплы Бальмаседы более персонифицированы и мотивы убийства в них более разнообразны: фермеры закидывают камнями человека, приблизившегося к их стадам: *Pierecíta* y *jónda, // La muerte le dieron // Solo por pillaslo, en su ganaíto, // Unos ganaéros*[201]; девушку убили, чтобы завладеть надетой на ней золотой цепочкой. Чрезвычайно трагичны две коплы, повествующие об убийстве сестры,

---

[195] Всё лицо мне обожгло, // Как огнём оно горит, // От рыданий непрестанных // И тех слёз, что я пролил. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 103.
[196] Под оливою однажды // Горько плакать я принялся, // И у птиц, что песни пели, // Голос сразу оборвался. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 103.
[197] Подошли из-за угла // И Курносого убили, // А причина – Виолина. Cantes… P. 34.
[198] Ríos Ruiz M. Ayer y hoy del cante flamenco. Madrid: Ed. ISTMO, 1997. P. 156.
[199] Начисто пришлось мне сделать. // В узел вещи я собрал // Чтоб отправиться в бега. Cantes… P. 73.
[200] Бегством вынужден спасаться, // Где убежище найду? // По следам идут ищейки, // Посадить хотят в тюрьму. Cantes… P. 164.
[201] Страшной и жестокой смерти // Бедного придали // Оттого, что близко к стаду // Фермеры застали. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 132.

продававшей каштаны: *La queu mas quería, // De mis hermanitas, // Un dia la mataron, estando vendiendo // Unas castañitas.; A ella la mataron, // De una puñalá, // Estando diciendo: á las calentitas, // Quién las quié mercá*[202]. Убивают контрабандистов представители правоохранительных органов – карабинеры, человек умирает в больнице от ножевых ранений, но при этом указывает на горе, как причину смерти: *Me muero de pena, // En este hospitá, // Porque el méico dice, que no tienen cura, // Estas puñalas*[203].

Кражи в малообеспеченном социальном слое были нередки, что нашло отражение в текстах народных песен – похищение пледа, который вывесили сушить на солнце, и одежды у иностранных государственных служащих: *Plasuela der Sarbaor, // Esquina a los Arcuseros, // Le nicabaron la ropa // A unos chinís forasteros*[204]. Также были случаи скотокрадства – аналог современного угона транспортных средств. А. Мачадо Альварес приводит историю про цыгана, раскаивавшегося на исповеди в краже верёвки, к которой, как он потом добавил, были привязаны несколько мулов[205]. Этот сюжет разрабатывается как в народных песнях (*Me fartaron los testigos: // Señó, yo no la he robao; // Eya se bino conmigo*)[206], так и в произведениях М. Бальмаседы, коплы которого содержат довольно обширный список украденных животных – это баран, козёл, осёл, конь. Последовательность событий во всех текстах примерно одинакова: человек позвал или погладил животное, и оно пошло за ним само. То есть, не признаётся факт совершения преступления: *Como el jué aquí venga, // Al jué se lo ígo, // Que aquel penquillo, yó no lo choré, //*

---

[202] А самую любимую // Из всех сестёр моих // Убили за продажею // Каштанов жареных.; А удар кинжала // Жизнь ей оборвал, // Когда говорила: // «горячих кто жела…» Balmaseda M. Primer cancionero… P. 128.

[203] От горя умираю // В этой я больнице. // Врач сказал, от ран кинжалом // Мне не исцелиться. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 107.

[204] А у площади Спасителя, // На углу, где Алькусерос, // Альгвасилов иностранных // Воры местные раздели. Cantes… P. 183.

[205] Cantes flamencos… P. 65.

[206] Очевидцы подкачали: // Сударь, ведь её не крал я, // А сама за мной пошла. Cantes… P. 65.

Se vino conmigo[207]. Наравне с куплетами-зазываниями торговцев звучит и реклама предпродажной подготовки животных: *En menos que quiero, // Trasquilo un borrico, // Lo pongo buen mozo si es viejo, // Y le tiño el jocico*[208]. А за подобный обман можно оказаться в тюрьме: *A mí me prendieron, // Por vendé un borrico, // Dije que tenía, ná más que tres años, // Y pasaba é cinco*[209].

Примечательны своей метафоричностью два куплета о воровстве. В одном сообщается о желании привести в надлежащий вид всё, что плохо лежит (*Yó nó soy mío, // Ni puéo remediáslo, // Yó quisiera poneslo bien puesto, // Tó lo que está malo.*)[210], а в другом молодой воришка рекомендует себя, давая своего рода клятву верности барону: *Compáre, yó soy, // Como mis jermanos; // Aficionaillo, á que tó lo é otro, // Se vaya á sus manos*[211]. Возраст заключенных, упоминаемый в коплах Бальмаседы, варьируется с одиннадцати до двадцати лет и, находясь в тюрьме, они мечтают о побеге, считая, что страдают безвинно: *Una noche oscura, // Pensé yó najarme, // Porque estaba sin delito alguno, // Metío en la cárce*[212].

О наказаниях и условиях содержания в неволе народные куплеты содержат гораздо больше информации, поскольку среди авторов, вероятно, были те, кто на себе испытал все тяготы заключения. Бальмаседа, знакомый с этой стороной жизни лишь понаслышке, указывает на отсутствие еды и воды, а также жестокие пытки: *Grande castigo, á mi cuerpo, // Todos los dias le dan, // Para que diga cositas, // Que mi boca no dirá*[213]. Жизнь заключённого настолько

---

[207] Раз судья сюда придёт, // Должен я ему признаться: // Коника того не крал, // Сам за мной он увязался. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 132.

[208] Подготовлю я в момент // Ослика к продаже: // Молод станет, если стар, // Мордочку подкрашу. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 125.

[209] Вот ведь как попал в тюрьму: // Ослика я продал, // Говоря, что он трёхлеток, // А ему шестой шёл. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 122.

[210] Я как будто сам не свой, // С этим мне не совладать: // Если плохо что лежит, // Хочется мне поправлять. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 131.

[211] Крёстный, я такой же, // Как мои братаны; // И люблю, чтоб всё чужое // В ваши шло карманы. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 131.

[212] Как-то ночью тёмной // Я решил сбежать: // Надоело мне в тюрьме // Не за что страдать. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 122.

[213] Каждый день терзают тело – // Пыток перечень велик. // Чтоб сообщил я им такое, // Что не вымолвит язык. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 63.

тяжела, что в смертном приговоре он видит избавление от страданий: *Me amenazan con la muerte, // Me río en vez de llorá, // Que como quiero morí, // De náa mieo me dá*[214], ведь проведать узника невозможно без взятки страже, а на это нет средств: *A la cárce voy, // Y verlo no puéo, // Porque no tengo naíta que daste, // Máre, al carcelero*[215].

Народные куплеты сообщают, что наказанием могло быть лишение свободы или смертная казнь через повешение. О виселице говорится иносказательно: *Tu cuerpo tenga mar fin; // Los cordeles er verdugo // Te sirvan e corbatín*[216]. В одной копле в контексте злого пожелания упоминаются имена трёх преступников, предположительно казнённых этим способом: *Permita Dios que te beas // Como se bió Juan Domingues, // Jala-jala y Juan Oreja*[217]. О последнем персонаже Мачадо сообщает, что он был родом из Севильского квартала Макарена, где его знали по кличке «Семь Ушей». Будучи известным контрабандистом, он был осуждён на смертную казнь из-за того, что убил карабинера, осмелившегося ударить собственную мать[218]. Существовала традиция одевать приговорённого в белую одежду перед исполнением приговора, но автор одного куплета просит выдать ему чёрную в знак траура по собственной кончине: *Ar subí la escalera // Le ije ar verdugo // Que me quitara la túnica blanca // La pusiea e luto*[219].

Человек в заточении понимая, что без денег и в тюрьме он умер для своей невесты, грезит о лучших временах, когда снова воскреснет для её любви. Также выражается решимость отбывать наказание при условии сохранности оставшегося на воле имущества: *Caena que m'aprisionas, // Calaboso, aquí me*

---

[214] Угрожают смертью мне – // Я не плачу, а смеюсь. // Так хочу я умереть, // Что нисколько не боюсь. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 64.
[215] Я в тюрьму иду, // С ним не свижусь, мама, // Стражнику темницы // Нечего ведь дать мне. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 108.
[216] Пусть конец твой будет злым, // И верёвка палача // Служит галстуком твоим. Cantes… P. 83.
[217] Дай-то Бог, чтобы взглянул ты // На себя, как Хала-хала, // Хуан Домингес и Ореха. Cantes… P. 71.
[218] Cantes flamencos... P. 71.
[219] Я, на эшафот поднявшись, // Палачу сказал, // Чтобы вместо белой робы // Чёрную мне дал. Cantes… P. 131.

tienes: // Pague mi cuerpo er delito // Y no paescan mis biens[220]. Есть куплеты, касающиеся делопроизводства и поручительства: нотариусу передают две унции золота для оплаты необходимых документов, и призывают поручителя скорее прийти и подписать документы об освобождении. Из заключения передают указания жене, отправляя её просить милостыню для содержания сына, или шлют весточку матери, сообщая где и в каких условиях находится её сын. *Maresita e mi arma, // Si preso me quieres bé // Preso y jerío me encuentro // En la cárse e Jerés*[221].

Некоторые тексты позволяют составить представление о крайне тяжёлых условиях содержания заключённых: мать просит у некого дона Антонио, судя по всему влиятельного тюремного начальника, снять кандалы с её сына и выводить его на прогулку; узники спят на полу, с кирпичом под головой вместо подушки и питаются сверчками, поэтому при виде идущей на свидание матери автор коплы радуется тому, что она несёт ему поесть: *M'asomé por la ventana // Y a mi mare bi bení; // Jasta el arma se m'alegra // Porque me trae la pirí*[222]. В месяц на одежду и питание одного заключенного полагалось 3 эскудо[223], что в переводе на современные деньги составляет примерно 139 евро, или порядка 11 000 рублей, а также выдавалась одна порция хлеба ежедневно. При этом Первая карлистская война произвела такое опустошение бюджета, что оказалось невозможным обеспечить содержание узников даже в таком объёме[224], по причине чего у заключенных была возможность умереть от голода: *Carcelero, carcelero, // Tráigame osté la comía // Por un Dibé, que me*

[220] Цепь, меня ты держишь крепко, // Камера, теперь я твой: // Пусть за всё ответит тело, // Лишь имущество не тронь. Cantes… P. 178.
[221] Матушка, захочешь если // Меня видеть заключённым, // То я в хересской тюрьме // Раненый, сижу в неволе. Cantes… P. 182.
[222] Посмотрел в окошко, вижу – // Матушка моя идёт. // Сердце прыгает от счастья, // Ведь еду она несёт. Cantes… P. 182.
[223] Gómez Bravo G. Crimen y castigo: cárceles, delito y violencia en la España del siglo XIX. Memoria para optar al grado de doctor. Madrid, 2004. P. 56.
[224] Llorca Ortega J. Cárceles, presidios y casas de corrección en la Valencia del XIX (apuntes históricos sobre la vida penitenciaria valenciana). Valencia: Tirant lo Blanch, 1992. P. 237.

muero[225].

Суд не всегда выносил справедливые решения, как в случае с кантаором Маноло эль Маэстро: *¡Qué lástima e moso // Maoliyo er maestro, // Que por achacarle curpiyas e otro // Ba a pasá tormento!*[226], поскольку деньги при рассмотрении дела склоняют чашу весов Фемиды сильнее, чем правда: *A la Audensia ban dos pleitos, // Uno berdá y otro no; // La berdá salió perdiendo // Poique er dinero ganó*[227].

Относительно видов принудительных работ и местах их совершения тексты сообщают, что группу цыган из города Пуэрто (Эль-Пуэрто-де-Санта-Мария) отправили работать на ртутные шахты, где им были выданы головные уборы и плетёные из травы лапти. Речь идёт о расположенном в местечке Альмаден, в 370 км. от Пуэрто, месторождении ртутной киновари, принадлежащем испанскому правительству. Этот рудник является одним из самых глубоких: *A la boca e la mina // S'asomao un chinorré, // L'ha dicao tan profunda // S'ha encomendao a un Dibé*[228]. Также практиковались принудительные работы в кузнецах и в строительной сфере: заключённые привлекались к перетаскиванию камней из мелководья в окрестностях тюрьмы Каррака. Это пенитенциарное учреждение, расположенное неподалёку от Кадиса, называется ещё тюрьмой «Четыре башни». Оно находится в арсенале на острове Сан Фернандо, который в эпоху написания куплетов назывался Исла-де-Леон (Остров Льва).

Имели место случаи физического насилия над узниками. В одной копле надсмотрщик бьёт палкой заснувшего за работой человека; в другой причины побоев не указаны, а осуждённый просит не портить ему репутацию, ссылаясь

---

[225] Надзиратель, Бога ради, // Принесите мне поесть – // Не позвольте умереть! Cantes… P. 39.

[226] Жаль Маноло «Эль Маэстро», // Что словами не сказать: // За вину его чужую // Заставляют отвечать. Cantes… P. 158.

[227] В суд представлены два иска: // Один правда, другой – нет. // Правда тяжбу проиграла – // В пользу денег был ответ. Cantes… P. 167.

[228] К штольне подойдя, малыш // Внутрь однажды заглянул, // И была так глубока, // Что он Бога помянул. Cantes… P. 177.

на то, что срок его заключения близится к концу.

При этапировании заключённых упоминается Картуха де Санта Мария де ла Дефенсион – монастырь, расположенный в городе Херес-де-ла-Фронтера, и служивший перевалочным пунктом на пути в тюрьму города Эль-Пуэрто-де-Санта-Мария. Примечательна копла, в которой говорится о наказании в форме высылки в Северную Африку, где несчастному предстоит жить до конца дней: *Lo sacan der calaboso, // Lo yeban en medio er má, // De ayí lo yeban ar moro // Y en er moro marirá*[229].

Тема ***смерти*** освещена в народных песнях сравнительно скупо и круг лиц, чья кончина упоминается в текстах, ограничен самим лирическим героем и ближайшими родственниками: любимый(ая), мать, брат, ребёнок. Только в одном стихотворении автор жалуется, что, несмотря на все его призывы, смерть обходит его стороной: *Jasta las personas reales // Biene la muerte y se yeba, // Y conmigo no ha poío // Cuando la llamo e beras*[230].

О потере матери сообщается как напрямую (*¡Se murió la mare mía! // ¿Aónde gorberé a encontrá // Mare como la perdía?*)[231], так и иносказательно, например, через воспоминания автора о том, что в больнице рядом с её постелью была пустая койка, или же утверждается, что её забрали с собой берберийские мавры. В одном стихотворении изображён тихий переход в мир иной – смерть-успение: *Una noche oscura, // Resando er rosario, / S'había queao la mare e mi arma // Dormía en mis brasos*[232].

Удивительно нежна и печальна сегирилья, в которой усопшая подруга называется лучиком: *Toitas las mañanas // M'alebanto y digo: // Er lucerito que a mí m'alumbraba // Ya no está conmigo*[233]. Потеря подруги может быть

---

[229] Из тюрьмы его выводят, // Потом по морю везут // К маврам на далёкий берег, // Там и умереть ему. Cantes… P. 181.

[230] Даже царственных особ // Смерть с собою забирает. // Я ж зову её всерьёз, // А она со мной не сладит. Cantes… P. 170.

[231] Мама умерла моя! // Где же снова я найду // Мамочку, как та была? Cantes… P. 79.

[232] Тёмной ночью это было. // «Отче наш» читая, // На руках моих уснула // Матушка родная. Cantes… P. 162.

[233] Каждым утром, просыпаясь, // Говорю я снова: // Лучика, что мне светил, // Нет теперь со мною. Cantes… P. 161.

представлена как событийная цепь (принесли на новое кладбище, закопали), очевидцем которой был мужчина, или же, придя в дом любимой и обнаружив, что она мертва, он накрывает её лицо чтобы, как отмечает А. Мачадо Альварес, люди не видели красоту, осквернённую смертью[234]. Но встречаются куплеты иного плана, в которых декларируется желание вынуть кости из могилы и забальзамировать их: *Si supiera er sitio // Aonde la enterraron // Yo sacara toos sus güesesitos // Para embarsamaslos*[235]. Эмоционально насыщенно четверостишие, в котором говорится, что мужчина потерял жену и ребёнка: *Mar fin tenga la muerte // Que tanto ha poío; // S'ha yebaíto la mi compañera // Y un hijito mío*[236].

Сложил народ песню и о гибели тореадора Хосе Кандидо Романа (José Cándido Román), последовавшей во время корриды в городе Эль-Пуэрто-де-Санта-Мария в 1771 году, когда тореро было 36 лет, а его сыну Херонимо Хосе Кандидо (Jerónimo José Cándido) примерно полтора года. Трагическое событие и реакция на него собратьев по ремеслу отразилась в тексте мартинете: *En er Puerto murió er Candio // Y ayí remató su fin, // Lo mató un torito e Bornos // Por librá a Juaquilín. // Y al otro día siguiente // Salieron toos los toreros // Bestíos e negro luto // Po la muerte e su maestro*[237].

В сочинениях Бальмаседы смерть представлена в более романтизированном, по сравнению с народными текстами, ключе – как долгожданное избавление от многочисленных тягот земной жизни: *Si la salú se vendiera, // La mia no la vendia, // ¡Que yó me quiero morí, // y de varde la daría!*[238]. В некоторых куплетах рассказывается о заблаговременно

---

[234] Cantes flamencos... P. 61

[235] Если б знал я, где её // Тело похоронили, // Вынул бы все косточки, // Чтоб забальзамировать. Cantes… P. 160.

[236] Смерть, карга проклятая, // Власть её огромна: // Унесла жену мою // И малого ребёнка. Cantes… P. 150.

[237] Умер Кандидо в Пуэрто, // Там конец ему пришёл. // Бык из Борноса виновен – // Сын остался сиротой. // А на следующий день // Вышли вместе все тореро. // В чёрное они одеты – // Траур в память о маэстро. Cantes… P. 173.

[238] Продавалось бы здоровье, // Я своё бы не продал. // Умереть хочу скорее – // Я б его задаром дал! Balmaseda M. Primer cancionero… P. 78.

подготовленных родственниками похоронных принадлежностях и либо делается вывод о том, что они рады кончине страждущего, либо сообщается, что больному полегчало, чтобы все остальные продолжали терпеть его присутствие. Сообщается о смерти родственников – сестры Эсперансы (Надежды), брата, матери, в одном четверостишии родственные связи с умершим не уточняются: *Que desgraciaíto, // Por yó no sabeslo, // Murió á oscuras, en un rinconcito, // Lo mismo que un perro*[239].

На сюжет народной песни *En el carro e los muertos // Ayer pasó por aquí, // Yebaba la mano fuera… // Por eya la conosí*[240], Бальмаседа написал вариации, в которых любимая опознаётся не только по руке, торчащей из подводы с мертвецами, но и по подаренному ей платку, которым она накрыта на катафалке. Кульминацией этой истории может быть мрачный куплет, сочетающий в традициях романтизма темы нищеты и смерти: *La ví enterraíta, // Con la mano fuera, // Que como era tan desgraciaíta, // Le fartó la tierra*[241].

Смерть в коплах Бальмаседы персонифицируется и навещает человека в самый неожиданный момент (*Cuando mas á gusto estaba, // La muerte me vino á vé, // ¡Mira que cosa tan rara!*)[242], или подбадривает его (*La muerte me dijo á mí: // No te apure y ten való, // Que yó no vengo por ti, // Mientras no lo mande Dios*)[243]. Описываются приготовления к погребению, разговоры с могильщиком и в нескольких куплетах развивается страшный сюжет в духе романтизма о том, как закопали едва живого человека: *Tú fuiste quien lo*

---

[239] Ах, какой несчастный, // Я не знала даже, // Что в углу он умер, // Впотьмах, как собака. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 132.

[240] Здесь в повозке погребальной // Ехала она вчера. // Лишь одна рука торчала – // Я по ней её узнал. Cantes… P. 114.

[241] Лишь рука торчать осталась, // Как её зарыли. // Век свой прожила беднячкой – // Земли не хватило. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 114.

[242] Когда жизнью был доволен, // В гости смерть ко мне пришла, // Вот ведь странные дела! Balmaseda M. Primer cancionero… P. 99.

[243] Смерть однажды мне сказала: // Смелым будь и не грусти. // Ведь пока Господь не скажет, // Мне тебя не унести. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 81.

mataste, // No tienes perdón de Dios, // Casi vivo lo enterraste[244].

Про кладбища говорится, что это лучший дом, в некоторых четверостишиях могильщика просят выкопать могилу, поскольку лирический герой считает себя готовым к погребению, или, придя на кладбище, он понимает, что могила для него уже готова. Есть и такие коплы, в которых он сам копает себе могилу. Раздел завершают два стихотворения, связанные единым сюжетом, и в последнем содержится призыв не ходить лишний раз на кладбище, чтобы не попасть в нестандартную ситуацию, случившуюся с автором: *Pasé por el cementerio, // Y me dio gana de entrá, // Y oí una voz que me dijo: // ¡Nó te vayas vida mía!; Nadie vaya al cementerio, // Si no tiene pá que í, // No le vaya á sucedé, // Lo que me sucedió a mí*[245].

Произведения этой тематической рубрики наиболее ярко показывают различия в восприятии и творческом осмыслении романтических сюжетов авторами первой половины и конца столетия. Беды, несчастья и болезни в народных коплах описываются в целом, без конкретизации, тогда, как у Бальмаседы повествование более персонифицированное, поскольку он испытал все эти невзгоды на себе. Также в его текстах часто заходит речь о слезах и плаче. Тема преступлений и наказаний гораздо рельефнее разрабатывается в народных куплетах, тогда как произведения М. Бальмаседы отличаются более острыми и сложными сюжетами. Если в народных образцах тема смерти и кладбищ только намечается, то у Бальмаседы она обретает объёмность и глубину, прорабатывается тщательно и в мельчайших подробностях. Цыганская тема – ещё одна доминанта романтизма – также получает в произведениях М. Бальмаседы более детальное освещение по сравнению с народными куплетами.

---

[244] А ведь ты его убил – // Нет тебе вовек прощенья – // И едва живым зарыл. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 102.

[245] Шёл вдоль кладбища однажды // И решил туда зайти. // Слышу, голос говорит мне: // Жизнь моя, не уходи!; Не ходите без причины // Вы на кладбище, друзья, // Чтобы с вами не случилось // То, что пережил там я. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 84.

2.4.4. Отражение религиозности в куплетах фламенко

Религиозные мотивы присутствуют преимущественно в народных песнях. В текстах Бальмаседы, глубоко христианских по содержанию, имеется призыв к чистосердечному раскаянию, поскольку притворство вместо освобождения от грехов наносит вред: *En farso te hás confesáo, // Tú pensaba salir libre, // Y hás salío condenáo*[246]. Кроме того, Господь упоминается в последнем куплете его сборника: *Ay, compañerito, // Yó le pío ar Señó // Que pá siempre nos ponga á su vera, // Juntitos los dos*[247].

Народные коплы тоже советуют принять участие в таинстве исповеди, или избавляться от негатива и зла каждением (*Corre y merca un incensario // Y sajúmate ese cuerpo; // Mira que tienes mar fario*)[248]. Ненадёжный лицемер сравнивается с Иудой-предателем (*Tu queré lo pongo en dúa, // Que tú me bienes jasiendo // Las aparensias e Júa*)[249], или сообщается, что как бы ни старался притворщик походить на идущего на страсти Христа, ему не будет веры. В ряде стихотворений содержится описание обычая молиться перед едой, обращений к различным образам Богородицы и святых, обетов и просьб. Отношение к молитве в коплах двоякое: в одной она приносит облегчение, а в другой – удваивает страдание.

У Христа просят любви горянки: *Se lo peí esta mañana // Ar Cristo der Baratiyo // Que me quiera esta serrana*[250], облегчения страданий, превращения бед в радость, сетуют на то, что Бог не дал здоровья, или помогает всем, кроме автора коплы и его матери: *Pa toitos los males // Manda Dios remedio; // Tan solamente pa mí y pa mi mare // No lo hay ni lo encuentro*[251]. У Богородицы просят

---

[246] Ты покаялась притворно, // И хотела стать свободной, // Ну а вышла осуждённой. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 100.

[247] Милый мой дружочек, // Я прошу у Бога, // Чтобы нас с тобой вдвоём // Принял в Свой чертог Он. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 133.

[248] Ты кадильницу купи, // И вокруг себя кади – // Зло внутри тебя сидит. Cantes… P. 38.

[249] Я не верю в то, что любишь. // И делами ты походишь // На библейского Иуду. Cantes… P. 85.

[250] Этим утром попросил я // У Христа дель Баратильо // Чтоб горянка полюбила. Cantes… P. 81.

[251] Говорят, от всех недугов // Посылает Бог леченье. // Только мне и моей маме // Не найду я облегченья. Cantes… P. 155.

освобождения жениха от воинской повинности, перед образом Соледад плачут о своих бедах. В одном четверостишии сын (или дочь) просит Богородицу взять его здоровье и отдать его матери: *Se lo peí yorando // A la Binge de er Carmen, // Que me quitara a mí la salú, // Se la diera a mi mare*[252]. Богородицу Регла просят о помощи на чужбине и вверяют свою жизнь Христу, а в честь святого Лоренсо постятся по пятницам, прося его о встрече с милой.

Есть коплы с самоуверенными заявлениями (*Tengo más poé que Dios, // Poique Dios no te perdona // Lo que te perdono yo*)[253], сделав которые, человек вспоминает об инквизиции: *Yo te quiero, más que a Dios. // Jesús, qué palabra he dicho, // Meresco la inquisisión*[254], или сообщается о намерении перейти к арабам, и, вероятно, принять ислам: *Desesperaíto // Yo me cautivé // A los moritos e la Berbería // Para no bolber*[255].; *Si yo lo supiera // Que no me querías, // Yo renegara e Dios y me fuera // A la morería*[256]. Также описывается душевное состояние озлобленного несчастного богоборца: *Saigo e mi casa, // Saigo mardisiendo // Jasta los santos que están en los cuadros; // La tierra y er sielo*[257] и содержатся результаты наблюдений и жизненного опыта: *Lo tengo experimentao: // De lo que siempre e juío // Un Dibé m'ha castigao*[258].

Стоит отметить, что в народных коплах в большей степени представлена внешняя, обрядовая сторона традиционной религиозности испанского общества, тогда как произведения М. Бальмаседы открывают философское и глубоко христианское отношение к жизни и мировосприятие автора.

---

[252] Попросил я, горько плача, // Богородицу дель Кармен, // Чтоб взяла моё здоровье, // Но была здорова мама. Cantes… P. 160.
[253] Больше Божьей власть моя: // Бог тебе ведь не простит // Что тебе прощаю я. Cantes… P. 89.
[254] Для меня милей ты Бога – // То, что я сказал, Иисусе, // Инквизиции достойно. Cantes… P. 100.
[255] Веру потерявши, // Я надумал сдаться // Берберийским маврам, // Чтоб не возвращаться. Cantes… P. 140.
[256] Если б знал я, что не любишь, // Бога бы не стал молить, // От него бы отступился, // И ушёл к арабам жить. Cantes… P. 158.
[257] Выхожу из дома, // Всё вокруг кляня: // Святых Божьих на иконах, // Землю, небеса. Cantes… P. 159.
[258] На себе я испытал: // От чего всю жизнь бежал, // Тем Господь и наказал. Cantes… P. 58.

2.4.5. Коплы об общественном мнении

Общественное мнение, выступая социально-нравственным регулятором, имело большое значение для традиционного уклада жизни, поэтому многие поступки совершались, от других же, напротив, приходилось воздерживаться для сохранения имиджа, как собственного, так и своего рода, семьи. Большинство текстов связано с любовной темой, поскольку именно личная жизнь лежала в основе репутации человека, и, прежде всего, женщины. В частности, утверждается, что в любви нет места злословию, или дама просит своего любовника никому не рассказывать о том, что он с ней сделал. Среди стихотворений также есть жалобы на не сохранение тайны любви (*Te pones por las esquinas; // Como sabes que te quiero // Me jases pasá fatigas*)[259], сожаление о принятии злых советов (*¿Sabes por qué te orbié? // Por consejos que me dieron, // Como niño los tomé*)[260], боязнь пересудов (*No me mire osté a la cara, // Que me da mucha bergüensa // De lo que la gente jabla*)[261], или копла о малодушии, содержащая раскаяние в словах, произнесённых в угоду посторонним людям: *Por darle gustito ar mundo // Y a mi corasón pesá, // Dije que no te quería, // Teniéndote boluntá*[262].

Примечательно стихотворение-диалог между мужчиной и женщиной, в котором он, отмечая отсутствие внешних проявлений её душевных переживаний, как бы укоряет в равнодушном отношении к расставанию, она же отвечает, что вынуждена скрывать свои эмоции из-за опасения пересудов и сплетен: *Lo que se be en ti, mujé, // No s'ha visto entre jitanas, // Que las fatigas que tienes // No te salen a la cara. // No me salen a la cara // Y mi corazón lo siente; // No publico mis fatigas // Por er desí de la jente. // Por er desí de la jente //*

---

[259] Ведь меня ты огорчила // Тем, что о любви моей // Всем на свете раструбила. Cantes… P. 84.
[260] Почему забыл тебя? // Те советы, что мне дали, // Как ребёнок, принял я. Cantes… P. 81.
[261] Не смотрите мне в лицо – // Стыдно мне от ваших взоров // И боюсь молвы людской. Cantes… P. 67.
[262] Чтоб доставить людям радость, // Горе – сердцу моему, // Я сказал, что равнодушен, // К той, кого я так люблю. Cantes… P. 120.

No publico mis fatigas; // Con er tiempo se sabrá // Lo mucho que te quería[263].

Вместе с тем, любовь может быть сильнее страха перед общественным мнением: *Deja que la gente diga; // En queriéndonos los dos, // Pase la gente fatiga*[264], поэтому выражается намерение не считаться со взглядами окружающих: *La berdá, me da coraje: // Que la quiera o no la quiera, // Eso qué le importa a nadie?*[265]. В одном стихотворении осуждается любопытство людей (*Mira qué tonta es la gente, // Que toito lo que me pasa // Quiere que yo se lo cuente*)[266], и даже есть пример доброй молвы: *Por aonde quiera que boy // La gente me mira mucho, // Mis obras dirán quién soy*[267]. Тем не менее, в большинстве случаев пересуды, клевета и злые наветы являются причиной разлуки и отказа от любви, поскольку от них никто не застрахован: *No te pongas colorá; // Que en er mejó paño cae // Una mancha, sin pensá*[268].

Семейному человеку рекомендуется воздержаться от пересудов, чтобы самому не попасться на язык недоброжелателей; зависть становится причиной разнотолков; мужчине тяжело слышать плохую молву о любимой женщине. В целом же злые языки могут нанести больший вред, чем палач: *Más mata una mala lengua // Que las manos der berdugo, // Que er berdugo mata un hombre // Y una mala lengua a muchos*[269], а сплетни и клевета приносят много горя: *¡Várganme los sielos! // ¡Várgame la tierra! // ¡Lo que acarrea un testigo farso // Y una mala lengua!*[270].

---

[263] То, что вижу у тебя, // У цыганок не бывает: // Ведь печалей и скорбей // Образ твой не отражает. // Образ мой не отражает, // Только сердце лишь страдает. // О печалях я молчу, // Чтоб народ не обсуждал их. // Чтоб народ не обсуждал // Скорби я свои скрываю. // Как тебя любила сильно // Все со временем узнают. Cantes… P. 190.

[264] Пусть в народе обсуждают: // Любим мы с тобой друг друга, // А они переживают. Cantes… P. 45.

[265] Я и вправду осмелел. // А люблю её, иль нет – // Так кому какое дело? Cantes… P. 58.

[266] Как же люди-то наивны. // Ведь хотят, чтоб им открыл я // Всё, что в жизни у меня. Cantes… P. 60.

[267] Где бы я ни оказался, // Люди на меня глядят. // Кто я есть – дела гласят. Cantes… P. 71.

[268] Не красней ты, дорогая. // И на лучшее сукно // Грязь невольно попадает. Cantes… P. 65.

[269] Злой язык опасней даже // Душегуба рук проворных. // Одного палач прикончит, // А язык погубит многих. Cantes… P. 117.

[270] Небеса меня спасите! // Мать-земля меня храни! // Сколько бед от лжесвидетельств // И наветов этих злых! Cantes… P. 163.

На протяжении XIX столетия роль общественного мнения, по-видимому, заметно ослабла, поскольку в коплах Бальмаседы упоминания о нём отсутствуют. Это может быть и следствием влияния эстетики романтизма, в рамках которой примат индивидуального, предоставляя человеку неограниченную свободу, сводит на нет роль общественного мнения и лишает его морально-регуляторной функции.

2.5. Средства художественной выразительности копл

Как в текстах народных песен, так и в сочинениях М. Бальмаседы имеется значительное количество самых разнообразных тропов. Исследуя природу любовного чувства и её влияние на человека, Бальмаседа обращается с вопросом к мудрецу: является любовь добром или злом. Мудрецы записывают речи, которые он может произносить даже во сне, и прекрасно с ним знакомы. Вероятно, он обозначает этим словом тех фольклористов – образованных представителей интеллигенции – которые фиксировали сочинённые им стихотворения.

Присутствуют в его куплетах аллегорические персонажи в стиле средневековой литературы – ссорятся олицетворённые любовь и нежность, или идут вместе и просят милостыню; женщина и плачущий при ней ребёнок в одном четверостишии оказываются твёрдостью и любовью в следующем. Также автор просит одиночество сдать ему комнату, ищет правду, одновременно признавая, что её нет на земле: *La firmeza y la mentira, // Y la verdá se perdieron, // La mentira pareció; // ¡Las otras no parecieron!*[271]. Используются сравнения (любимая сравнивается с мудрой книгой, любовь и нежность – со слепцами и т.п.), оксюморон (*estoy vivo y estoy muerto* – живой мертвец), эпитеты (стальное сердце), гипербола (*a peacitos la lengua, // se me caiga por el suelo* – пусть на мелкие кусочки // свой язык я разобью). Также в коплах цитируются пословицы: *Hijito mio no llores, // Ni hagas cuenta de nada, //*

[271] Так случилось, что пропали // Твёрдость, ложь и правда враз. // Твёрдость с правдой не сыскали, // А вот ложь потом нашлась. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 76.

Que siempre se ha oío decí: // A mal tiempo, buena cara[272]*; Si te vás, á tu persona // Se le cumplirá el refrán: // Aquí los perritos ladran, // Mas adelante morderán*[273].

Гротескные черты и гиперболизация свойственна народным песням на любовные сюжеты – готовность вынуть собственные глаза, если взгляд их беспокоит любимую, или дойти на коленях до Рима, если бы это помогло склонить к любви объект вожделения. Задаются риторические вопросы (например, если безумны влюблённые, кто же тогда в своём уме?), делаются предостережения (не связывайся с Неной, у неё есть нож), выдвигаются невыполнимые условия для того, чтобы забыть любимую: *Pa que yo te orbíe a ti // Tengo e bé dos señales: // O s'han e jundí los sielos // O s'han e secá los mares*[274].

Не чужд любовной лирике юмористический оттенок: так, невесту можно выиграть в лотерею (*Yo metí a la lotería, // M'ha tocao tu persona // Que era lo que yo quería.*)[275], а если речь идёт о цыганской любви – то это не что иное, как взаимограбёж (*Tú gitana y yo gachó, // Tú m'has robaíto el arma, // Yo te robé er corasón*)[276]. Встречаются песни с иронией: *Abujitas y arfileres // Le clabaran a mi novia // Cuando la yamo y no biene*[277]; *Caye e la Porbera, // Que es anchita y larga, // Cuando pasaba mi hermanita Rosa // Toa la yenaba*[278]*;* самоиронией: *Cuando baya en busca tuya, // Los ojitos se me sarten // Como granitos e ubas*[279]; сатирой: *La mujé que sale mala // Yebasla ar Monte e Piedá, // Y rompé la*

[272] Ни о чём не думай, милый, // И не плачь, сыночек мой. // Не напрасно говорится: // Лучше хвост держать трубой. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 44.
[273] Если ты уйдёшь, увидишь – // Правду люди утверждают: // Тут свои собаки лают, // Там – чужие покусают. Balmaseda M. Primer cancionero… P. 52.
[274] Чтобы я тебя оставил // Вещи две должны случиться: // Небо упадёт на землю, // Или море испарится. Cantes… P. 119.
[275] В лотерею я сыграл // И тебя заполучил – // Как раз то, чего желал. Cantes… P. 98.
[276] Ты цыганка, я – цыган. // У меня взяла ты душу, // Сердце я твоё украл. Cantes… P. 84.
[277] Знать, пришили там иглой // Мою бедную невесту, // Что на зов не вышла мой. Cantes… P. 33.
[278] Длинная и узкая // Улица Польвера. // Когда шла сестрица Роза, // Не хватало места. Cantes… P. 136.
[279] Когда я ищу тебя, // Мои очи, будто сливы, // Вылезают из орбиты. Cantes… P. 41.

papeleta // Pa no poerla sacá[280]; *Tu mare, // Te quiere meté a monja… // En un combento e frailes*[281]. В некоторых случаях за гиперболизацией даже угадывается сарказм, как, например, в копле о слезах девушки, потоки которых привели к подъёму уровня воды в реке: *Oriyas der río // Sus penas yoraba; // Como eran dos fuentes sus ojitos negros // Crecieron las aguas*[282].

В народных песнях также часты сравнения – влюбленного с горликом, перелетающим с ветки на ветку в поисках подруги; второй половины с собакой: *Si er queré que puse en ti // Lo hubiera puesto en un perro, // Se viniera etrás e mí*[283]. Кроме того, используются символические значения: люди прислоняются к зелёной сосне, символизирующей жизненную силу, тогда как лирический герой прислоняется к опунции – разновидности кактуса со съедобными плодами, широко распространённой на юге Испании: *Toitos se arriman // Ar pinito berde, // Y yo m'arrimo a los atunales // Que espinitas tiene*[284].

В иносказательной манере, с помощью аллегорий, описывается широкий круг вопросов: моральный облик и поведение девушек (*Bien me lo esía mi mare: // Cabrita que tira ar monte // No hay cabrero que la guarde.*)[285], страдания от невозможности получить доступ к возлюбленной (*Por cojé la sarsa mora // Me ha clabaíto una espina // Que hasta er corasón me yora.*)[286], горечь от несчастной любви, символом которой является зелёный лимон (*A mi caballo le eché // Ojitas e limón verde // Y no las quiso comé.*)[287], неудачное сватовство (*En una cueba me entré; // Salí sacuiendo er porbo // Y eso fue lo que saqué.*)[288],

---

[280] Коль жена попалась злая, // Отнеси её в ломбард. // Заложив, порви бумаги // Чтоб не выкупать назад. Cantes… P. 170.
[281] Твоя мать // Хочет ведь тебя монашкой // В монастырь мужской отдать. Cantes… P. 104.
[282] Черноглазая девица // Села на берег рыдать. // Слез ручьи из глаз огромных – // Вода стала прибывать. Cantes… P. 154.
[283] Если бы любовь к тебе // Обратил я на собаку, // То была бы верной мне. Cantes… P. 81.
[284] Все готовы опереться // О зелёную сосну, // Я ж к опунции приник – // Кактусу колючему. Cantes… P. 161.
[285] Мама славно объясняла: // И пастух не упасёт // Козочку, что убежала. Cantes… P. 37.
[286] Ежевики спелый плод // Взять хотел, но шип вонзился // Так, что сердце аж зашлось. Cantes… P. 72.
[287] Листьев своему коню дал // Я зелёного лимона, // Только он их есть не стал. Cantes… P. 35.
[288] Я в пещеру заходил. // Выйдя, пыль я отряхнул – // Лишь её я захватил. Cantes… P. 50.

ревность (*Yo me boy a gorbé loco // Porque una biña que tengo // La está vendimiando otro.*)[289], плотские утехи (*Tu cuerpo es una custodia // Toito yeno e escalones // Para subí a la gloria.*)[290] и необходимость найти другую возлюбленную (*Venga tela e verano // Poique er Paño e Castiya // Disen que s'ha puesto caro.*)[291]. В последнем примере речь идёт о кастильском сукне – шерстяной грубой и дешевой ткани, из которой шили одежду необеспеченные люди. Интересен текст, в котором за библейскими образами скрывается совсем иной смысл: *Vente conmigo ar conbento, // Que hay una samaritana // Que resusita los muertos*[292]. Самаритянкой называется большой кувшин вина, поэтому и приглашает этот куплет не в монастырь, а в питейное заведение, где всем страждущим предлагается «живая вода».

Двойной смысл текста может быть обусловлен использованием слов, являющихся одновременно именами собственными. В этой связи четверостишие *¿Qué dolores serán éstos? // Dolores por la cabesa, // Dolores por toito er cuerpo* имеет два варианта перевода: 1) Что же это за напасть? // Голова болит и тело // Ломит так, что просто страсть; 2) Что же это за напасть? // В голове – одна Долорес, // Тело к ней объяла страсть.

Обзор стихотворений показывает, что в сборнике А. Мачадо Альвареса основной тематической линией абсолютного большинства стилей выступают отношения между мужчиной и женщиной, для всех стилей одинаково характерно разнообразие сюжетов и широкая гамма настроений, начиная от копл сатирического содержания до глубоко трагичных произведений. Вместе с тем, очевидно влияние эстетики романтизма, выражающееся в гипертрофированности эмоций, субъективном характере большинства

---

[289] Я готов сойти с ума, // Ведь с единственной лозы // Виноград другой собрал. Cantes… P. 94.

[290] Твоё тело, как темница: // В нём полным-полно ступеней // Чтобы к славе приобщиться. Cantes… P. 89.

[291] Пробил час для летней ткани, // Ведь кастильское сукно, // Говорят, подорожало. Cantes… P. 91.

[292] В монастырь пойдёшь со мной. // Влагой там самаритянка // Воскрешает мертвецов. Cantes… P. 94.

куплетов, разработке темы смерти и болезней. Процесс усиления этого влияния на протяжении XIX в. привёл к тому, что эти темы стали главными в сборнике Мануэля Бальмаседы, который по формальному признаку близок образцам народной поэзии. Вместе с тем, в нём гораздо рельефнее представлены морально-нравственные вопросы, количество стилей фламенко сведено до трёх самых распространённых с соответствующими им различными типами поэтической строфы. По сравнению с народными куплетами, в произведениях Бальмаседы отчетливее разрабатывается цыганская тематика, сюжеты более индивидуализированы, ярче выделяется авторское начало – тенденции, присущие романтизму. Коплы Бальмаседы – это взгляд на канте фламенко из среды его бытования. В большинстве случаев в них реалистично изображена жизнь представителей социально незащищенного слоя, что достигается не путём подражания или копирования народных образцов, а за счет интегрированности автора в эту культуру.

Все матрицы фламенко, активно развивавшиеся со второй четверти столетия, испытали на себе влияние эстетики романтизма: французские моды способствовали формированию костюма, из итальянских опер усваивались резкие жесты танца и фиоритуры мелодий, литературные доминанты нашли отражение в текстах песен. Стремление к индивидуализации, поиск экзотического, профанация сакрального – все эти особенности романтизма есть во фламенко: многочисленные кантаоры разрабатывали свои индивидуальные стили, воспевая собственные невзгоды; цыганская тема придавала необходимый колорит, равно как и разработка тем смерти, кладбищ, преступлений, нищеты и проклятий.

Выводы по второй главе:

Рассмотренные источники фиксируют тексты, созданные в первой половине и конце XIX столетия, что позволило проследить изменения, произошедшие под влиянием эстетики романтизма и заключающиеся в следующем:

– усиление роли автора, персонификация содержание куплетов;

– сокращение тематической гаммы, увеличение количества куплетов, посвященных бедам, смерти, кладбищам, болезням и т.д.;

– более подробная разработка цыганской темы;

– соединение негативной тематики с определёнными музыкальными стилями фламенко.

Для поэзии фламенко основными являются три типа строфы: трёхстишие и четверостишие из восьмисложных строк и строфа сегирильи со строками различного метра и длинной третьей строкой.

Созданные представителями социально неблагополучных слоёв части испанского общества, проживающего в городской среде, коплы являются богатым источником информации об обычаях, верованиях, традициях, материальном положении, политических взглядах, преступности и пенитенциарных учреждениях Испании XIX в. Вместе с тем, тексты песен – это образцы художественной словесности, выражение поистине удивительного гения народа, способного создавать многоуровневый метатекст ограниченным набором формальных и лингвистических средств.

ГЛАВА 3. АВТОРСКИЕ СБОРНИКИ ПЕСЕН ФЛАМЕНКО В РУСЛЕ ЛИТЕРАТУРНОГО МОДЕРНИЗМА: АМАЛЬГАМА ФОЛЬКЛОРА И ЛИТЕРАТУРЫ

Период, охватывающий последнюю четв. XIX – первую четв. XX вв., стал переломным в истории фламенко благодаря ряду факторов: изобретению звукозаписи, расширению сценических возможностей и, как следствие, появлению целой плеяды ярких кантаоров, а также принципиальным сдвигам в поэтическом аспекте – изданию авторских сборников песен фламенко. По мысли немецкого философа Иоганна Готфрида Гердера все поэтические жанры разделяются по способу воздействия на душу человека на *естественные* произведения и *сочинения*. При этом предпочтение он отдаёт первым, поскольку, бытуя в устной форме и будучи неразрывно связанными с мелодией, именно они оказывают наибольшее влияние на человека в настоящий момент времени. Сочинения же пишутся для воздействия в долгосрочной перспективе и приводят к разделению синтетического жанра народной песни на более простые составляющие – музыку и поэзию с неизбежной потерей интенсивности воздействия каждого из образовавшихся компонентов в отдельности: «*Музыка* стала *самостоятельным искусством*, отделилась от поэзии. И хотя, несомненно, благодаря этому обе они выиграли как *искусства*, но всё же, мне кажется, кое-что они утратили с точки зрения своего *воздействия.* Чувства, которые музыка одна способна выразить, она передаёт лишь *смутно* и *неясно* <…>. Поэзия, лишённая звуков и пения, обречена была стать со временем словесным мусором, естествознанием, философией, учением о нравах, сухой мудростью и учёностью...»[1].

С началом публикации песенников был запущен процесс обретения независимости поэзией фламенко, её отделения от музыки, и произведения, созданные испанскими литераторами в стиле фламенко, для исполнителей

[1] Гердер И. Г. О воздействии поэзии на нравы народов в древние и новые времена // Избранные сочинения / Сост. В. М. Жирмунский. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 195.

фламенко и описывающие фламенко являются предметом исследования в этой главе. На примере сборников Мануэля Мачадо и Федерико Гарсиа Лорки, вышедших в свет с 1912 по 1921 г., можно исследовать тематику стихотворений и особенности взгляда на это искусство представителей социально благополучных слоёв, проследить процесс преобразования текстов песен под влиянием литературных течений рубежа веков.

§1. Модернизм как этап развития

Термин «модернизм» происходит из церковной католической среды. Мартин Лютер использовал его для пренебрежительного обозначения новых богословских доктрин. В середине XIX в. модернизмом называлось религиозно-философское учение, сочетавшее элементы традиционного католического вероучения с передовыми наработками философской мысли[2]. В 1907 г. папа Пий X в энциклике «Pascendi Dominici Gregis» объявил положения этого учения еретическими[3]. Выйдя за рамки богословия, термин «модернизм» на рубеже веков стал применяться для обозначения новых явлений в искусстве.

Многочисленные общественно-политические трансформации той эпохи вызвали к жизни иное художественное мышление с сопутствующим поиском средств для его выражения. Поскольку период модернизма был одним из этапов в историческом развитии литературы, он вобрал в себя уже существующие течения, или их отдельные элементы, обогатив их новыми, ранее не использовавшимися выразительными средствами. В объектив литераторов попал человек с бескрайним миром его чувств, впечатлений, эмоций, памяти, что способствовало сближению литературы и психологии, появлению произведений с типом повествования «поток сознания» (В. Вульф, Дж. Джойс, У. Фолкнер, М. Пруст и др.). События первой мировой войны –

[2] Ana Suárez Miramón. Modernismo y 98. Ruben Dario. Madrid, 1980. P. 20.
[3] Carta encíclica *Pascendi* del sumo pontífice Pío X sobre las doctrinas de los modernistas. URL: http://www.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html (accessed 27.05.2021).

«трагизм существования человека в условиях антигуманной цивилизации»[4] – побудили к созданию деперсонализированных произведений (Т. Элиот), вывели на первый план темы смерти и одиночества и одновременно заставили разочароваться в рациональном начале и социальном пространстве, поскольку постепенно утверждался примат внутренней сущности человека над внешними связями. Временны́е рамки литературного модернизма довольно широки, и охватывают первую треть столетия.

Общей чертой испанского и европейского модернизма является многообразие формы, вместе с тем, в целом ряде аспектов испанский модернизм представляет собой уникальное явление. Приехавший в Мадрид в 1898 г. общепризнанный глава испано-латиноамериканского литературного модернизма никарагуанский поэт Рубен Дарио (Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто; 1867-1916) сблизился с представителями испанской интеллектуальной элиты и обрёл в их кругу почитателей, сторонников и последователей. Дарио первым ввёл само понятие «модернизм» для обозначения нового направления в испаноязычной литературе.

В том, что касается временны́х рамок испанского литературного модернизма, И. А. Тертерян ограничивает их периодом с 90-х гг. XIX в. до первой мировой войны, указывая, что «к литературным явлениям после первой мировой войны термин модернизм в истории испанской литературы не применяется. Типологически в понятие модернизм включается то, что в истории других европейских литератур обозначается как посленатуралистические течения, литература “конца века”, “декадентство”»[5].

В 1902 г. журнал «Gente vieja»[6] на своих страницах провёл опрос, предлагая читателям дать определение модернизма и его значения в искусстве и литературе. Премия досталась Э. Лопесу-Чаварри, который писал, что

---

[4] Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 5.

[5] Тертерян И. А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., 1973. С. 65.

[6] Gente vieja, 30 de abril de 1902.

модернизм, как движение в искусстве, является эволюцией и в определённом смысле возрождением, реакцией не только на натурализм, но и на утилитарный дух времени, на вульгарность: «Более естественным представляется стремление к созданию нового искусства, которое выражало бы дух нашего времени <…>. Модернизм ориентирован на получение новых форм искусства, до сих пор не обнаруженных нашим обществом. Выйти из мира, поглощенного культом брюха, оживить посредством искусства души, измученные житейской борьбой, вернуть чувству его права, украденные шайкой эгоистов – вот что такое модернизм»[7]. Для испанского поэта Х. Р. Хименеса это была новая встреча с красотой, похороненной в XIX в. буржуазной литературой, и в модернизме он видел свободное и вдохновенное движение навстречу красоте[8].

В Испании необходимость духовного возрождения, поиск новых идей и моделей для социально-экономической реставрации были вызваны историческими событиями конца XIX в. Далее рассмотрим роль фламенко в этом процессе и отношение к нему представителей испанской интеллектуальной элиты рубежа веков.

§2. Модернизм на испанской почве: поколение 98 года и народная культура

Поражение Испании в испано-американской войне, утрата последних колоний, плачевное экономическое состояние, а в большей степени – крушение веры в могущество и непобедимость Испанской державы – причины, которые привели к «упадку конца века», породив в испанском обществе глубокий мировоззренческий кризис. Испанская интеллектуальная среда реагировала на сложившуюся общественно-политическую ситуацию двояко. С одной стороны, появились реформаторские устремления, направленные на возрождение былого величия (регенерационализм Хоакина

[7] López-Chavarri Marco E. ¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte general y de la literatura en particular? // Gente Vieja. Madrid, 1902. Nº 104.
[8] Jiménez J. R. El Modernismo. Notas de un curso (1953). México: Aguilar, 1962. P. 17.

Косты, Лукаса Мильяды, Дамиана Исерна и др.), с другой – интеллигенция стала аккумулятором декадентских настроений. На получившемся идейном субстрате зародился литературный модернизм и возникло «либерально-националистическое объединение писателей»[9], названное историком Хайме Висенсом Вивесом «поколением 1898 года».

Поколение заявило о себе двумя книгами, которые вышли до 1898 г.: «Об исконности» Мигеля де Унамуно (1895) и «Испанская идеология» Анхеля Ганивета (1896). В обеих содержится резкая критика состояния общества и рассуждения о причинах этого. Первичное ядро группы составляли М. де Унамуно, П. Бароха, Хосе Мартинес Руис (Асорин), Р. де Маэсту, А. Ганивет. «Основной темой творчества “поколения” стало национальное возрождение Испании – вернее, невозможность этого национального возрождения. Под “возрождением” в трудах группы понималась модернизация страны, в сущности – новая буржуазная революция взамен предшествующих неосуществившихся»[10]. Осознание невозможности кардинального преобразования действительности свело на нет практическую деятельность группы, члены которой замкнулись в своём интеллектуальном и творческом мире. В сферу влияния этого идейного комплекса постоянно втягивались более молодые литераторы (братья А. и М. Мачадо, Х. Р. Хименес, Х. Ортега-и-Гассет). «Они либо продолжали и развивали эти идеи, либо же спорили с ними, но тем самым также участвовали в их развитии»[11].

Необходимо отметить, что большинство представителей «поколения 98 года» не видели красоты в народном творчестве, занимали антифламенкистскую позицию, не понимали и не принимали андалузский фольклор. Братья Карлос и Педро Каба так характеризовали отношение к фламенко литературных деятелей рубежа веков: «Поколение 98 года искренне презирало канте хондо. Унамуно, испанец до мозга костей, его даже не

---

[9] Костюкович Е. А. и др. «Поколение 1898 г.» и модернисты // История всемирной литературы: В 8 т. Т. 8. М.: Наука, 1994. С. 276.
[10] Костюкович Е.А. и др. «Поколение 1898 г.»… С. 277.
[11] Костюкович Е.А. и др. «Поколение 1898 г.»… С. 277.

упоминает; Коста и Маэсту, европейской ориентации, о нём не подозревают; Бароха, почти всегда легкомысленный и едкий, хотя в глубине души сочувствующий и мягкий, однажды сослался на фламенко в своих новеллах в контексте шарманки, фонографа или бара с официантками, с тем показательным презрением, которое появляется при описании пригородных свалок. Асорин был совершенно непроницаем для канте хондо, Ортега, как известно, видел в нём южную экзотику»[12]. Артистическое выражение низших слоёв было чуждым для представителей интеллигенции, которые подчёркивали отсутствие в нём красоты и изящества. Иллюстрацией восприятия фламенко может служить отрывок из стихотворения П. Барохи «Кафешантан»: *El guitarrista es cetrino, // moreno, peludo y flaco. // El cantador es un gordo // con cierto aire gitano. <…> // Bailan después seguidillas, // sevillanas y fandangos // unas mujeres morenas // con grandes ojos pintados // y bata con faralaes // que les llega a los zapatos. // Alguna estrella del arte // se menea como un diablo // y danza con tanta fuerza // un bailoteo tan bárbaro, // con un estrépito tal // que tiembla todo el estrado*[13].

На фоне отсутствия интереса к фольклору в просвещённом испанском обществе рубежа веков братья Мачадо, с детства знакомые с фламенко, являлись исключением. Исследователи отмечают, что их отношение к андалузскому фольклору было иным, и их поэтическое творчество имело исключительное значение для традиционной культуры. «Сыновья Демофило среди интеллектуалов своего времени отличались положительным отношением к фламенко. <…> Канте хондо всегда будет в долгу перед Мачадо, и то, что его просвещённые коллеги из противоречивого поколения

---

[12] Caba C., Caba P. Andalucía, su comunismo y su cante jondo. Madrid: Biblioteca Atlántico, 1933. P. 36-37.

[13] Желтолицый гитарист – // смуглый, волосатый, тощий. // И поёт толстый артист // на цыгана чуть похожий. <…> // После пляшут сегидильи, // Севильяны и фанданго // Смуглолицые красотки // С подведёнными глазами. // Платья длинные с воланом, // Только туфельки мелькают. // Вот, звезда того искусства // Задом, словно бес, виляет. // В танце варварском и диком // С такой силой топчет доски, // Что с невероятным шумом // Содрогаются подмостки. González Climent A. Antología de poesía flamenca. Madrid: Escelicer Ed., 1961. P. 91.

были так близоруки по отношению к этому искусству, сейчас нам кажется по меньшей мере непростительным»[14].

Высоко оценивает значение поэзии Мануэля Мачадо для фламенко и Хосе Мануэль Рико Гарсиа: «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. <…> [братья Мачадо] были разными, но отличия у них внешние и поверхностные. Мануэль являл собой цвет Модернизма и *epidermis* поколения 98. Антонио был глубиной и центром тяжести своего поколения»[15]. Для Мануэля Мачадо модернизм имел прежде всего персональный, личностный характер. Во время работы в издательстве Гарнье в Париже он близко познакомился с поэзией французских символистов, которая оказала значительное влияние на его видение модернизма. Он подмечал красоту не только в пейзажах, живописи, музыке, но и в традиционной культуре – игре со смертью корриды и романтизированной, доведенной до предела эмоциональности канте хондо. Это позволило ему объединить столь полярные по эстетической направленности явления, как созерцание и самоанализ модернизма и разнородные элементы народной культуры.

В 1914 году вышло в свет литературно-критическое эссе Мануэля Мачадо «Литературная война». Основными темами в этой работе являются модернизм и народная культура. Перед Мануэлем Мачадо стояла задача не только соединить модернистскую эстетику с «народной», но и сохранить в своем творчестве литературное единство. Причину появления модернизма в испанской литературе XIX в. он видит в интеллектуальной невзыскательности современников, имевшей следствием крайнее оскудение литературного процесса: «Так наши земляки из моего рассказа жили-поживали – досужие и безразличные ко всему – пока над ними сгущались тяжелые грозовые тучи.

---

[14] Álvarez Caballero A. Flamenquismo y antiflamenquismo en la generación del 98 // La generación del ’98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión, 1998. P. 48.

[15] Rico García J. M. Los Machado: una familia flamenca // La generación del ’98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión, 1998. P. 96, 114.

Жизнь их проходила спокойно и были они всем довольны. В головах испанцев парами, как караульные по городским улицам, проходили редкие идеи. Здесь не вынашивали более двух понятий зараз: черное или белое, извилистое или ровное, малое или великое. Если же кто-нибудь пытался добавить к этому какой-то оттенок, который помещался бы посередине в уже имеющейся строго симметричной паре, *anatema sit*»[16].

Большинство испанцев не интересовалось тем, что происходило за пределами страны, и познакомиться с событиями литературной жизни соседних государств можно было только лично, отправившись в путешествие, или же через знакомых, вернувшихся на родину из-за границы: «В Испании в 1897-98 годах в целом не было иных сведений о зарубежной литературе кроме тех, что привозили с собой в частном порядке интеллектуалы-путешественники. Не так давно скончавшийся неисправимый бонвиван Александр Сава в то время вернулся из Парижа и рассказывал о парнасьянизме и символизме и впервые в Мадриде декламировал стихи Верлена. <…> Вальье-Инклан первым вывел модернизм на улицы, вместе со своими эпатирующими воротничками, длинными волосами и круглыми очками в стиле Кеведо»[17].

Таким образом, к концу XIX в. была подготовлена почва для появления нового литературного течения, во главе которого встала интеллектуальная элита, чувствовавшая необходимость выхода из замкнутого круга традиционного устоявшегося существования. О том, что такое модернизм, и каковы его отличительные черты, общего мнения не было ни среди участников движения, ни среди их современников. Мануэль Мачадо объясняет это тем, что сущность модернистской реформы состояла в персонализации искусства, при которой каждый художник находил свою собственную форму выражения. «В конце концов, что же такое модернизм? – спросите вы меня. По правде говоря, вы сами немного виноваты в том, что я не смогу вам этого объяснить достаточно ясно. Термин простонародного происхождения, выражает крайнее

[16] Machado M. La guerra literaria. Madrid: Narcea, 1981. P. 99-100.
[17] Machado M. La guerra… P. 107.

удивление новшествами современности. Слово “модернизм” для каждого, кто его произносит, обозначает что-то свое. Для кого-то модернизм – это шевелюра Валье-Инклана, для других – это куплеты Салон Руж, кто-то видит модернизм в турецких сигаретах, а кто-то – в мебели Лисаррага»[18].

По мнению Рафаэля Аларкона Сьерры[19], М. Мачадо создает свой собственный поэтический голос, чередуя композиции, в которых тщательным образом через hortus conclusus – пейзаж как состояние души – исследует своё внутреннее царство – будь то заброшенный сад, парк или кладбище. «Внутреннее царство» – ключевое понятие языка и эстетики символистов конца XIX в., служившее для обозначения самого сокровенного и глубокого в душе поэта.

Мачадо ставил акцент на формалистическом характере модернизма, но вместе с тем признавал его раскрепощающее освободительное действие: «Модернизм, который, по сути, уже не существует, был не более чем литературной революцией, имевшей прежде всего формальный характер. Но вместе с тем, она коснулась более не внешней, но внутренней формы искусства. Если говорить о сущности модернизма, то её главной характеристикой будет анархия. Не стоит пугаться этого слова, понимая его в единственно возможном значении. Анархичными, но не анархистами могут быть только образованнейшие личности, обладающие тонким художественным вкусом. Не нуждаться в правительстве и требовать свободы дикарям – это совершенно разные вещи. Если эта революция и произвела значительное и благотворное преобразование сущности искусства, то оно не касалось ни риторики, ни литературы, но лишь личностной составляющей. Передавать всем остальным чувство прекрасного, реального или фантастического через собственный изысканный внутренний мир. Таким образом, чтобы быть художником довольно умения быть собой»[20].

---

[18] Machado M. La guerra… P. 111.
[19] Alarcón Sierra R. Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos). Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999. P. 87.
[20] Machado M. La guerra… P. 112-113.

Х. М. Веласкес-Гастелу находит в стиле Мануэля Мачадо черты национализма, романтизма и модернизма, но не говорит об особенностях последнего: «Если к национализму добавить пост-романтизм и модернизм, то возможно, получится довольно полный образ Мануэля Мачадо; образ, в котором соединились различные течения его времени. <...> Традиционное сочетается с народным и обретает персональное и индивидуальное выражение. <...> Национализм и любовь к народной культуре в некоторых случаях – как он сам говорит в стихах – сливаются с модернизмом и литературной эстетикой, пришедшей из Франции»[21].

У модернистов были общие темы, что возможно обусловлено схожестью испытываемых чувств и впечатлений или одновременно переживаемым кризисом. Среди них можно перечислить время, одиночество, мечты, чувственность и др. Одновременно с абстрактными темами сосуществуют многочисленные литературные мотивы, являющиеся отголосками событий, в которых участвовали сами авторы. Для Мачадо, в частности, это канте фламенко с его стилями и исполнителями.

В плане внешней формы поэзии М. Мачадо выделяет два вида инноваций: риторические и просодические. Риторические, по его мнению, были не слишком значительны и сводились к признанию факультативности рифмы, неприятию некоторых правил для определённых типов строфы, отрицанию отдельных обязательных фигур и созданию различных новых форм.

Просодические новшества оказались более глубокими. В предшествующий модернизму период в просодии в каждом типе строфы не допускалось отклонений от системы ударных слогов. Усталость современников от привычных ритмов и метров и естественное стремление к обновлению и развитию, поиску максимально выразительного языка привели к появлению абсолютно новых форм. Поэзия вышла на новый уровень, подобно музыке, которая освободилась из замкнутого круга танцевальных

[21] Velázquez-Gaztelu J. M. Cantar a Machado // La generación del ’98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia: La Unión, 1998. P. 193.

ритмов и сонатинок, в который она была заключена до появления великих немецких композиторов. «Чтобы дать музыке настоящую выразительность и идейную широту Вагнеру пришлось обратиться к более развитым, насыщенным, и в то же время величественным и сильным мелодиям. Старинные риторические вальсы нестерпимы для современного слуха»[22].

Вторую, более весомую причину, Мануэль Мачадо видел в том, что поэзия не только воспринимается на слух, но пытается вызвать зрительные и ментальные образы. Постоянное бесцветное повторение ударных слогов отвлекает внимание читателя, утомляет его и закрывает доступ к другим, более ярким ощущениям, подобно барабанной дроби, которая раздражает и беспокоит в моменты созерцания и внутренней собранности. Поэтому в модернистской среде заметен интерес к примитивной поэзии, архаичным формам, темам и метрам. Они создают новые метры, изменяют существующие и реанимируют забытые. Использование дактилического одиннадцатисложника с акцентом на первом, четвертом и седьмом слоге напоминает древние стихи на галисийско-португальском диалекте, гекзаметр, состоящий из пяти дактилей и хорея или спондея, придаёт повествовательно-архаический характер стихотворениям. Модернисты вводят в поэтический обиход некоторые типы рифм, применяют десяти-, двенадцати-, четырнадцатисложные строки. Большое распространение получили и девятисложники, заимствованные из французской поэзии. Ещё одним элементом, характерным для модернизма, было использование нового словаря, вобравшего в себя многочисленные источники, такие, как иностранные языки (древние и современные), технические термины, профессионализмы, в отдельных случаях имеют место окказионализмы.

Луиза Котонер Сердо, исследовавшая модернистский период творчества М. Мачадо, отмечает, что он подспудно противопоставил избыточной словесности легкую поэтическую форму, в которой повседневная жизнь

[22] Machado M. La guerra… P. 114.

выражается посредством разговорной лексики и жаргонизмов. Исследовательница подчёркивает, что Мачадо был первым в своем роде: «Валье Инклан, Дьес-Канедо или Энрике де Меса будут писать стихотворения с включением разговорной лексики, но гораздо позже. Поэзия Мануэля Мачадо 1903 года – подчёркиваю – написана языком улицы – резким и вульгарным, к которому в дальнейшем обратятся такие поэты авангарда, как Морено Вилья, который считал, что влияние Мачадо ничуть не меньше влияния Хуана Рамона, и позже некоторые поэты 50-х, как Хайме Хиль де Бьедма»[23].

Асорин обращал внимание на то, что литература заимствует отдельные элементы художественного языка у живописи. Язык живописи широко применялся М. Мачадо, Валье-Инкланом, Барохой, Асорином, Хименесом. Последний к тому же использовал в своих стихотворениях элементы музыкального языка посредством упоминания инструментов, названий, параллельных названиям известных музыкальных произведений («Пасторали» и «Пасторальная» симфония Бетховена) и др.

Таким образом, основной отличительной особенностью испанского модернизма был индивидуализм авторов, выражавшийся как в форме, так и в содержании произведений. По этой причине наиболее точно передаёт характер модернизма фраза, сказанная Пабло дель Барко: «это литературное направление, которое определяется сложностью определения»[24]. Мануэль Мачадо видел цель творчества в откровении внутреннего мира художника. Он был наиболее близок к народной культуре по сравнению с большинством представителей интеллектуальной испанской элиты того времени и потому естественно, что в его творчестве модернистские приемы тесно переплетаются с фольклорными элементами.

---

[23] Cotoner Cerdó L. Génesis y evolución de los libros modernistas de Manuel Machado. Apuntes para una historia de sus colecciones poéticas. Barcelona: EUB, 1996. P. 64.
[24] Machado M. Alma. Ars moriendi. Edición de Pablo del Barco. Madrid: Ed. Cátedra, 1999. P. 56.

§3. «Канте хондо» М. Мачадо – опыт анонимизации авторских песен при их «вживлении» в народную культуру

Ярким примером взаимодействия и синтеза актуальных литературных течений рубежа XIX-XX вв. и фольклорной традиции явился сборник стихотворений «Канте хондо» М. Мачадо. Из всего поэтического наследия этого автора на русский язык были переведены и опубликованы лишь несколько стихотворений[25], отсутствуют русскоязычные исследования, посвященные биографии и творчеству этого поэта. Количество трудов на испанском языке также невелико. Относительно малая изученность его творчества объясняется преимущественно политическими причинами. По мнению Альберто Фернандеса Баньюлса, отношение к М. Мачадо современников резко изменилось вследствие принятия им франкистского режима в Бургосе, где его застала начавшаяся в 1937 году война. В своей статье «Мануэль Мачадо сейчас» он пишет, что почти все ученики и последователи, принадлежавшие по большей части к поколению 27 года[26], после этого шага отвернулись от маэстро, который превратился в официального поэта новой власти: «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»[27].

В 1912 году в мадридском издательстве «Imprenta Helénica» увидел свет сборник стихотворений «Канте хондо. Канты, песни и коплы, написанные Мануэлем Мачадо в андалузском стиле», который поэт посвятил своей жене

---

[25] Испанская поэзия в русских переводах 1789-1980. М.: Радуга, 1984. С. 378-383.

[26] Термин применяется к представителям испанской интеллектуальной элиты, заявившим о себе публичными выступлениями в честь 300-летней годовщины со дня смерти Л. де Гонгоры в 1927 г. Вслед за деятелями поколения 98 года они пытались соединить традиции литературы и фольклора.

[27] Bañuls A.F. Manuel Machado, ahora // La generación del ´98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia: La Unión, 1998. P. 205.

Евлалии Касерес. Над оформлением этой книги работал Хосе Молья дель Пино, и по свидетельству М.П. Ферреро за сутки в испанской столице было продано 1000 экземпляров[28].

В предисловии к «Канте хондо» 1912 г. Мануэль Мачадо заявляет о принадлежности к народу и его культуре, желании выразить свои чувства через поэзию, близкую по стилю к песням родной земли. Он говорит о том, что в коплах каждый изливает душу и открывает свои чувства, потому его песни созвучны чувствам каждого человека и благодаря этому могут стать частью андалузского фольклора: «Я сам андалузец до мозга костей (я здесь родился, отсюда мои родители и пращуры), я пою в традиции моей земли, изливая свои собственные чувства в надежде получить облегчение или выразить восторг, в зависимости от того, болит ли у меня душа, или я преисполнен радостью... Если такие же чувства иногда испытывают все остальные, или многие, и та форма, в которую я их облек, позволяет воспеть их, как свои собственные, то рождаются мои коплы – вздохи ветра, капли в море народной поэзии...»[29].

В заключении он призывает к народному исполнению его текстов и сообщает довольно интересную информацию о своем отношении к авторству: «Пойте их [песни], и не бойтесь, что я заявлю о своих авторских правах. Однажды, когда я услышал одну из моих солеар 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»[30]. Оригинальность идеи «Канте хондо» заключается в том, что этот сборник адресован народу, и автор сознательно стремится соединить в нём фольклорные элементы с приемами «классической» литературы.

Также Мануэль Мачадо указывает на тех, кому адресованы созданные им

---

[28] Pérez Ferrero M. Vida de Antonio Machado y Manuel. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. P. 103.
[29] Machado M. Cante hondo. Bacelona: Nortesur, 2008. P. 12.
[30] Machado M. Cante… P. 12.

произведения. Он перечисляет имена кантаоров прошлого и обращается к современным исполнителям фламенко, среди которых выделяет в качестве главного адресата своей книги Хуана дель Пуэбло: «Ушедшие от нас Фильо, Пероте и Адонда. Священные тени Сильверио и Чато де Херес... И вы, счастливые продолжатели истинной традиции канте <…> для вас и в память о вас я написал эту книгу. А также для тебя, больше всего для тебя, брат Хуан дель Пуэбло, Хуан Андалусский, Хуан Севильский»[31].

По мнению Хосе Мануэля Рико Гарсиа[32], для М. Мачадо история канте фламенко включает три этапа, каждый из которых представлен знаменитым кантаором: с конца XVIII в. до первой четверти XIX в. это Тио Луис, середина XIX в. отмечена гениальным Эль Фильо, последняя четверть XIX в. прошла под знаком сегирилий великого Сильверио Франконетти. Для исполнителей фламенко песня служит средством самовыражения, каждый находит свой стиль и индивидуальную манеру исполнения, которая позволяет ему донести личные чувства и переживания до слушателя. При этом каждый слушатель через сопереживание становится соавтором, в песне народ обретает единение и потому вопрос авторства коплы теряет свою актуальность: «Нет, неверно сказал я, будто написал книгу, потому что песни не пишут, их поют и чувствуют, они рождаются в сердце, а не создаются рассудком. Они складываются скорее из криков, чем из слов... Лишь обычай нашей земли изливать плач в песне, позволяет вместить столько боли и любви в терцеты малагеньи или сольную песнь сегирильи. Нет, не пишутся песни, и не станут они настоящими песнями до тех пор, пока не будет предано забвению само имя автора. И это забвение – самая почётная награда для тех, кто создает такого рода поэзию! Я слышал в народном исполнении песни Феррана, Труэбы, Монтото, Альфонсо Товара и Энрике Парадаса, но никто не помнил

[31] Machado M. Copla y sol de mi tierra // Cualquier día en Sevilla. Colección popular de bolsillo. Sevilla: Ed. J. Rodriguez Castillejo, 1988. P. 87-88.
[32] Rico García J.M. Los Machado: una familia flamenca // La generación del ’98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia: La Unión, 1998. P. 116.

этих имен, делающих честь нашей литературе...»[33].

Мануэль Мачадо на протяжении всей своей жизни не терял интереса и любви к народной культуре, поэтому нет ничего удивительного в том, что первые произведения в фольклорном стиле вошли в самые ранние сборники его стихотворений. С момента их публикации он осмысливал, отшлифовывал и искал равновесие между усвоенной им модернистской стилистикой и народной поэзией, что в результате привело к появлению на свет в 1916 г. в издательстве «Renacimiento» второй редакции «Канте хондо». В ней автор более чётко упорядочил материал по стилям фламенко и расширил за счёт включения новых стихотворений. Композиционное единство и большее количество текстов второй редакции определили её выбор в качестве основного источника для настоящего исследования. Интересно отметить, что переработке преимущественно подвергались разделы в народном стиле, состав которых был значительно дополнен, в то время как «модернистские» стихотворения не претерпели значительных изменений.

Обратив внимание на подзаголовок сборника – «Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía»[34], необходимо понять, в чем состоит различие между упоминаемыми жанрами, которые можно перевести на русский язык как кант, песня и копла. *Кант* – это последовательность куплетов на определённую тему, предназначен для пения с музыкальным сопровождением. *Песня* предполагает наличие сюжета, который последовательно развивается с каждой строфой текста. *Копла* ведёт своё происхождение от средневековой строфы и является минимальной самодостаточной структурной единицей. Таким образом, в названии даётся указание на три уровня формы в составе сборника: в песнях, выполняющих роль рамки, автор заявляет о своём отношении к фламенко и целях создания сборника; канты, разделяющие на три части коплы в стилях фламенко, экспонируют основные темы, заявленные в песнях: страсть (*El querer*),

[33] Machado M. Copla y sol de mi tierra… P. 87-88.
[34] Канты, песни и коплы, сочинённые в народном андалузском стиле.

страдание (*La pena*), отсутствие любимого (*La ausencia*) и служат заголовком и тематическим ориентиром для последующих копл в стилях фламенко. Завершают сборник песни, в которых М. Мачадо касается андалузской темы с истинно европейским изяществом, как бы созерцая её великолепие со стороны, и выделяет основную мысль: авторская копла станет народным достоянием только когда будет забыто имя её автора. В таблице 3 систематизированы сведения о структуре сборника.

Таблица 3

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

Возможно, три уровня формы служат для постепенного проникновения стихотворений в народную среду: от простых куплетов, наиболее близких к фольклорным коплам, через канты к модернистским произведениям – песням, выполняющим роль «рамки». Также возможен и противоположный процесс – адаптация интеллигенции к народной поэзии от утончённо-модернистских песен к кантам и коплам в народном стиле. Как бы то ни было, М. Мачадо определяет довольно узкий список тем и устанавливает взаимосвязь между

стилями фламенко и тематикой текстов – особенности, не характерные для народных песенников. Далее проанализируем специфику корпуса текстов сборника «Канте хондо» в соответствии с заявленными уровнями формы.

3.1. Песни

Метр стихотворений-песен «Песни», «Андалузская копла», «Канте хондо», «Ода солеар», «Хвала цветам» и «Песнь» изысканный и разнообразный. «Песни» состоят из шести катренов, в которых первая, вторая и четвертая строки двенадцати- или тринадцатисложники, а третья у всех одинакова и служит рефреном, состоящим из трёхсложного слова cantares... (песни). В каждом катрене полной рифмой связаны все длинные строки: 1. poesía-mía-Andalucía; 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 создает замкнутую композицию. Описанное строение «Песни» может быть связано с её полифоничностью: повествование ведётся под аккомпанемент, роль которого играет повторяющаяся третья строка, как звук гитарной струны. К тому же, благодаря шестикратному повторению, на этом ключевом для сборника слове сосредотачивается внимание читателя.

Стихотворение «Песни» содержит зарисовки из андалузской жизни – молодой человек, укрывшись в тени виноградных лоз, играет на гитаре мелодии фламенко; одновременно перечисляются трагические темы народной поэзии (боль, смерть) и размышления о жизни. При сравнении с народными куплетами в этом и последующих произведениях «рамки» можно отчётливо проследить принципиальные отличия в восприятии фламенко носителями культуры и интеллектуалами: в народных коплах нет описания исполнения фламенко, взгляда на эту культуру со стороны, попыток анализа содержания и выделения главных тем, фольклорные тексты описывают реалии повседневной жизни, тогда как поэт-интеллектуал передаёт свои собственные впечатления от концерта фламенко и выделяет темы, показавшиеся ему наиболее релевантными. Кроме того, присутствуют характерные для

модернистской стилистики профессионализмы: в этом стихотворении – названия струн гитары (бурдон, прима).

Строфой, аналогичной цыганским сегирильям, записана «Андалузская копла». Идентичность формы со стилем фламенко позволяет осмыслить рассматриваемое стихотворение в качестве текста для певческого исполнения, и попыткой тем самым сократить дистанцию между фольклором и литературным произведением. Неравносложность строк служит дополнительным изобразительным ресурсом, посредством которого передаются гитарные переборы. «Андалузская копла» приглашает послушать песню, поддаться колдовству ночи и чарам звучащей тоски гитарных переборов и айео. В этом произведении расширяется перечень тем поэзии фламенко – любовь, разочарование, месть, разлука. Кроме того, присутствует один из типичных приёмов литературного модернизма – описание пейзажа и выражение через него состояния души.

«Канте хондо» состоит из двух терцетов и двух секстин – четверостишия, первая и вторая строки которого повторяются в примыкающем двустишии. 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 перекрестная рифма как между чётными, так и между нечётными строками. Повторяющиеся строки содержат основную идею стихотворения, которую можно сформулировать, последовательно соединив их: *Malageñas, soleares // y seguiriyas gitanas... // Es el saber popular, // que encierra todo el saber*[35].

Смысловой акцент в этом произведении ставится на действии, которое оказывает на слушателей копла: она проникает в самые потаённые уголки сердца и, услышанная в момент предельного напряжения душевных сил, может оказаться смертельно опасной для слушателя. Здесь же автор перечисляет некоторые стили фламенко – малагенья, солеар, цыганская

[35] Солеарес и малагеньи, // и цыганские сегирильи… // Это мудрость народа, //в которой всё знанье мира.

сегирилья.

Последняя композиция поэтического введения – «Ода солеар» разносложными строками воспроизводит синкопированный ритм гитарного аккомпанемента. Она состоит из 11 строк, включающих четыре, семь и восемь слогов. Мелодия создается за счет того, что короткие строки перемежаются с длинными и все они объединены полной рифмой в разных сочетаниях: рифма «soleares-cantares» связывает первую и четвертую строку, «corazón-son-corazón-burdón» – это вторая, шестая, восьмая и десятая строки, «cantar-popular-par-sonar-cantar» объединяет третью, пятую, седьмую, девятую и одиннадцатую строку.

Функцию поэтического заключения выполняют стихотворения «Хвала цветам» и «Песнь». Первое представляет собой объединённые в неравнозначные группы строки, большинство из которых имеет четыре слога, два раза встречаются трёхсложники 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; frescura-pura и т.д.

Последнее стихотворение сборника «Песнь» содержит 12 строк из шести-семи слогов. Также, как в «Оде солеар», полная рифма задействует все строки стихотворения, но в нерегулярной последовательности: «ignore-llore» – первая и третья строки; «papel-de él» – вторая и четвертая; «amores-dolores» – пятая, шестая; «serás-volarás-olvidarás» – седьмая, десятая и двенадцатая; «verdadera-mañanera-cualquiera» – восьмая, девятая и одиннадцатая строки.

Частое использование многоточия – одна из интонационных особенностей песен «рамки», выражающая незавершённость или недосказанность суждения. Этот прием очень популярен у модернистов, так

как позволяет автору вывести идею за пределы текста и привлечь к сотворчеству читателя, вызвать его на диалог, в котором читателю предоставляется возможность развить эту недосказанную мысль по своему усмотрению, но в направлении, заданном предыдущим текстом. Для народной культуры использование многоточия нехарактерно.

В стихотворении «Песни» многоточие следует после повторяющегося слова «cantares», которое, как отзвук песни, постепенно растворяется в воздухе. В «Андалузской копле» многоточие встречается два раза, оставляя в обоих случаях открытым перечень сюжетов фламенко. Не обошлись без него и стихотворения «Канте хондо» и «Ода солеар». В первом одно многоточие оставляет время на осмысление утверждения автора о том, что коплы убивают, а другое следует после перечисления трёх стилей фламенко. В «Оде солеар» неопределённой интонацией завершается пассаж о звуках гитарного бурдона в пустом сердце.

Привлекает внимание обилие внутренних повторов: в стихотворении «Песни» ключевое слово «cantares» используется в тексте 11 раз и два раза встречаются однокоренные «canta» и «cantando». Во фразе «quien dice cantares dice Andalucía» глагол decir подчёркивает равнозначность понятий «песнь» и «Андалусия». Через трёхкратное повторение слова «negro» достигается сгущение цвета к заключительному «negra la suerte». Четырежды повторяется слово «pena» – одно из основных понятий авторского фламенко, и по два раза – «madre», «suerte», «vida», «hora», «alma».

За счет шестикратного повторения слова «saber» в «Канте хондо» делается акцент на том, что в песнях фламенко заключена многовековая мудрость народа. В «Оде солеар» многократно повторяется слово «canto» и однокоренное понятие «cantar», также являющиеся смысловой осью стихотворения и всего сборника. В «Андалузской копле» пять раз повторяется слово «noche», поскольку ночь в этом стихотворении создает атмосферу и фон, на котором с типично модернистской изобразительностью, вырисовывается голубиный полет андалузской коплы: *noche morena – noche sultana – noche*

andaluza – noche – noche morena.

Поэтический язык песен М. Мачадо чрезвычайно насыщен метафорами. Наиболее употребительна персонификация, при которой неодушевленные объекты наделяются человеческими свойствами: коплы убивают (*coplas que nos han matado*) – говорится в стихотворении «Канте хондо». В стихотворении «Песни» вино, чувство, гитара и поэзия создают песни (*Vino, sentimiento, guitarra y poesía hacen los cantares*), прима гитары поёт (La prima que canta), бурдон рыдает (*el bordón que llora*), молчаливое время уходит (*el tiempo callado se va*), у гитары нет нот (*no tiene más notas la guitarra mía*). Богата метафорами и сравнениями «Андалузская копла»: звуки бурдона текут дождем слез, как крупные капли (*como lagrimones, // como goterones, sus cálidas notas // llueven los bordones*), струны ранены, пронзены кинжалом (*las otras cuerdas heridas, punzadas*), ночь-царица, смуглянка складывает песню из дразнящей неги и ослепляющей любви (*del placer, que irrita, // y el amor, que ciega, escuchad la canción, que recoge la noche morena*), воздух пропитан ароматом и страстью (*y en aire, húmedo // de aroma y lujuria*), копла – сизая голубка (*paloma rafeña*), прорастает на губах, как кровь из раны (*Y brota en los labios <…> como <…> la sangre en la herida*). Целиком построена на метафорах и «Хвала цветам»: каждый цветок являет собой определённый элемент андалузской жизни, одни очаровывают, другие отталкивают.

Колоризм – цветовая насыщенность поэзии – один из любимых приемов модернистов и самого Мануэля Мачадо, оставившего целую пинакотеку стихотворений-описаний картин великих мастеров прошлого. Колористичность присутствует в «Хвале цветам», где создаётся не только за счет перечисления названий цветов букета, но и посредством включения в текст слов-определителей цвета: oro, plata, blancura, violeta, colores. Особо стоит отметить цветовую гамму стихотворения «Андалузская копла»: на черном 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.

В произведениях модернистов цвет, как правило, наделяется символическим значением. Так, например, у Хуана Рамона Хименеса он связан не только с чувствами и зрительными образами, но также с запахами и ощущениями[36]. О символике цвета в произведениях Хименеса, Валье-Инклана и Фелипе Триго подробно рассказывается в работе Лили Литвак, которая полагает, что «Красный и связанный с ним спектр цветов и оттенков воссоздают наслаждение и чувственность. Фиолетовый напоминает о прошлом. Наблюдается чуткость к блестящим тонам луны. Встречаются серые пятна, которые выражают усталость чувств. Чёрный воскрешает в памяти опасность пропасти»[37].

Произведения рамки, слишком рафинированные, чтобы их можно было принять за анонимное творчество, являются размышлением автора о сущности народной песни. Кроме того, они экспонируют темы, сюжеты и композицию всего сборника. Описывая неспешную дневную жизнь, изображая андалузскую ночь с её ароматом, страстью и смертельно опасными коплами, перечисляя стили фламенко, Мануэль Мачадо воссоздаёт романтизированную атмосферу Андалусии и задаёт смысловые ориентиры, формирующие отношение к поэзии фламенко. Стихотворения, в которых отчётливо проступают такие «модернистские» черты стиля М. Мачадо, как колоризм, живописный язык, более свободный метр по сравнению с народной поэзией, в этом сборнике служат основой, позволяющей достичь единство и соразмерность композиции.

3.2. Канты

Три канта написаны в форме стилей фламенко: четырёхстрочных солеар и цыганских сегирилий. Кант «Любовь», состоящий из четырёхстрочных восьмисложников с редкими включениями строк из семи и девяти слогов, отличается довольно размытой рифмой, но вместе с тем обладает довольно

[36] Примером может быть стихотворение «Море» из «Дневника поэта-молодожена».
[37] Litvak L. Erotismo fin de siglo. Barcelona: Ed. Antoni Bosch, 1979. P. 29.

чёткой ритмической организацией. В этом канте, включающем 9 четверостиший, развивается тема любви-страсти, непреодолимого влечения, что в народной поэзии фламенко не имеет аналога, поскольку для неё характерны более сдержанные проявления чувств. У Мачадо откровенно описываются поцелуи влюблённых (*En tu boca roja y fresca // beso, y mi sed no se apaga, // que en cada beso quisiera // beber entera tu alma*)[38], эмоции от прикосновения к руке любимой или объятия её за талию. Вместе с тем, в конце этого раздела представлены две коплы-проклятия любви, начинающиеся словами «Maldita sea…»[39]. Среди образцов народной поэзии также имелись стихотворения, содержащие злые пожелания, но не в адрес любви, а направленные, как правило, конкретному человеку, и слово *maldito* со всеми его словоформами ни разу не встречается в произведениях сборников А. Мачадо и Альвареса и М. Бальмаседы.

Канты «Страдания» и «Без любимого» написаны в форме цыганских сегирилий – катреном (однажды терцетом) из пяти-шестисложников с длинной одиннадцати- двенадцатисложной третьей строкой. Рифмуются чётные строки. Тематически стихотворения построены вокруг разных оттенков любовной печали и томления. Кант «Страдания» состоит из 5 куплетов, в которых рассказывается о любовном томлении – недуге, исцеления от которого не желает сам страждущий. М. Мачадо, прибегая к сравнению, красочно описывает появление и действие печали: она приходит неизвестно откуда, *как* реки в море, цветы в май и ветер в лес; остаётся в сердце *как* горечь в лимонной корке и укореняется, *как* плющ, питаясь кровью в венах. Плющ 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: *Como las raíces // de la enredadera // se va alimentando*

[38] В свежие алые губы // Целую тебя, и жажду. // Всю твою душу хотел бы // Испить в поцелуе каждом. Machado M. Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo de Andalucía. 1916. Barcelona: Nortesur, 2008. P. 49.
[39] Будь проклята.

la pena en mi pecho // con sangre e mis venas[40].

Кант «Без любимого» состоит из 7 копл, которые являются вариациями на тему народной солеар, изложенной в последнем четверостишии: *A eso de las cuatro, // Como tenía a mi compañerita // Dormía en mis brazos*[41]. В начальных куплетах содержится жалоба женщины на отсутствие любимого, в то время, как во второй половине канта на разлуку с любимой жалуется мужчина.

3.3. Коплы

В сборнике представлено шесть стилей фламенко: солеар, малагеньи, поло и каньи, цыганские сегирильи, солеарильи, алегрии (севильяны, серраны и т.д.), тоны и ливьяны. Необходимо отметить, что наряду со стилями, аутентичность и цыганские корни которых подчёркивали испанские фольклористы рубежа веков, М. Мачадо включает и те, которые признавались «кабацкими» и «андалузскими» – малагеньи и алегрии.

Тип строфы некоторых стилей фламенко у Мачадо отличается от народных: солеар и солеарильи – это трёхстишия, различия между которыми сводятся к наличию в солеарильях длинной второй строфы, что придаёт им сходство с цыганскими сегирильями. Нечётные строки в солеарилье – шестисложники, вторая содержит 10-12 слогов. По сути речь идёт о специфической фиксации катрена из шестисложных строк с опоясывающей рифмой. Таким образом, солеарилья, которая в соответствии с названием должна быть меньше солеар, у М. Мачадо оказывается, наоборот, больше неё.

Поло и каньи, имевшие форму катрена в сборниках А. Мачадо Альвареса и М. Бальмаседы, записаны квинтетами – строфой, типичной для фанданго и производных от него стилей, каковыми и являются поло и каньи. Это может объясняться тем, что напев фанданго и родственных ему стилей отличался простотой, ввиду чего мог соединяться как с пятистрочными, так и с четырёхстрочными куплетами. Большинство строк состоит из восьми слогов,

---

[40] Как вьющиеся травы, // Что корни вглубь пускают, // В груди горячей кровью // Печаль себя питает. Machado M. Cante... P. 76.

[41] Часа в четыре, утром, // Спала в моих объятьях // Сердечная подруга. Machado M. Cante... P. 93.

очень редки семи- и девятисложники. В некоторых коплах первая строка не образует рифмы с остальными, тогда как в большинстве случаев рифмуются нечётные (первая, третья и пятая) и отдельно чётные строки.

Алегрии написаны в форме семистрочников, состоящих из катрена и терцета. Количество слогов в них пять или семь, исключения единичны. В катрене строки чередуются 7-5-7-5, в терцете 5-7-5. Таким образом в середине каждой коплы четвертая и пятая строки – пятисложники. Рифмовка чрезвычайно разнообразна: для катренов есть четыре схемы (a-b-c-b (8), a-b-a-b (7), a-b-b-b (5), a-a-b-a (2)), для терцетов характерно множество вариантов при неизменной рифмовке нечётных строк (a-b-a (4), a-c-a (2), b-a-b (2), b-c-b (1), c-a-c (3), c-d-c (2), d-c-d (2)). В трёх стихотворениях единообразной рифмой связаны все строки терцета (a-a-a, b-b-b, c-c-c).

Тематический план куплетов сборника значительно отличается от песенников, рассмотренных во 2 главе. У М. Мачадо абсолютное большинство произведений посвящено отношениям мужчины и женщины, включая стихотворения, объединённые в рубрике «религиозные мотивы», поскольку в них Богородица или святые упоминаются в контексте любовных переживаний. Характер невзгод не уточняется, тема смерти и погребения затрагивается только в одной копле. Информация о распределении куплетов по темам и стилям фламенко приводится в таблице 6.

В коплах Мачадо нередко содержится информация о внешности и характере любимой, при этом они значительно отличаются от народных образцов наличием сравнений и более персонифицированных описаний. Примечательны куплеты, в которых утверждается, что любимой завидует даже солнце (*Es mi nena tan bonita // que hasta el sol cuando la ve // amarillea de envidia.*)[42], глаза её синие, как небо (*Al cielo no miro yo // porque me miro en tus ojos // que son del mismo color.*)[43], лицо лукаво (*Tienes cuerpo de chiquilla // y*

[42] Так красива моя милая, // Что и Солнце поневоле // Цвет меняет, ей завидуя. Machado M. Cante... P. 40.
[43] Не смотрю на небо я, // Лишь гляжу в твои глаза // Цвета неба, жизнь моя. Machado M. Cante... P. 42.

carita de mujer // llenita de picardía.)[44] или же, напротив, внешность лишена особо выразительных черт (*No eres morena ni rubia. // No eres fea ni bonita, // me gustas porque me gustas*)[45]. Среди особенностей характера указывается переменчивость и несдержанность.

Таблица 6

	солеар	малагеньи	поло и каньи	сегирильи	солеарильи	алегрии	тоны и ливьяны	**всего**
отношения	38	19	6	19	10	19	8	**119**
наблюдения, обычаи	11		1	4	3	2	5	**26**
Невзгоды	5	5		5			3	**18**
религиозные мотивы		4		1	1	1		**7**
всего:	**54**	**28**	**7**	**29**	**14**	**22**	**16**	**170**

Любовь Мачадо нередко описывает через физический контакт между людьми – поцелуи, объятия, прикосновения упоминаются в целом ряде копл (*Levántate una mijita, // déjame meter el brazo, // bajo de tu cinturita*)[46]. Среди любовных куплетов имеются тексты откровенно эротического содержания, аналогов которым не было обнаружено среди народных образцов: *La persona tuya // Es lo que yo quiero. // Tenerte en mis brazos, mirarme en tus ojos // y comerte a besos*[47]. Вместе с тем, говорится, что под ногами любимой распускаются цветы (*El andar de mi morena // parece que va sembrando // lirios, palmas y*

[44] С виду ты совсем дитя, // Только личико плутовки // Так лукаво у тебя. Machado M. Cante... P. 45.

[45] Не уродка, не красотка, // Не блондинка, ни брюнетка, // Ты мне нравишься такою. Machado M. Cante... P. 41.

[46] Подбоченься, моя радость, // Чтобы я одной рукой // Мог обвить стан тонкий твой. Machado M. Cante... P. 41.

[47] Только ты, любимая, // Одна мне и нужна // Держать тебя в объятьях, смотреть в твои глаза // И крепко целовать. Machado M. Cante... P. 85.

azucenas)[48], выражается готовность пойти на риск и претерпеть любые лишения ради любви (*Por acercarme a tu vera, // con gusto iría pisando // cuchillos y bayonetas*)[49]; а также указывается на нестандартное поведение или реакцию – при виде любимой сердце готово вырваться из груди или подгибаются колени (*Yo me agarro a las paredes, // cuando te encuentro en la calle, // chiquilla, pa no caerme*)[50] – элементы, встречавшиеся в народных коплах.

Любовная тематика может иметь и несколько иное развитие: глаза любимой становятся зеркалом, и их взгляд отражает не только внешность, но и качества влюблённого (*No tengo más espejo // Que tus ojitos. // Y según tú me miras // Así me miro. // Y así me veo, // Unas veces tan guapo // Y otras tan feo*)[51], любовь описывается, как разлаженный часовой механизм (*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 componga*)[52]. Любимая сравнивается с опасным ядовитым олеандром, отмечается, что влюбленные стремятся к уединению, а чтобы избавиться от мучительного чувства рекомендуется влюбиться вновь (*En cuestiones de amores // Saben los sabios // Que un clavo solamente // Saca otro clavo. // Y un amor viejo // Solamente se cura // Con otro nuevo*)[53].

Потеря любви изображается через параллель с разбившимся кувшином или треснувшим стеклом (*Se quebró el jarrito // pintao del querer. // Como*

---

[48] Когда милая идёт – // Пальмы, ирисы, лилеи – // Всё вокруг неё цветёт. Machado M. Cante... P. 43.

[49] Чтоб прийти к твоим дверям, // Я бы с радостью прошёл // По кинжалам и штыкам. Machado M. Cante... P. 43.

[50] Прислоняюсь я к стене, // Всякий раз, как тебя вижу, // Не упасть бы, мила, мне. Machado M. Cante... P. 35.

[51] Нет у меня зеркала, // Только лишь твои глаза. // И по взгляду твоему // Понимаю, каков я. // Иной раз гляжу – хорош, // И пригож весьма, // А другой раз страшен я. Machado M. Cante... P. 107.

[52] 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. Machado M. Cante... P. 107.

[53] Тот, кто жизни смысл постиг, // Про дела любви // «Клином выбивают клин» – // Так нам говорит. // Правда, старую любовь // Можно исцелить // Лишь влюбившись вновь. Machado M. Cante... P. 110.

plateros ni artistas joyeros // lo pué̱n componer)[54]. Также горечь утраты выражается через смену отношения к привычному миру. Примером могут служить коплы, в которых улица, прежде имевшая особенное значение потому, что на ней находился дом любимой, теперь оказывается обычной улицей, по которой можно куда-нибудь выйти; цветы на окне любимой утратили аромат (*Ya se han acabado // los tiempos alegres. // Las florecitas que hay en tu ventana // para mí no huelen*)[55]; или мыслям запрещается возвращаться в дом бывшей возлюбленной (*Pensamiento mío, // ¿a dónde te vas? // No vayas a casa de quien tú solías, // que no pués entrar*)[56]. Интересны куплеты, в которых утверждается несовместимость любви с обманом (*No hay mentira en el querer. // Que te quise era verdad... // Que no te quiero, también*)[57] и в образной форме описывается жизненный путь человека, утратившего чувство (*La veredita es la misma... // Pero el queré es cuesta abajo, // y el olvidar cuesta arriba*)[58]. Можно найти и иносказательное описание разочарования в любви: *Yo pensaba haber cogido // la naranja y el azahar... // Con hacer leña del tronco, // me tuve que contentar*[59].

В своих произведениях М. Мачадо нередко использует образы аналогичные народным куплетам: упоминает определённые топонимы (квартал Триана в Севилье), народную молву, размышления на берегу реки, сравнивая беды с её течением, слёзы и рыдания от множества несчастий, образы Богородицы, почитаемые в Андалусии. Вместе с тем, коплы Мачадо отличает большая раскованность и свобода выражения, а также ряд

---

[54] Раскололся пополам // Дорогой кувшин любви. // И теперь ни гончарам, ни искусным мастерам // Его снова не сложить. Machado M. Cante... P. 82.

[55] Вот и пришел конец // Моей жизни весёлой. // И цветы на окошке твоем для меня // Не пахнут уж боле. Machado M. Cante... P. 81.

[56] Куда вы, мои мысли, // Куда же вы летите? // В тот дом, где вы бывали, // больше не ходите. Machado M. Cante... P. 79.

[57] Нет, в любви нет места лжи. // Я любил тебя по правде… // Разлюбил – уж не взыщи. Machado M. Cante... P. 35.

[58] А тропиночка всё та же… // Позади любовь осталась, // К забытью дорога ляжет. Machado M. Cante... P. 37.

[59] Думал, ветка флёр д’оранжа // Мне душистая досталась… // А смотрю – одна лишь щепка // У меня в руках осталась. Machado M. Cante... P. 56.

индивидуальных метафор. В частности, помимо буквального значения описанную в следующем четверостишии ситуацию можно рассматривать, как намёк на опыт несчастной любви: *Yo corté la rosa // llenita de espinas... // Como las rosas que espinitas tienen // son las más bonitas*[60]. Подобные аллюзии довольно широко представлены среди солеар в сборнике А. Мачадо Альвареса.

Повествование о любви включает религиозные элементы: *A la virgen de los Reyes // de rodillas le pedí, // serrana, que me quisieras // o yo te olvidara a ti*[61]. Изящно изображена ситуация, в которой есть повод для ревности, предостережение против неё и признание в любви: *Porque me veas con otra // no dudes de mi querer. // La sangre se da mil veces // y el corazón una vez*[62]. Описывая страдания, Мачадо ставит акцент на действии, которое может оказывать взгляд любимой: *Cuando me miras me matas... // Y si no me miras, más. // Son puñales que me clavas // y los vuelves a sacar.*[63], или подчёркивает, что даже Бог признался, что не смог исцелить его от любви: *Con toíto lo que puede // el Señor del Gran Poder // me dijo que no podía // curarme de tu querer*[64].

Повествование о бедах не содержит указания конкретных причин и несчастий, но лишь на их количество: *A la orilla del río // me pongo a considerar: // mis penas son como el agua, // que no acaban de pasar*[65]; *Tengo una copa en la mano // Y en los labios un cantar, // Y en mi corazón más penas // Que gotas de agua en el mar // Y en los desiertos arena*[66]. Отмечается их

---

[60] Розу как-то я сорвал: // Стебель был её в шипах… // Чем красивее цветы, // Тем обильнее шипы. Machado M. Cante... P. 83.

[61] На коленях перед Девой // Об одном лишь я просил: // Пусть меня горянка любит, // Иль забыть её дай сил. Machado M. Cante... P. 58.

[62] Ты в любви не сомневайся, // Коль меня с другою встретишь. // Кровь-то может обновиться, // А вот сердце не заменишь. Machado M. Cante... P. 55.

[63] Твой взгляд меня убивает… // А если не смотришь – хуже. // Глаз прекрасных кинжалы // насквозь пронзают мне душу. Machado M. Cante... P. 61.

[64] От любви моей к тебе // Даже всемогущий Бог // Душу бедную мою // Исцелить –увы! – не смог. Machado M. Cante... P. 63.

[65] Сел я на берег у речки, // Думу думаю опять: // Мои беды как теченье, // Их вовек не исчерпать. Machado M. Cante... P. 58.

[66] Рюмку я держу в руке, // Песня с губ слетает, // В моём сердце больше горя, // Чем песка в пустыне // И воды в бездонном море. Machado M. Cante... P. 122.

дидактическое действие: *Los siete sabios de Grecia // no saben lo que yo sé... // Las fatigas y el tiempo // me lo hicieron aprender*[67]. Интересны коплы, в которых беды связываются с песней: *No sólo canta el que canta, // que también canta el que llora... // No hay penita ni alegría // que se queda sin su copla*[68], или же утверждается, что материалом для песен являются как радости, так и беды: *No hay penilla ni alegría // que se quede sin cantar. // Y por eso hay más cantares // que gotas de agua en el mar // y arena en los arenales*[69].

В рубрике «наблюдения» есть куплеты с размышлением о природе женщин, в которых отмечается свойственная им непоследовательность (*La mujé es como la fruta; // si no la cortan se cae // en cuanto que está madura*[70]*; Entienda usté a las mujeres... // Si lo quieren, no lo dicen, // si lo dicen no lo quieren*[71]), обычаях цыган (*Los gitanos, los gitanos... // Hoy se mercan un vestío, // mañana van a empeñarlo*)[72], а также взаимоотношениях фундаментальных понятий – добра и зла (*Considera, compañero, // que en el mundo hay bueno y malo... // Pero más malo que bueno*)[73] и универсальной формуле радости (*La alegría... // consiste en tener salú // y la mollera vacía*)[74]. В одном куплете содержится призыв к женщине исполнить алегрии для поднятия настроения, а также указывается, что неотъемлемый компонент праздника – исполнение песен фламенко: *Una fiesta se hace // Con tres personas: // Uno baila, otro canta //*

---

[67] Даже семь премудрых греков // Тех вещей не знали, // Что меня печаль и время // Выучить заставили. Machado M. Cante... P. 56.

[68] Не от радости поют лишь, – // Боль и плач порою спеты… // Нет ни радости, ни скорби, // Чтоб осталась невоспетой. Machado M. Cante... P. 59.

[69] Нет ни радости, ни горя, // Чтоб про них не спели песню. // Потому-то песен больше, // Чем воды соленой в море // Или птичек в поднебесье. Machado M. Cante... P. 68.

[70] Женщины – что спелый фрукт: // Если вовремя не снять, // Сами с ветки упадут. Machado M. Cante... P. 41.

[71] Вы поймите этих женщин… // Если любят, то не скажут, // Если скажут, то не любят. Machado M. Cante... P. 45.

[72] Цыгане, цыгане – такой уж народ… // Платье, что купят сегодня, // Завтра сдадут под залог. Machado M. Cante... P. 40.

[73] Ты подумай, друг мой милый, // Что добро и зло есть в мире… // Только зла гораздо больше. Machado M. Cante... P. 43.

[74] Счастье в том, // Чтоб быть здоровым // И не думать ни о чем. Machado M. Cante... P. 44.

Y el otro toca. // Ya me olvidaba // De los que dicen ¡ole! // Y tocan palmas[75].

Чрезвычайно интересны тексты созерцательного характера, в которых описываются и обобщаются наблюдения за развитием отношений (*De querer a no querer // Hay un camino muy largo, // Y todo el mundo lo anda // Sin saber cómo ni cuándo*) [76], способах прожить жизнь (*La vida es un cigarrillo, // Humo, ceniza y candela… // Unos lo fuman de prisa // Y algunos lo saborean*) [77], сходстве любви и здоровья (*El cariño y la salud // En un punto se parecen. // Nadie sabe lo que valen // Hasta después que se pierden*)[78], определении качества женщины (*La mujer, como el caballo, // En la casta está el valor; // Buena madre, buena hija; // Madre mala, hija peor*)[79], а также конечности всего в этом мире (*Toíto se acaba… // La salú, la alegría, el dinero // Y la buena cara*)[80].

Подводя итог, стоит отметить, что название сборника точно отражает его состав. Структура тщательно продумана автором, коплы в народном стиле перемежаются кантами; открывают и замыкают сборник стихотворения в свободном «модернистском» стиле. Посредством такого расположения материала осуществляется связь между произведениями «рамки», в которых предлагается описание канте фламенко, и самими коплами, достигается тематическое единство и стройность всего сборника. Также необходимо подчеркнуть, что Мануэль Мачадо, хорошо знакомый с песенно-танцевальной культурой Андалусии, не разделял стили фламенко по какому-либо признаку, а напротив, объединил под названием «Канте хондо» широкий спектр стилей

---

[75] Чтобы праздник устроить // Хватит трёх человек: // Играть на гитаре, плясать, // и один будет петь. // Да, забыл я о тех, // Кто в ладоши хлопает // И кричит олé! Machado M. Cante... P. 114.

[76] От любви до равнодушья // Далека дорога. // Все по ней идут, не зная // Долго ли, коротко. Machado M. Cante... P. 118.

[77] Жизнь всё равно, что сигара – // Пепел, дым, огонёк... // Кто-то выкурит наспех, // Смакует иной знаток. Machado M. Cante... P. 120.

[78] У здоровья и любви // Есть черта, что их роднит: // Цену им никто не знает // Пока вдруг не потеряет. Machado M. Cante... P. 122.

[79] В женщинах, как в скакунах, // Родословная важна: // У хорошей матери и дочка такова, // А коли мать дурная, то и дочь плоха. Machado M. Cante... P. 121.

[80] В жизни всё идёт к концу... // Деньги, радости, здоровье // И красивое лицо. Machado M. Cante... P. 98.

от солеар и цыганских сегирилий до алегрий.

Краткий анализ представленных стихотворений позволяет выделить такие черты поэтического стиля Мануэля Мачадо, как использование произвольных форм, двенадцати-, тринадцатисложников, эксперименты с ритмом, состоявшие во включении восьмисложников в последовательность коротких строк из трёх-четырёх слогов. В коплах Мачадо предпочитает неполную рифму и традиционные метрические схемы за редким исключением в соответствии с заявленными стилями фламенко.

В коплах неизменно доминирует любовная тематика, при этом, в отличие от народных образцов, оттенки отношений мужчины и женщины немногочисленны и сводятся к счастливой любви, утрате чувства и любовному томлению. Наряду с богатством метафор, для копл М. Мачадо по сравнению с народными куплетами свойственно более натуралистичное описание отношений влюблённых, меньшая информативность и конкретизация. Авторские куплеты в народных стилях при формальном сходстве с народной поэзией не отражают реальной жизни во всём её многообразии, но являются искусной имитацией с отчётливо проступающими особенностями авторского поэтического стиля.

§4. «Стихи о канте хондо» Ф. Гарсиа Лорки – отзвуки фламенко в обработке для элиты

Процесс соединения городского фольклора и литературной традиции продолжил Федерико Гарсиа Лорка, уроженец андалузской деревни Фуэнте-Вакерос, с детства погружённый в культуру, неотъемлемым компонентом которой являлись песни фламенко. Лорка слушал их витиеватые мелодии, вникал в смысл поэтических текстов, а впоследствии занимался собиранием, обработкой и популяризацией народных песен. Первый сборник его стихов вышел в 1918 г., а в 1919 он переехал в Мадрид, где сблизился с молодыми представителями интеллектуальной элиты того времени. В этом же году состоялось его знакомство с Мануэлем де Фальей, оказавшим значительное влияние на формирование взглядов Лорки на историю и теорию канте

фламенко. Важно подчеркнуть, что пристальное внимание поэта к этой разновидности народных песен и теоретическое осмысление канте совпадает с периодом активного формирования его собственного литературного стиля.

4.1. Структурная организация сборника

Работа над сборником «Стихи о канте хондо» была завершена в 1921 г., и его выход в свет планировалось приурочить к конкурсу-фестивалю канте хондо, который состоялся летом 1922 г. Первоначально Лорка собирался опубликовать трилогию, состоящую из сюит, песен и стихов о канте хондо, о чем сообщал в письме брату Франсиско: «Я доработал мои книги. Они вышли восхитительными. Три. И они обладают – чего я сам не ожидал – удивительным единством. Я должен опубликовать их все вместе, потому, что они дополняют друг друга и составляют первоклассный поэтический сборник. <…> Книга Сюиты. Книга Короткие песни – лучшая! И Стихи о канте хондо с андалузскими песнями»[81]. Однако, планам было не суждено сбыться, и сборник «Стихи о канте хондо» увидел свет лишь 10 лет спустя, в 1931 г.

Из всех стилей фламенко Лорка упоминает только четыре – цыганскую сегирилью, солеа, саэту и петенеру; при этом все стили, кроме саэты, персонифицируются, превращаясь в женщин. В стихотворениях этого сборника метр разнообразный, довольно свободный, не имеющий ничего общего с типовыми строфами стилей фламенко. Вместе с тем, необходимо отметить наличие в большинстве произведений песенного компонента – повторяющихся строк или слов – своего рода припевов, функция которых заключается в выделении ключевых образов или понятий.

Сочиняя «андалузские песни», Ф. Гарсия Лорка не преследовал цель создать стихотворения в стилях фламенко, напротив, он подчёркивал отличие авторских куплетов от народных копл, сравнивая первые с бумажной розой, а вторые – с натуральным цветком. Сам он писал об этом сборнике Адольфу Саласару: «…сейчас принимаюсь наводить лоск в “Стихах о Канте Хондо”,

[81] García Lorca F. Obras completas. Vol. IV. Barcelona: RBA Coleccionables, 2007. P. 245.

которые опубликую к конкурсу. Это вещь совершенно отличная от “Сюит” и полная андалузских мотивов. Её ритм стилизованно-народен, и в ней я вывожу на свет старых канатаоров, фантастическую фауну и флору, наполняющую эти возвышенные песни. Сильверио, Хуан Брева, Локо Матео, Паррала, Фильо… и Смерть! Это иконостас… это… американский пазл, понимаешь? Книга начинается с неподвижных сумерек, по которым в торжественном шествии следуют сегирилья, солеа, саэта и петенера. Она наполнена цыганами, свечами, кузнями и даже содержит намеки на Заратустру. Это первое произведение, написанное в моем – особом – направлении, и я всё ещё не знаю, что тебе о нём сказать… Оно действительно ново! <…> Испанские поэты никогда не касались этой темы, поэтому хотя бы за отвагу я заслуживаю улыбки, которую ты мне, наверняка, тут же и пошлешь»[82]. Этот фрагмент представляет значительный интерес, поскольку указывает на ряд ключевых моментов во взаимоотношениях Лорки и канте фламенко. Вырабатывая собственный поэтический язык, он сакрализует фламенко, создаёт из народной песни городской андалусской бедноты некоторое подобие религии с набором узнаваемых образов (цыгане, боль, свечи, шествия), пантеоном святых (великие кантаоры), имманентностью, проявляющейся в присутствии смерти или сформировавшегося позднее учения о дуэнде. С этой точки зрения представляется закономерным пристальное внимание к роли цыганского этноса в истории фламенко, попытки выделения исконных чистых стилей и сочинение тысячелетней истории для сравнительно молодого культурного феномена. Мистификация и сакрализация фламенко, превращение народных попевок в древнее полуподпольное цыганское искусство, облечённое ореолом страстей, измен, убийств и смерти произошло благодаря тому, что Ф. Гарсиа Лорка, опираясь на народное песенное творчество, экспонировал основные темы и образы своего творчества в сборнике «Стихи о канте хондо».

Стоит остановиться и на связи канте с американскими пазлами: в своих

[82] García Lorca F. Obras completas. Vol. IV. Barcelona: RBA Coleccionables, 2007. P. 94.

стихотворениях Лорка использует технику комбинаторики, свойственную также фольклорным произведениям, при которой возможно существование широкого спектра вариантов, получаемых от перекомпоновки некоторого количества стабильных элементов.

Ввиду того, что произведения этого сборника кардинально отличаются от народных образцов, произведений М. Бальмаседы или стихотворений в стилистике куплетов фламенко, представленных в «Канте хондо» М. Мачадо, не представляется возможным применить использованный ранее типологический подход. В структуре сборника можно выделить 10 частей, каждая из которых сопровождается авторским посвящением, что лишний раз подчёркивает принципиально индивидуалистскую позицию Лорки в том канте хондо, которое он изображает. Фамилии этого списка свидетельствуют о круге общения поэта, состоявшем большей частью из обеспеченных и высокопоставленных лиц – дипломатов латиноамериканских стран, политиков, адвокатов, знаменитых писателей, журналистов и музыкантов.

Баладилья о трёх реках посвящена Сальвадору Кинтерос (Salvador Quinteros) – землевладельцу с Канарских островов, преподавателю, а в свободное время романисту и поэту, с которым Ф. Гарсиа Лорка познакомился в мадридском квартале Саламанка в доме чилийского дипломата Карлоса Морла Линч (Carlos Morla Lynch). Примечательно, что во всех изданиях вплоть до 1988 года фамилия Кинтерос содержала опечатку – в ней была пропущена конечная буква. Чилийский дипломат Карлос Морла Викунья (Carlos Morla Vicuña, 1846-1900) – отец Карлоса Морла Линч является адресатом *Поэмы о цыганской сегирилье*. Фамилию Морла он придумал себе сам, составив анаграмму из слов amor (любовь) и moral (мораль).

Поэма о солеа сопровождается упоминанием Хорхе Саламеа (Jorge Zalamea Borda, 1905-1969) – колумбийского журналиста, занимавшего с 1928 по 1933 г. должность торгового советника колумбийского посольства в Мадриде. Эухенио Монтесу (Eugenio Montes Domínguez, 1900-1982) – испанскому писателю, журналисту и политику, в 30-е годы

способствовавшему распространению идеологии фалангистов и лично сопровождавшему генерала Х.А. Примо де Ривера в поездках в Германию и Италию в 1934-35 годах, посвящен *Силуэт петенеры*.

Имя Франсиско Иглесиаса (Francisco Iglesias Brage, 1900-1973) – пионера авиации, исследователя, военного, инженера предваряет *Поэму о саэте*. Ф. Иглесиас участвовал в 1929 году в беспосадочном перелёте через Атлантический океан, экспедиции в Амазонку, строительстве аэропорта в Сантьяго-де-Компостеле и многих других проектах.

Адвокаты Максимо Кихано (Máximo Díaz de Quijano, 1838-1885) и Мигель Бенитес (Miguel Benítez Inglott, 1890-1965) упоминаются перед стихотворениями *Две девушки* и *Предсмертная жалоба*, соответственно. Первый заработал на Кубе достаточное состояние, чтобы по его заказу А. Гауди построил дворец Эль-Каприччо в Комильясе. Второй помимо основной профессии был музыковедом и композитором, сочинявшем музыку на стихи Лорки.

Пилар Субьяурре (Pilar de Zubiaurre, 1884-1970) – писательница и пианистка, принадлежавшая к состоятельной семье и в 1922 г. сочетавшаяся браком с известным испанским искусствоведом Рикардо Гутьерресом Абаскалем стала единственной женщиной в списке лоркианских посвящений; ей адресовано стихотворение *Три города*.

Именами исполнителей фламенко надписаны стихотворения *Цыганские виньетки* и *Шесть каприччо*. В первом случае – это кантаор Мануэль Торре: *A Manuel Torre, «Niño de Jerez», que tiene tronco de Faraón*[83]. Мануэль Сото Лорето (Manuel Soto Loreto, 1878-1933), которому прозвище Торре (башня) досталось от отца, отличавшегося высоким ростом, оставил глубокий след в развитии стилистики канте фламенко. Что же касается жезла фараона, то происхождение этого выражения Рафаэль Альберти объясняет следующим образом. Рассуждая о своём творчестве, Торре заявил, что нужно постоянно

[83] Мануэлю Торрес, «Ниньо де Херес». У которого есть жезл Фараона.

искать «чёрный жезл Фараона»[84] – фраза, которую запомнил присутствовавший на вечере Ф. Гарсиа Лорка. Заключительное стихотворение сборника посвящено знаменитому испанскому гитаристу Регино Саинс де ла Maca (Regino Sainz de la Maza, 1896-1981).

Прозаические произведения *Сцена с подполковником жандармерии* и *Сцена с Амарго*, а также открывающая сборник *Баладилья о трёх реках*, были добавлены в середине двадцатых годов. Рафаэль Мартинес Надаль, помогавший Лорке в подготовке рукописи к публикации, утверждает, что это было сделано для увеличения объёма книги, содержавшей порядка 50 небольших стихотворений[85].

Четыре цикла, названные по стилям фламенко, имеют схожее строение, поскольку порядок следования стихотворений превращает их в связный рассказ, напоминающий развитие сюжета в театральной постановке. Обязательным элементом в этих циклах-сценах являются стихотворения-описания, своего рода поэтические декорации. В *Поэме о цыганской сегирилье* это «Пейзаж», в котором ставится акцент на слове «оливы» и упоминается крик, анонсирующий первый стиль фламенко в программе выступлений. В *Поэме о солеа* сухая земля, ветер, ночь, оливковая роща прорисовываются в двух стихотворениях – «Закличка (Evocación)» и «Селенье». Так описывается место совершения преступления – селение на горе Санто-Монте в «рыдающей Андалусии». Действие *Поэмы о саэте* разворачивается на фоне городского пейзажа Севильи – лабиринта из любви, стекла и камня на берегу Гвадалквивира. *Поэма о петенере* помимо декораций из жёлтого ветра, дороги и колокольни имеет звуковое сопровождение – звук ударов колокола.

4.2. География и этнография «Стихов о канте хондо»

У лоркианского канте хондо особые территориальные границы, которые обозначены в первом же стихотворении сборника – «Балладилье о трёх

[84] Alberti R. La arboleda perdida. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1978. P. 265–267.
[85] Martínez Nadal R. Federico García Lorca. Autógrafos I: poemas y prosas. Oxford: The Dolphin Book Company Ltd., 1975. P. XIV–XV.

реках»: Андалусия от гранадской Сьерры Невады до Гвадальквивира в Севилье. Это именно авторская география, потому что в реальности среди основных центров ареала фламенко можно назвать Кадис, Уэльву, Херес-де-ла-Фронтеру, Ронду и др. Вместе с тем, этот регион у Лорки лишен единства, его части с соответствующими им реками противопоставляются, формируя список контрастов, среди которых стили фламенко с соответствующей им манерой исполнения. Это весёлая жизнерадостная Севилья с Гвадалквивиром, проточной водой, парусными судами и канте фламенко с одной стороны, и окруженная горами таинственная Гранада с канте хондо, Дауро и Хенилем, в которых медленно текут кровь и слёзы, застоявшейся водой, башнями, криком и смертью – основными образами в творчестве Лорки – с другой. Именно для этой тёмной и мистической авторской Андалусии характерен определённый набор песенных стилей с цыганской сегирильей в качестве доминанты и цыганами в качестве «избранного» этноса.

Повторяющиеся строки о безвозвратно ушедшей любви, растворившейся в воздухе, оригинальная география и этнография создают параллелизм с библейским сюжетом и одновременно противоположны ему: в недружественном окружении (Гранада вместо библейского Египта) живёт гонимый и притесняемый избранный народ (цыгане вместо евреев), безвозвратно утративший любовь (в этом состоит кардинальное отличие лоркианской мифологии от библейской истории), но обладающий древним и истинным сокровищем (канте хондо вместо монотеизма), принесённым из далёкой земли (Индии вместо Израиля, который предстояло обрести евреям). Смерть (духовную или физическую) можно рассматривать как следствие утраты любви, и в этом контексте развивается всё дальнейшее повествование, поскольку именно смерть является основной тематической осью этого сборника.

В связи с цыганской темой интересно обратить внимание на письмо Лорки, адресованное Хорхе Гильену и датированное 1927 г. В нём поэт утверждает, что цыгане для него не больше, чем просто тема и жалуется, что

цыганство отбрасывает не него тень бескультурия и необразованности: «Меня начал немного беспокоить мой миф цыганства. Они вносят сумятицу в мою жизнь и характер. Я этого никоим образом не желаю. Цыгане – это лишь тема, не более того. Я мог бы с таким же успехом писать о швейных иглах или водных пейзажах. К тому же цыганство придаёт мне оттенок бескультурия, невоспитанности, делает из меня дикого поэта, которым, как ты прекрасно знаешь, я не являюсь»[86].

Вместе с тем, в стихотворениях сборника «Стихи о канте хондо» действующими лицами нередко выступают цыгане – обитатели пещер в гранадской горе Сакромонте: они выходят со свечами на крик, рассекающий ночную тишину. Необходимо отметить, что жилая пещера не является уникальным испанским явлением, а присутствует в большинстве стран средиземноморья (Италия, Франция, государства на территории бывшей Югославии, Палестина, Сирия, Египет, Ливия, Тунис, Марокко) по причине простоты и низкой стоимости её создания. При этом испанские исследователи утверждают, что расцвет пещерокопания в Испании произошёл благодаря деятельности арабов, возвращавшихся из изгнания или скрывавшихся от государственного преследования: «Для распространения этого типа жилья особое значение имело изгнание арабов из Гранадского Королевства, пережившего падение в последней трети XVI в., и последовавшее в 1569 г. восстание Ибн Умаийи. Появление пещер отмечалось в некоторых анклавах Кастилии-ла-Манчи, куда прибыли мориски с северо-востока провинции Гранада, использовавшие там этот тип жилья. Также представляется обоснованным, что возвращение части арабского населения, изгнанного из страны несколькими годами ранее, привело к росту количества жилых пещер в провинции Гранада»[87].

Дополнительной иллюстрацией специфического отношения Лорки к

---

[86] Lorca F.G. Obras completas. Vol. IV. Barcelona: RBA Coleccionables, 2007. P. 306.

[87] Urdiales Viedma M. E. Las cuevas-vivienda en Andalucía: de infravivienda a vivienda de futuro // Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona. 2003. Vol. VII. Nº 146(051).

цыганскому этносу служат «Цыганские виньетки», в которых речь идёт о Сильверио Франконетти и Хуане Брева – кантаорах фламенко, не являвшихся цыганами. Отец Сильверио был итальянцем, а мать испанкой из селения Морон де ла Фронтера. Хуан Брева (1835-1915), настоящее имя которого – Антонио Ортега, был первым получившим широкую известность исполнителем малагений, которые он даже пел в королевском дворце. Брева был «коммерческим» исполнителем фламенко – зарабатывал и тратил баснословные суммы. В конце жизни кантаор вернулся в свой родной город Малагу, где через некоторое время умер в нищете и одиночестве.

Атмосфера кафешантанов, получивших большое распространение на рубеже веков (на всей территории Испании их насчитывалось около 300), нашла отражение в последнем стихотворении цыганских виньеток. Среди исполнителей в этих заведениях встречались артисты высокого класса, как, например, уроженка Могера, испанская певица Долорес «Ла Паррала», работавшая в кафешантане Сильверио. Таким образом лоркианская география и этнография обладают значительной долей условности, поскольку служат для создания художественного образа – поэтизированного авторского канте хондо в русле литературного модернизма.

4.3. Тема смерти и поливалентность образов

Использование приёма комбинаторики, колоризма и широкого спектра понятий-символов позволяет Ф. Гарсиа Лорке создавать образы и сюжеты, понимание которых не сводится к единственно возможному. Наиболее ярко это можно проследить в циклах *Поэма о цыганской сегирилье, Поэма о солеа* и *Силуэт петенеры*, где помимо стилей фламенко Сегирилья, Солеа и Петенера являются женскими именами.

«Поступь сегирильи» содержит цветовые контрасты с соответствующей символической и образной нагрузкой – смуглянка-сегирилья среди чёрных бабочек (чёрный как символ траура, смерти и зла) и белых змей тумана (белый – символ похоронного обряда), серебряное сердце (металлы у Лорки являются предвестниками несчастья), кинжал (орудие убийства). Очевидно,

что зловещий набор изящных метафор с таящимися в них смыслами не имеет ничего общего ни с народными сегирильями, ни с авторскими произведениями Бальмаседы и Мачадо, однако символика цвета и колористичность продолжают традиции модернизма, намеченные в стихотворениях М. Мачадо. Лорка создаёт собственную сегирилью – песнь-крик смерти, после которой в стихотворении «Следом» изображена застывшая публика, состоящая из детей и слепых дев, и восходящий к небесам плач. В конце остаётся лишь пустота – не только от прослушивания цыганской сегирильи фламенко, но и от видимого образа девы с кинжалом, от ощущаемого через сочетание символов присутствия смерти. Этот цикл представляет собой трёхмерный поэтический текст, со свойственным модернизму глубоким индивидуалистичным психологизмом.

Единым сюжетом – убийством никому не знакомого человека – связаны десять стихотворений *Поэмы о солеа*. Тема смерти обретает конкретный видимый сюжет, прототипом которого служит реальный случай, произошедший в жизни молодого Лорки: проходя по улицам Альбайсина поэт увидел на перекрёстке тело молодого мужчины, из груди которого торчала рукоятка кинжала. Рядом дежурил полицейский, ответивший на вопросы Федерико и его спутника Рамона Переса де Роды[88]. Жанр солеа – одиночество, – выбранный для заголовка к этому сюжету, ставит акцент на безвестности, неопознанности, абсолютном одиночестве убитого. Центральными композициями являются «Кинжал», с повторяющейся в припеве мольбой о пощаде, и «Перекресток», с кинжалом в груди. За ними следует припев-айео – характерный элемент солеа. Крик «ай!» может быть как элементом стиля фламенко, так и междометием, выражающим целый спектр эмоций, в связи с чем одноименное стихотворение заполняет промежуток между убийством и обнаружением тела. Затем появляется безутешная женщина в черном платье («Солеа»), в цыганских пещерах кто-то оплакивает

[88] Осповат Л. Гарсия Лорка. М.: Книга, 1982. С. 184-185.

покойника, а в остальном мире всё идёт своим чередом («Заря»). Таким образом, в этом цикле помимо описания исполнения солеа фламенко представлена сцена совершения преступления и последующей семейной трагедии – утраты женщиной близкого родственника вследствие его насильственной смерти.

Петенеру нередко отождествляют с сиреной, завлекающей в свои сети моряков, или с женщиной-певицей по имени Петенера (жительница поселения Патерна дель Рио). Испанский кантаор и исследователь творчества Лорки Альфредо Арребола Санчес предполагает, что сам Лорка активно способствовал созданию чёрной легенды про роковую женщину, страдания, ножи и кинжалы[89]. В его стихах Петенера – цыганка. Стихотворения «Колокол» в начале поэмы и «Вопль» в конце во многом схожи, что придает ей циклически замкнутую форму. Шесть струн у гитары, шесть цыганок в белом, танцующих в ночном саду танец смерти. Умирает песнь-Петенера, умирают и призрачные влюбленные всадники. Её хоронят странные люди, всадникам посвящена эпитафия (De profundis). Всё возвращается в исходное состояние и может повториться снова, как песня фламенко, или история любви.

Саэта – песнопение без сопровождения просветительско-проповеднического характера, исполнявшееся во время шествий, которые по большей части организовывали францисканцы и капуцины. Первое упоминание саэт датируется 1691 г. Хотя по традиции этимологию названия возводят к латинскому saggita (дротик), более убедительной представляется версия Мануэля Альвара, полагающего, что саэта происходит от арабского корня sayyit, который означает человека, одаренного красивым голосом[90]. Тексты саэт рассказывали о страданиях и крестной смерти Спасителя. Трансформация саэты в стиль фламенко началась в середине XIX в. вместе с

[89] Arrebola Sánchez A. El flamenco en la obra poética de García Lorca. Granada: Granada club selección S.L., 2009. P. 26.
[90] Alvar M. Endechas judeo-españolas. Instituto Arias Montano. Madrid, 1969. P. 16.

возрождением забытой к тому времени традиции шествий, при этом наиболее радикальному изменению подверглась мелодия: древние псалмодические модели уступили место новым мотивам. Вокруг фламенкизации саэты раздавалось много недовольных голосов, заявлявших о непоправимой утрате её старинного чистого стиля. В 1876 г. в Севилье саэта фламенко даже была запрещена и в течение нескольких лет регулярно испытывала нападки со страниц газеты *El Porvenir*[91]. Своим окончательным утверждением этот стиль обязан севильскому кантаору Мануэлю Сентено.

В 1921 г. вместе с Альфонсо Рейесом и М. де Фальей Ф. Гарсиа Лорка участвовал в одной из процессий с исполнением саэт в Севилье. В *Поэме о саэте* нетрудно заметить сосуществование обеих разновидностей – религиозного песнопения и стиля фламенко. При буквальном прочтении текста видна старинная саэта: сначала прошли лучники, затем на улицах ночной Севильи с пением саэт появляется процессия с Богородицей и Христом. Но сквозь эту картину проступает саэта фламенко: лучники – это существа, ранящие сердца любовным недугом темными ночами в Севилье Дон-Жуанов. Процессия приближается. Монахи в капюшонах издалека кажутся единорогами из какого-то сказочного леса. Чуть поближе – похожи на астрономов. Фантастические Мерлины, зачарованный Дюрандаль, Неистовый Роланд – Лорка наполняет стих вымышленными образами чтобы передать атмосферу ирреальности севильской ночи в Страстную Седмицу. В стихотворении «Саэта» даже Христос становится андалузцем – смуглым и остроскулым. На рассвете, провожая взглядом шествие со своего балкона, кантаора Лола распевает саэты. Её слушают завороженные тореро, и даже цирюльник кивает головой в такт её песне. Исполнители саэт слепы, как сама любовь.

Поскольку мир канте хондо не ограничивается песням различных стилей, Лорка добавляет контекст, – повседневную жизнь народа и рассказывает о

[91] Hurtado Torres A. y D. La llave de la música flamenca. Sevilla: Signatura Ed., 2009. P. 244.

двух девушках с совершенно различной судьбой – Лоле и Ампаро. У обеих были реальные прототипы. Лола-кантаора, исполнительница саэт, и Ампаро Медина, всю жизнь ожидавшая жениха: «Проходя мимо её дома, Пепе [Мора] и Федерико всегда видели, как она в праздничном платье, тщательно причесанная, сидит у окна, устремив куда-то в пространство свой голодный, неистовый, взывающий к справедливости взгляд»[92]. Белые одежды Ампаро Лорка упоминает не случайно – символ похоронного обряда, они показывают, что жизнь женщины погребена ожиданием любимого.

Смерть и поливалентность продолжают сосуществовать в стихотворениях цикла «Три города». Три уровня аллюзии содержатся в «Малагенье», которая одновременно может быть Малагой-городом, песенным стилем фламенко и женщиной-смертью по имени Малагенья. Несмотря на то, что фактически виден лишь третий уровень – смерть, которая входит, выходит и вместе с тем остается в таверне, два других уровня ощущаются не менее отчетливо. В стихотворении «Квартал Кордовы» Лорка вновь играет с уровнями реальности. На этот раз шесть соловьев – вестников смерти, оплакивающих кончину девочки – соответствуют шести цыганкам в белом, танцевавшим в саду Петенеры. Стихотворением «Танец» представлен третий город – Севилья. Кармен, танцующая с желтой змеей в волосах – типичный намёк на Медузу-Горгону. Вместе с тем, в ней угадывается прообраз Марии Хосефы из пьесы «Дом Бернарды Альбы».

Заключительная часть сборника «Стихов о Канте Хондо» – «Шесть каприччо». Разгадкой стихотворения «Загадка гитары» служат шесть подруг, являющиеся, подобно встреченным ранее шести соловьям и шести цыганкам в саду Петенеры, намеком на шесть струн гитары, которые неспешным перезвоном ведут беседу о смерти.

Образ мёртвого цыганёнка, напоминающий «Романс о луне, луне», возникает в стихотворении «Свеча». В Андалусии со времен римского

[92] Осповат Л. Гарсия Лорка. М.: Книга, 1982. С. 187.

завоевания употреблялись кастаньеты из бронзы. В настоящее время они известны под названием «чинчес», однако в стихотворении «Кротало» (погремушка) Лорка говорит об их деревянной разновидности. «Чумбера» – кактус, произрастающий повсеместно в Испании, и на горе Сакро-Монте, в частности. Многорукий пелотари, упоминаемый в этом стихотворении, – другая разновидность кактуса, получившая свое название от сходства с силуэтом игрока в пелоту (мяч). «Агава» в изобилии растёт на горе Сакро-Монте. И, наконец, «Крест» – конечная точка пути (скорее всего, на вершине Сакро-Монте). Смерть в заключительном поэтическом цикле предстаёт как движение на протяжении всей человеческой жизни к вершине горы, на которой установлен крест.

Подводя итог, необходимо отметить, что Федерико Гарсиа Лорка создал собственный, авторский вариант канте хондо, сочетающий черты религиозно-философского учения, личных впечатлений от прослушивания народных песен, природы и пейзажей родного края. Главной темой лоркианского канте хондо является смерть, о которой он нередко говорит языком символов, характерным для модернизма, а также связанные с нею боль, скорбь, предчувствие беды.

Вместе с тем, невозможно не согласиться с мыслью испанского литературоведа Франсиско Рубио Моралеса, считавшего что «Лорка хочет быть, как кантаор: тем, кто через собственное исполнение андалузских песен выражает коллективную душу народа»[93]. Рассказывая о фламенко поэтическим языком, он, вместе с тем, пишет свои стихотворения не для того, чтобы их исполняли кантаоры, но для создания рафинированного образа Андалусии, стилизует эстетику народной песни в своей собственной индивидуальной манере, которую невозможно спутать с анонимным, народным творчеством. Сборник «Стихи о канте хондо» является иллюстрацией восприятия народной культуры представителем образованной

[93] Rubio Morales F. Federico García Lorca y el cante jondo. Barcelona: Ed. Episteme, 1999. P. 26.

интеллигенции, принадлежащим к средней социальной страте – взгляд со стороны на канте фламенко. Песни фламенко стали кузницей, из которой вышел самобытный и гениальный язык Ф. Гарсиа Лорки, но при этом само канте уже не могло восприниматься как прежде и быть свободным от тех смыслов, которыми снабдил его поэт.

§5. Специфика современных подходов к культурной практике фламенко

Канте фламенко – молодая культура, активно развивающаяся вплоть до наших дней. Причудливые пути её эволюции открывают широкие горизонты для исследования образующихся художественных продуктов, осмысления перспектив и выявления закономерностей её существования. Распространяясь всё шире по миру и завоёвывая территории с населением и обычаями далёкими от Испании и даже Европы, фламенко вступает в активное взаимодействие с локальным культурным субстратом и образует новые формы, представляющие значительный интерес не только для фламенкологов, но и для антропологов, социологов, искусствоведов, лингвистов, музыковедов и специалистов во многих других областях.

На протяжении XX в. и за двадцать лет XXI столетия было сделано огромное количество звукозаписей кантаоров фламенко, на интернет-сайтах приводятся тексты исполняемых песен[94]. Доступность информации предоставляет возможность для исследования эволюции лирики фламенко, изучения отражения радикальных историко-политических преобразований последнего столетия в текстах песен, развития метро-ритмической организации текстов, тематических предпочтений публики, репертуара отдельных кантаоров.

Взаимодействие музыкальной матрицы фламенко с актуальными музыкальными стилями – поп, рок, рэп, блюз, джаз, электро, а также фольклорными традициями разных регионов планеты, где заметен интерес к фламенко (например, Япония), вызвало к жизни разнообразные ритмы и

[94] URL: http://canteytoque.es/letras.html (accessed 27.05.2021).

мелодические обороты и приёмы, которые тоже ждут своих исследователей.

В свете описанных широких горизонтов для исследования приходится с сожалением констатировать, что научная фламенкологическая дискуссия в подавляющем большинстве случаев, как и более ста лет назад, продолжает вестись вокруг вопроса аутентичности одних стилей по сравнению с другими, таинственного лоркианского дуэнде, роли и места цыган в этой культуре и прочих тем, далёких от современной проблематики. Положенное в нашей работе начало обзору эволюции текстов фламенко нуждается в продолжении, поскольку песня, сопровождая развитие человечества, максимально рельефно отражает чаяния, нужды, устремления, потребности и духовный поиск народов, являясь источником информации и социальным барометром как для современников, так и для последующих поколений.

Выводы по третьей главе:

Сборники М. Мачадо и Ф. Гарсиа Лорки, в названии которых имеется ссылка на канте хондо, представляют собой литературные произведения, созданные по мотивам и под впечатлением от знакомства с культурой фламенко. В «Канте хондо» М. Мачадо наряду с куплетами в народной стилистике фламенко присутствует ряд стихотворений с элементами литературного модернизма:

– выражение состояния души через описание пейзажа;

– использование сложных метро-ритмических схем;

– символизм;

– колористичность.

В сборнике Ф. Гарсии Лорки все эти элементы выражены гораздо отчётливее, при этом символизм позволяет поэту создавать тексты, в которых прочитанное в разных значениях понятие позволяет воссоздавать многомерную реальность. Кроме того, Лорка в качестве тематической основы для своего сборника избрал смерть – один из ключевых элементов испанского романтизма и модернизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В предлагаемом исследовании был проведён анализ культурной практики фламенко, распространённой в городах Андалусии – южной автономной области Испании, в контексте эстетических течений романтизма и модернизма; изучен ряд письменных памятников и авторских сочинений, как в стилях фламенко, так и написанных в индивидуальной поэтической манере. В результате проделанной работы удалось сделать следующие выводы.

Для возникновения и развития канте фламенко (хондо) на юге Испании сложились историко-культурные предпосылки, когда в результате притеснения со стороны официальной власти, работорговли и активного взаимодействия с Новым Светом возникла ситуация, при которой маргинальные элементы, принадлежащие к различным этнокультурным группам, были вынуждены тесно взаимодействовать между собой.

В развитии системы стилей фламенко ключевую роль сыграл фактор социального неравенства, наиболее рельефно представленный в городском обществе: необходимость заработка стимулировала исполнителей, преимущественно принадлежавших к низшим слоям, к поиску новых форм и расширению сценических возможностей. Ориентированность на вкусы и предпочтения состоятельной публики побуждала к разработке одних мелодий и тематических линий и забвению других. В результате к концу XIX в. сложился самобытный культурный феномен, объединивший несколько видов художественной деятельности: поэзию, музыку, пение, танец с развитой системой мелодических стилей.

В XIX в. под влиянием идей романтизма интеллектуальная элита обратила внимание на культуру фламенко, в результате чего появились собиратели народных песен, активно публиковавшие сборники копл, исследовавшие и пытавшиеся осмыслить это явление. Значительное влияние на восприятие современниками и потомками канте фламенко оказал Антонио Мачадо Альварес, предложивший помимо сборника народных песен свои теоретические воззрения в русле которых развивались многие из

последующих научных изысканий.

Анализ народных куплетов показал, что существуют три основных типа поэтической строфы: катрен, которым записываются солаер, халео, поло, петенеры и песни большинства остальных стилей; терцет, характерный для коротких солеар (солеарилей) и строфа цыганской сегирильи – катрен с длинной третьей строкой, применяемый для записи исключительно песен этого жанра. В некоторых стилях количество строк в строфе увеличивается за счёт повторов или введения припева (петенера, дебла).

В тематическом отношении необходимо отметить, что для народных куплетов характерна широта диапазона, поскольку они повествуют об исторических событиях, несчастных случаях, эпидемиях, делятся житейским опытом или рассказывают о бесконечном многообразии оттенков в отношениях мужчины и женщины. Несомненно, что именно взаимодействию полов посвящено большинство куплетов сборника А. Мачадо Альвареса. Вместе с тем, в коплах содержатся сведения о пенитенциарной системе Испании XIX в., жалобы на нужду, несчастья, воровство и убийства – постоянные недуги любого человеческого общества. С другой стороны, народные коплы фламенко являются отражением традиционного общества с его ценностями – религиозным чувством, любовью к матери, заботой о добром имени своей семьи. Ввиду богатой тематической палитры народных куплетов не представляется возможным выделение ограниченного количества концептов применительно к текстам канте фламенко, поскольку подобный подход упрощает богатую культуру народной песни, лишает её многообразия, сводит к примитивному набору штампов.

По сравнению с народными песнями содержимое сборника Мануэля Бальмаседы отличается более разработанной темой страданий и бед, что объясняется чрезвычайно тяжёлым личным опытом поэта и жизненными обстоятельствами. Вместе с тем его куплеты не уступают народным образцам, и во многом даже превосходят их глубиной смыслов и органичностью выражения. Анализ тематического наполнения куплетов различных стилей

позволяет сделать вывод об отсутствии соответствия между тематикой коплы и музыкальным стилем, с которым она исполняется. То есть, представления об особо трагичном характере одних стилей фламенко по сравнению с лёгкими и весёлыми сюжетами других не находят подтверждения в текстах копл.

В сборнике Мануэля Бальмаседы вниманию читателей предлагается особый раздел, в котором большинство куплетов посвящено описанию обычаев и эпизодов из жизни цыган. Пристальное внимание к цыганской теме со стороны интересующейся фламенко испанской интеллигенции уходит корнями в культурно-философское течение костумбризма – когда экспансия иностранной культуры вызвала сопротивление испанского общества, выразившееся в возврате к собственным национальным ценностям, начиная костюмом (махизм) и заканчивая продвижением экзотической и одновременно столь испанской культуры канте хондо и её исполнителей – городских маргиналов, объединённых под условным названием «цыгане».

Мануэль Мачадо соединил в своём творчестве элементы французского символизма с его изысканными метафорами, колористичность и приёмы народной поэзии фламенко. В его сборнике стихотворений «Канте хондо» представлены три вида стихотворений от куплетов, формально и тематически близких народным песням, до произведений модернистского плана, воссоздающих атмосферу, рассказывающих о фламенко и приглашающих познакомиться с этой богатой культурой. При всей уникальности идеи и гениальности её воплощения коплы Мачадо уступают народной поэзии, поскольку их содержание довольно однообразно – они повествуют в большинстве случаев о любви или любовном томлении. Неразработанность других аспектов, возможно, объясняется тем, что у Мануэля Мачадо к моменту создания сборника не было личного опыта крайней нужды, тюремного заключения и прочих жизненных испытаний, который он мог бы конвертировать в поэтические произведения.

М. Мачадо, заявляя о своём желании слышать сочинённые им песни в народном исполнении, отказывается от авторства, запуская процесс

анонимизации своих произведений. То есть, то, что в народной устной культуре происходит естественным образом, поэт попытался осуществить с печатным авторским текстом. Удалось ли Мануэлю Мачадо воплотить в жизнь этот замысел? Ответом могут быть многочисленные записи песен фламенко на слова Мануэля Мачадо: «Хвалу цветам» спел за булериас Каликсто Санчес (Calixto Sánchez) с гитарным сопровождением Педро Бакана (Pedro Bacán)[1], «Андалузская копла» и «Любовь» вошли в альбом Хуана Пеньи (Juan Peña «El Lebrijano»)[2], малагенья «No vuelvo a verte en la vida», солеарес «Cuando te encuentro en la calle», «Fatigas, pero no tantas», «Unos ojos negros vi» и сегирильяс «Estando contigo», «¡Mírame, gitana» исполнила Мария Варгас (María Vargas) с аккомпанементом Маноло Санлукара (Manolo Sanlúcar)[3]. Кармен Линарес (Carmen Linares), Хосе Мерсе (José Mercé), Пако де Лусия (Paco de Lucía), Камарон де ла Изла (Camarón de la Isla) и многие другие кантаоры фламенко поют песни Мануэля Мачадо. 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»[4].

Вместе с тем, цель, обозначенная Мачадо, выполнена лишь наполовину: его песни исполняют, но авторство стереть не удалось, в связи с чем приходится признать невозможность осуществления процесса анонимизации.

[1] «Calle Ancha», Senador, 1987.
[2] «Casablanca», 1998.
[3] «Reina del cante gitano», CBS, 1970.
[4] Velázquez-Gaztelu J. M. Cantar a Machado // La generación del ’98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia: La Unión, 1998. P. 202.

Рассмотрев взаимосвязь творчества Федерико Гарсии Лорки с канте фламенко, удалось выявить, что лекция поэта «Канте хондо» на настоящем этапе развития музыкальной фольклористики не может служить источником объективной научной информации. Вместе с тем она представляет значительный интерес как исторический и литературный памятник, поскольку отражает авторскую позицию по рассматриваемому вопросу и позволяет найти объяснение некоторым аспектам его литературного творчества. Разделяя в теоретических работах стили фламенко на «чистые, древние и высокие» и «более поздние, легкие, производные от первых»; в своем сборнике «Стихи о Канте хондо» он обращается к любым стилям, не прибегая к этой условной и несправедливой классификации. Этот факт подтверждает то, что в традиционной культуре всё сосуществует в органичном взаимовлиянии и деление на «чистое» и «посредственное» не представляется уместным. Фольклорная музыка была неотъемлемым элементом в картине мира поэта, поэтому естественно, что она находит выражение на всех уровнях его творчества: это и своеобразие языковой палитры, и включение песни в драматические произведения, и попытки теоретического осмысления и систематизации песенного материала.

Опираясь на народную песенную культуру, Лорка создал собственное канте фламенко, снабдив его огромной символической нагрузкой и превратив его посредством изысканного поэтического языка в таинственную квази религию. Лейтмотивом лоркианского канте является смерть – понятие, диаметрально противоположное семье и жизни в народных песнях. В контексте сакрализации канте фламенко поэту потребовалось изобрести дуэнде – мистический дух фламенко, поселившийся на долгие годы на страницах претендующих на научность исследований по фламенкологии. Обогатив своё собственное творчество образами и мотивами из мира народной песни, Лорка с его стихами и представлениями одновременно стал вехой на пути развития сценического, исполнительского фламенко.

Народное творчество является плодотворной почвой для проведения

исследований, поскольку неизменно способствует духовному обогащению всех, кто с ним соприкасается. Испанская культура фламенко не является исключением, и предоставляет широкие возможности для работы с текстами. Необходимо переводить эти песни на русский язык, делая достоянием широкой общественности сокровища испанской народной мудрости. Чрезвычайно интересно исследовать отражение исторических событий в песенной культуре, постигать тонкости личных отношений, следить за тем, как технический прогресс набирает обороты в строчках куплетов фламенко. Народная поэзия являет пример до предела насыщенного языка, способного уместить множество смыслов в одном единственном четверостишии – искусство, к сожалению, чрезвычайно редкое в современном мире.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алатырцева, Л. В. Лингво-культурные особенности текстов испанских песен в стиле альбореа / Л. В. Алатырцева // Языкознание и литературоведение: фундаментальные и прикладные исследования: сборник научных трудов по материалам I Международной научно-практической конференции. – Казань: НОО «Профессиональная наука», 2017. – С. 58-62.

2. Александрова, Н. В. Культурологические идеи в творчестве Андрея Белого: дис… канд. культурол: 24.00.01 / Александрова Надежда Викторовна. – Санкт-Петербург, 2012. – 178 с.

3. Алексеев, М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI-XIX вв. / М. П. Алексеев. – Ленинград: Ленинградский университет, 1964. – 216 с.

4. Алексеев, М. П. Русская культура и романский мир / М. П. Алексеев. – Ленинград: Наука, 1985. – 548 с.

5. Антюхова, Е. А. Цифровой вектор глобальной образовательной политики / Е. А. Антюхова, П. И. Касаткин // Вестник МГИМО Университета. – 2020. – Т. 13. – № 5. – С. 331-351. – DOI 10.24833/2071-8160-2020-5-74-331-351.

6. Бакалейская, Е. С. Образ гитары в национальной картине мира Испании / Е. С. Бакалейская // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 55-62. – DOI 10.31773/2078-1768-2020-51-55-62.

7. Балматова, Т. М. Гендерные отношения в испанской культуре фламенко (на материале сборника копл А. Мачадо-и-Альвареса) / Т. М. Балматова // Культура и текст. – 2021. – № 2(45). – С. 211-226. – DOI 10.37386/2305-4077-2021-2-211-226.

8. Балматова, Т. М. Дидактический потенциал Канте хондо в преподавании грамматики испанского языка / Т. М. Балматова // Язык и действительность. Научные чтения на кафедре романских языков им. В. Г. Гака: Сборник статей по итогам V международной конференции, Москва, 25-27 марта 2020 года. –

Москва: ООО «Издательство Спутник+», 2020. – С. 37-42.

9. Балматова, Т. М. «Канте хондо» Мануэля Мачадо через призму фольклорной традиции фламенко / Т. М. Балматова // Филологические науки в МГИМО. – 2016. – № 8(8). – С. 153-178.

10. Балматова, Т. М. От любви до ненависти: к вопросу о переводе любовных куплетов фламенко на русский язык / Т. М. Балматова // Риторика. Лингвистика. – 2020. – № 15. – С. 18-28.

11. Балматова, Т. М. Преступление и наказание в коплах фламенко / Т. М. Балматова // Человек и культура. – 2021. – № 4. – С. 168-181. DOI: 10.25136/2409-8744.2021.4.33420

12. Балматова, Т. М. Роль культурного наследия в современной мировой политике / Т. М. Балматова // Вестник МГИМО-Университета. – 2022. – Т. 15 № 2.

13. Балматова, Т. М. Цвета, цветы и символы в «Канте хондо» М. Мачадо / Т. М. Балматова // Вопросы иберо-романистики. – 2017. № 16. – С. 61-66.

14. Бальмонт, К. Д. Горные вершины / К. Д. Бальмонт. – Москва: Книгоиздательство «Гриф», 1904. – 210 с.

15. Бальмонт, К. Д. Испанские народные песни / К. Д. Бальмонт. – Москва: Т-во И. Д. Сытина, 1911. – 108 с.

16. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1965. – 528 с.

17. Бенсуссан, А. Гарсия Лорка / А. Бенсуссан. – Москва: Молодая гвардия, 2014. – 400 с.

18. Бердяев, Н. Вместо предисловия. О противоречиях в моей мысли / Н. Бердяев // О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистической философии). – Париж: YMCA-PRESS, 1939. – 222 с.

19. Бережная, Е. А. К вопросу о роли коллективного и индивидуального творческих начал в развитии культуры / Е. А. Бережная // Вестник Воронежского государственного технического университета. – 2009. – Т. 5. –

№ 10. – С. 218-220.

20. Большаков, В. П. Культурные практики в процессах становления культуры / В. П. Большаков // Вестник СПбГУКИ. – 2016. – № 2(27). – С. 16-22.

21. Большой испанско-русский словарь. Более 150000 слов, словосочетаний и выражений. 8-е изд. – Москва: Рус. яз. – Медиа, 2007.

22. Боткин, В. П. Письма об Испании / В. П. Боткин. – Ленинград: Издательство «Наука», 1976. – 343 с.

23. Гарсиа Лорка, Ф. Избранные произведения / Ф. Гарсиа Лорка / Сост. и примеч. Л. Осповата; Предисл. Н. Малиновской. В 2-х т. – Москва: Художественная литература, 1975. – Т. 1. – 493 с.

24. Гарсиа Лорка, Ф. Канте хондо / Ф. Гарсиа Лорка // Об искусстве. – Москва: Искусство, 1971. – С. 50-74.

25. Гарсиа Лорка, Ф. Песня хочет стать светом: Стихи / Ф. Гарсиа Лорка. – Москва: Азбука-классика, 2006. – 304 с.

26. Гарсиа Лорка, Ф. Самая печальная радость... / Ф. Гарсиа Лорка / Сост., авт. предисл. и коммент. Н. Р. Малиновская. – Москва: Прогресс, 1987. – 505 с.

27. Гердер, И. Г. О воздействии поэзии на нравы народов в древние и новые времена / И. Г. Гердер // Избранные сочинения / Сост. В. М. Жирмунский. – Москва-Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – С. 192-196.

28. Гибсон, Я. Гранада 1936 г. Убийство Федерико Гарсиа Лорки / Я. Гибсон / Пер. с исп. Н.В. Малыхиной и Л.С. Осповата. – Москва: Прогресс, 1986. – 256 с.

29. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка. – Москва: Музыка, 1988. – 222 с.

30. Гринина, Е. А. К вопросу о соотношении коллективного и индивидуального начал в культуре фламенко (середина XVIII – первая четверть XX в.) / Е. А. Гринина, Т. М. Балматова // Концепт: философия, религия, культура. – 2021. – Т. 5. – № 1(18). – С. 178-192. – DOI 10.24833/2541-

8831-2021-1-17-178-192.

31. Гумерова, Г. А. Проблемы культуры в философии русских религиозных мыслителей XX века / Г. А. Гумерова. – Нижневартовск: Нижневартовский государственный университет, 2014. – 134 с.

32. Гуревич, А. Я. История и психология / А. Я. Гуревич // Избранное. Медиевистика и скандинавистика: статьи разных лет. – Москва–Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 5-23.

33. Гуревич, А. Я. К истории гротеска. «Верх» и «Низ» в средневековой латинской литературы / А. Я. Гуревич // Избранное. История – нескончаемый спор. – Москва–Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 45-61.

34. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – Москва: Искусство, 1984. – 252 с.

35. Гуревич, П. С. Философия культуры / П. С. Гуревич. – Москва: АО «Аспект-пресс», 1994. – 314 с.

36. Гуревич, Т. М. Энтомологический код японской культуры / Т. М. Гуревич, Н. Н. Изотова // Японские исследования. – 2019. – № 1. – С. 73-93. – DOI 10.24411/2500-2872-2019-10005.

37. Дашутина, М. В. Коммуникативные особенности фламенко / М. В. Дашутина, Л. Г. Гороховская // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки. Электронный сборник статей по материалам XIX студенческой международной заочной научно-практической конференции. – Москва: Изд. «МЦНО». – 2014. – № 12(18). – С. 37-43.

38. Доброхотов, А. Л. Телеология культуры / А. Л. Доброхотов. – М.: «Прогресс-традиция», 2016. – 529 с.

39. Дружилов, С. А. Прекариат и неформальная трудовая занятость в России: социально-психологические аспекты / С. А. Дружилов // Гуманитарные научные исследования: журнал. Вып. 41. – 2015. – № 1. Ч. 2. – С. 53-61.

40. Дудова, Л. В. Модернизм в зарубежной литературе / Л. В. Дудова,

Н. П. Михальская, В. П. Трыков. – Москва: Флинта; Наука, 2004. – 237 с.

41. Дяченко, А. С. Испанская саэта как лингвокультурный феномен: типологический и лингвостилистический анализ: дис. … канд. филол. наук: 10.02.05 / Дяченко Анна Станиславовна. – Москва, 2012. – 284 с.

42. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – Санкт-Петербург: Тип. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. – 206 с.

43. Зайцева, Н. Ю. Тезаурусный подход к моделированию терминополя предметной области "фламенко" на материале испанского языка / Н. Ю. Зайцева, А. Ф. Абдуллина // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2018. – № 2 (83). – С. 77-84. – DOI 10.23859/1994-0637-2018-1-83-10.

44. Испанская поэзия в русских переводах 1789-1980. – Москва: Радуга, 1984. – 717 с.

45. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – Москва: Юрайт, 2018. – 353 с.

46. Камелина, А. В. Стиховые структуры «Цыганского романсеро» Федерико Гарсиа Лорки в оригинале и русских переводах: дис. … канд. филол. наук: 10.02.20 / Камелина Анна Валерьевна. – М., 2007. – 155 с.

47. Касьянов, Г. А. Дисциплина с тёмной историей: мифы об истоках культурологии и их критика / Г. А. Касьянов // Царскосельские чтения. – 2016. – № XX. – Т. I. – С. 95-102.

48. Колесова, И. С. Метафизическая природа фламенко и проблемы её идентификации / И. С. Колесова // Russian Studies in Culture and Society. – 2020. – Т. 4. – № 1. – С. 48-59.

49. Костюкович, Е. А. «Поколение 1898 г.» и модернисты / Е. А. Костюкович, И. А. Тертерян // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Москва: Наука, 1983-1994. Т. 8. – 1994. – С. 276-279.

50. Крылов, П. В. «Свободный институт образования» в Мадриде: обломок

Первой Республики, педагогический эксперимент и убежище для политической мысли в Испании / П. В. Крылов // Петербургский исторический журнал. – 2018. – № 3. – С. 125-134.

51. Культурология: Учеб. для студ. техн. вузов / Колл. авт.; под ред. Н. Г. Багдасарьян. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2001. – 511 с.

52. Култыгин, В. Цветовая палитра как способ отражения окружающего мира в "Поэме о канте хондо" Федерико Гарсии Лорки / В. Култыгин // МЕДИ@ЛЬМАНАХ. – 2008. – № 3-4[26-27]. – С. 62-66.

53. Кучеренко, А. Л. Репрезентация феномена «дуэнде» испанского танца фламенко в современной российской культуре: дис… канд. наук: 24.00.01 / Кучеренко Анастасия Леонидовна. – Владивосток, 2017. – 262 с.

54. Кучеренко, А. Л. Формосодержательные элементы феномена «дуэнде» в социокультурной репрезентации испанского танца фламенко / А. Л. Кучеренко, Н. А. Коноплева // Гуманитарный вектор. – Чита, 2016. – Т. 11. – № 2. – С. 112-119.

55. Лискевич, Н. А. Женщина в ритуалах перехода, связанных с традиционной семейно-брачной обрядностью у коми Нижнего Притоболья / Н. А. Лискевич, А. Х. Машарипова // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2010. – № 2(13). – С. 142-151.

56. Лобкова, Н. В. Взаимодействие языков искусств в творчестве Джона Фаулза: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Лобкова Надежда Владиславовна. – Н. Новгород, 2001. – 174 с.

57. Лотман, Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин: TLU Press, 2010. – 232 с.

58. Лотман, Ю. М. О природе искусства / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – С. 265-271.

59. Лотман, Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в 3 т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: «Александра», 1992. – С. 191-199.

60. Магон, С. А. Содержательные грани дуэнде в искусстве фламенко / С. А. Магон // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 1. – С. 183-188.

61. Магон, С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дис. … канд. иск: 17.00.02 / Магон Светлана Александровна. – Москва, 2019. – 228 с.

62. Малиновский, Б. Научная теория культуры / Б. Малиновский. – Москва: ОГИ, 2005. – 184 с.

63. Мальцева, Д. Д. Оперативный образ движения как основа системного формирования двигательного навыка (на примере овладения танцем фламенко) / Д. Д. Мальцева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2012. – № 649. – С. 133-140.

64. Мальцева, Д. Д. Стадии построения оперативного образа движения в танце (на примере танца фламенко) / Д. Д. Мальцева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 7(667). – С. 124-133.

65. Межуев, В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры / В. М. Межуев. – Москва: Прогресс-Традиция, 2006. – 408 с.

66. Мирошниченкова, В. И. Учебник латинского языка / В. И. Мирошниченкова, Н. А. Федоров. – Москва: Изд-во Московского университета, 1985. – 287 с.

67. Мохначёва, А. В. Реконкиста и её значение для Испании / А. В. Мохначёва, Н. Л. Сельвесюк // Неделя студенческой науки факультета иностранных языков МАИ (НИУ), посвящённая 55-летию полёта Ю. Гагарина: сборник докладов. Московский авиационный институт (национальный исследовательский университет). – Москва: Издательство «Перо», 2016. – С. 111-117.

68. Мюллер, М. Наука о мысли / М. Мюллер. – Москва: КД «Либроком», 2012. – 496 с.

69. Новалис. Генрих фон Офтердинген. – Москва: Ладомир; Наука, 2003. – 280 с.

70. Нуруллин, Р. А. Философия культуры: Текст лекций / Р. А. Нуруллин. –

Казань: Казанский университет, 2012. – 95 с.

71. Осповат, Л. Гарсиа Лорка / Л. Осповат. – Москва: Молодая гвардия, 1965. – 464 с.

72. Парсонс, Т. О социальных системах / Т. Парсонс. – Москва: Академический Проект, 2002. – 832 с.

73. Пирожков, Г. П., Пирожкова, И. Г. «Культурология»: кто автор термина / Г. П. Пирожков, И. Г. Пирожкова // Формирование профессионала в условиях региона: новые подходы. Материалы XVI Международной научной конференции / Под ред. В. М. Тютюнника. – Тамбов: Издательство Международного Информационного Нобелевского Центра (МИНЦ) «Нобелистика», 2016. – С. 4-7.

74. Пискунов, В., Пискунова, С. И. Культурологическая утопия Андрея Белого / В. Пискунов, С. И. Пискунова // Вопросы литературы. – 1995. – № 3. – С. 217-246.

75. Пичугин, П. А. Фламенко / П. А. Пичугин // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. [Электронный ресурс]. – Москва: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1985. – Т. 5. С. 838-845. – Режим доступа: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%A4%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE Дата обращения 11.06.2020.

76. Пуиг Кларамунт, А. Искусство танца фламенко / А. Пуиг Кларамунт. – Москва: Искусство, 1984. – 183 с.

77. Раевская, М. М. Феноменология иберийского пространства в книге Дж. Борроу «The Bible in Spain» / М. М. Раевская // Litera. – 2018. – № 4. – С. 266-279.

78. Рубинштейн, С. Л. Человек и мир / С. Л. Рубинштейн. – Москва: Наука, 1997. – 191 с.

79. Садохин, А. П. Культурология: теория и история культуры / А. П. Садохин. – М.: «Эксмо», 2005. – 624 с.

80. Сергеева, Т. С. О феномене всемирной популярности фламенко //

Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2017. – № 6(53). – С. 15-21.

81. Силантьева М. В. Антропологические и ценностные основания коммуникации: теоретические и прикладные аспекты / М. В. Силантьева, А. В. Шестопал // Концепт: философия, религия, культура. – 2017. – № 1(1). – С. 11-23.

82. Силантьева М. В. Проблемы современной культурологии в исследовании взаимодействия культур. Современные исследования культуры в России: между наукой и философией / М. В. Силантьева // Контуры будущего в контексте мирового культурного развития, XVIII Международные Лихачевские научные чтения, 17-19 мая 2018 года. – Санкт-Петербург: СПбГУП, 2018. – С. 448-450.

83. Скребцова, Н. С. Метаязык фламенко / Н. С. Скребцова // Языки. Народы. Культуры. Альманах научных статей. – Москва: изд-во РУДН, 2018. – С. 286-296.

84. Смирнова, Е. В. Культурные доминанты в языковой картине мира испанцев: дис. … канд. филол. наук: 10.02.05 / Смирнова Екатерина Валерьевна. – Москва, 2015. – 206 с.

85. Старостина, Т. А. К проблеме духовных основ Отечественной музыкальной науки / Т. А. Старостина // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – 2008. – Т. 2. – № 18. – С. 26-28.

86. Старостина, Т. А. Сравнительная характеристика явлений русской и западноевропейской музыкальных культур. Проблемы методики и терминологии / Т. А. Старостина // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – 2011. – Т. 2. – № 21. – С. 91-92.

87. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор. – Москва: Изд-во политической литературы, 1989. – 573 с.

88. Тертерян, И. А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX

века / И. А. Тертерян. – Москва: Наука, 1973. – 526 с.

89. Трофимова, В. С. Фламенко в Испании: культура, образ, стиль / В. С. Трофимова // Музыка и время. – 2013. – № 8. – С. 25-30.

90. Уайт, Л. А. Культурология / Л. А. Уайт // Личность. Культура. Общество. – 2004. – Вып. 1(21). – С. 245-251.

91. Фалья, М. де. Канте хондо [cante jondo]. Его истоки, значение, влияние на европейское искусство / Мануэль де Фалья // Статьи о музыке и музыкантах. – Москва: Музыка, 1971. – С. 49-63.

92. Философия культуры. Становление и развитие. – Санкт-Петербург: Изд. «Лань», 1998. – 448 с.

93. Фольклор Тверской губернии. Сборник Ю. М. Соколова и М. И. Рожновой 1919-1926 гг. – Санкт-Петербург: Наука, 2003. – 646 с.

94. Осповат, Л. Гарсия Лорка. – Москва: Книга, 1982. – 367 с.

95. Харченко, Я. А. Фламенко. История и современность / Я. А. Харченко // Искусство глазами молодых: материалы VIII Международной (XII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. – Красноярск: Изд-во Красноярского государственного института искусств, 2016. – С. 191-194.

96. Хенкин, С. М. Мусульмане в Испании: метаморфозы исторического бытия / С. М. Хенкин // Россия и мусульманский мир. – 2013. – № 12(258). – С. 149-172.

97. Царапкина, Ю. В. Музыкальный такт, ритм, жанр и другие сложности искусства фламенко / Ю. В. Царапкина // Иберoамериканские тетради. – 2014. – № 1(3). – С. 211-219.

98. Чистякова, М. А. Танец как элемент идентичности и воплощение национального духа Испании / М. А. Чистякова // Studia culturae. – 2014. – № 20. – С. 151-160.

99. Шаповал, В. В. Откуда пришло слово лабух? / В. В. Шаповал // Русское слово. Материалы и доклады межвузовской конференции, посвященной 60-летию Орехово-Зуевского госпединститута (Орехово-Зуево, 24-25 ноября

2000 г.). – Орехово-Зуево, 2001. – С. 28-32.

100. Шевченко, А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы / А. Шевченко. – Киев: Музычна Украйина, 1988. – 111 с.

101. Шейко, Е. А. Песенный фольклор (испанская копла) как источник по изучению французской осады Кадиса 1810-1812 гг. / Е. А. Шейко // Учёные записки. – 2017. – Т. 23. – С. 40-46.

102. Шейко, Е. А. Произведения фольклорного стиля фламенко как исторический источник: проблема происхождения и развития в испанской историографии / Е. А. Шейко // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны: навуковы зборнік. – Мінск: БДУ, 2016. – Вып. 11. – С. 128-139.

103. Шейко, Е. А. Формирование стилистических и жанровых особенностей песенной традиции фламенко / Е. А. Шейко // Зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 24-25 лістапада 2016 года): у 2 т. – Мінск: Права і эканоміка, 2017. – Т. 1. – С. 424-427.

104. Шлегель, Ф. Идеи / Ф. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – Москва: Изд-во Московского Университета, 1980. – С. 60-61.

105. Эйзенштейн, С. Вертикальный монтаж / С. Эйзенштейн. – Москва: Директ-Медиа, 2016. – 99 с.

106. Эль Монте, А. Фламенко: тайны забытых легенд / А. Эль Монте. – Тула: Мусалаев, 2003. – 196 с.

107. Эсаулова, Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова: дис. … канд. иск: 17.00.02 / Эсаулова Татьяна Ивановна. – Москва, 2005. – 237 с.

108. Юнг, К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Г. Юнг. – Москва: Издательство АСТ, 2019. – 496 с.

109. Якушевич, М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи: дис. … канд. иск: 17.00.02 / Якушевич Марина Валерьевна. – Новосибирск, 2004. – 249 с.

110. Abad Gómez, M. Manuel y Antonio Machado: dos biografías paralelas / M. Abad Gómez. – Málaga: Arguval, 2011. – 128 p.

111. Alarcón Sierra, R. "El mal poema" de Manuel Machado: una lírica moderna y dialógica / R. Alarcón Sierra. – Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. – 311 p.

112. Alarcón Sierra, R. Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos) / R. Alarcón Sierra. – Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1999. – 602 p.

113. Alarcón, P. A. De Madrid a Nápoles / P. A. Alarcón. – Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1943. – 398 p.

114. Alberti, R. La arboleda perdida. Libros I y II de memorias / R. Alberti. – Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1975. – 337 p.

115. Allegra, G. Del hada simbolista y de su estela en la poesía de Manuel Machado / G. Allegra // Arbor. – 1977. – Nº 384. – P. 35-48.

116. Alonso y Fernández, D. Poetas españoles contemporáneos / D. Alonso y Fernández. 3ª ed. – Madrid: Editorial Gredos, 1988. – 424 p.

117. Alonso Seoane, M. J. Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado / M. J. Alonso Seoane. – Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1975. – 240 p.

118. Alvar, M. Endechas judeo-españolas / M. Alvar. – Madrid: Instituto Arias Montano, 1969. – 236 p.

119. Álvarez Boada, M. La música popular en la huasteca veracruzana / M. Álvarez Boada. – México: Premiá, 1985. – 161 p.

120. Álvarez Caballero, A. Flamenquismo y antiflamenquismo en la generación del 98 / A. Álvarez Caballero // La generación del '98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. – Murcia, La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. – P. 29-48.

121. Álvarez Caballero, A. Historia del cante flamenco / A. Álvarez Caballero. – Madrid: Alianza, 1981. – 274 p.

122. Arrebola Sánchez, A. El flamenco en la obra poética de García Lorca / A. Arrebola Sánchez. – Granada: Granada club selección S.L., 2009. – 139 p.

123. Arrebola Sánchez, A. La espiritualidad en el cante flamenco / A. Arrebola Sánchez. – Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998. – 121 p.

124. Ataíde y Portugal, E. Almacén de Chanzas y Veras. Obra original escrita en metros diferentes para instrucción y recreo por D.E.A.P. / E. Ataíde y Portugal. – Madrid: Imprenta de Aznar, 1802. – 214 p.

125. Auclair, M. Vida y muerte de García Lorca. Traducción de Aitana Alberti / M. Auclair. – México, D. F.: Biblioteca Era, 1972. – 411 p.

126. Badenes, J. I. Performing the dandy: Manuel Machado and the anxiety of masculinity / J. I. Badenes. – New Orleans, L. A.: University Press of the South, 2003. – 241 p.

127. Báez San José, V. Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) / V. Báez San José, M. Moreno Martínez // Archivo de filología aragonesa. – 1984. – Vol. 34-35. – P. 165-200.

128. Balmaseda y González, M. Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881) / M. Balmaseda y González. – Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, s. a. – 142 p.

129. Baltanás, E. El Folk-lore como empresa europea y proyecto nacional en el siglo XIX: cuarenta y ocho cartas inéditas de Antonio Machado y Álvarez a Giuseppe Pitrè (más un artículo desconocido de Demófilo) / E. Baltanás // Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía. – 2000. – Nº 33-34. – P. 221-296.

130. Baltanás, E. Folk-lore, política y literatura popular en el siglo XIX (cartas inéditas de A. Machado y Álvarez a Teófilo Braga) / E. Baltanás // Estudos de Literatura Oral, Universidade do Algarve. – 2001-2002. – Nº 7-8. – P. 25-44.

131. Baltanás, E. La obra común de los hermanos Machado / E. Baltanás. – Sevilla: Renacimiento, 2010. – 236 p.

132. Baltanás, E. Los Machado: una familia, dos siglos de cultura española / E. Baltanás. – Sevilla: Fund. José Manuel Lara, 2006. – 463 p.

133. Baltanás, E. Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio

Machado y Álvarez / E. Baltanás // SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita. Universidad de Alcalá. – 2001. – Nº 8. – P. 97-120.

134. Baltanás, E. La herencia rechazada: Antonio Machado y Álvarez y el clima intelectual del 98 / E. Baltanás, S. Rodríguez Becerra // Revista de Antropología Social. Servicio de Publicaciones. – Madrid: Servicio de Publicaciones (Universidad Complutense de Madrid). – 1998. – Nº 7. – P. 216-229.

135. Barón, E. Lirismo y humor: Manuel Machado y la poesía irónica moderna / E. Barón. – Sevilla: Alfar Ed., 1992. – 160 p.

136. Barrios, M. Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco / M. Barrios. – Sevilla: RC Editor, 1989. – 159 p.

137. Berlanga Fernández, M. A. El flamenco, un arte musical y de la danza / M. A. Berlanga Fernández. – Granada: Universidad de Granada, 2017. – 205 p.

138. Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. – Madrid: Rivadeneyra, 1846-1888.

139. Blanco Garza, J. L. Las Letras del cante flamenco / J. L. Blanco Garza, J. L. Rodríguez Ojeda, F. Robles. – Sevilla: Signatura Ed., 1998. – 174 p.

140. Blas Vega, J. Los cafés cantantes de Sevilla / J. Blas Vega. – Madrid: Cinterco, 1987. – 104 p.

141. Borrow, G. La Biblia en España / G. Borrow. – Madrid: Ed. Jiménez-Fraud, 1921. – 322 p.

142. Brotherson, J. Antonio Machado y Álvarez and Positivism / J. Brotherson // Bulletin of Hispanic Studies. – 1964. – Vol. 41. – Nº 4. – P. 223-229.

143. Brotherston, G. Manuel Machado / G. Brotherston. – Madrid: Taurus, 1976. – 126 p.

144. Caba Landa, C. Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo / C. Caba Landa, P. Caba Landa. – Sevilla: Renacimiento, 2008. – 316 p.

145. Caballero Bonald, J. M. El cante andaluz / J. M. Caballero Bonald. – Madrid: Publicaciones Españolas, 1953. – 30 p.

146. Cuentos y poesías populares andaluces, coleccionados por Fernán Caballero. – Sevilla: Imprenta y librería la Revista Mercantil, 1859. – 433 p.

147. Cadahalso, J. Cartas Marruecas del coronel / J. Cadahalso. – Barcelona: Imp. de Piferrer, 1796. – 222 p.

148. Cansinos Assens, R. La copla andaluza / R. Cansinos Assens. 2a ed. – Madrid: Ed. Demófilo, 1976. – 135 p.

149. Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo). – Barcelona: DVD ed., 1998. – 237 p.

150. Cantos Casenave, M. Gitanofilia: De algunos rasgos costumbristas del género andaluz / M. Cantos Casenave // Romanticismo. – 1996. – Nº 6. – P. 65-70.

151. Carballo Picazo, A. Estudio y bibliografía de Manuel Machado / A. Carballo Picazo // Machado M. Alma. Apolo. – Madrid: Alcalá, 1967. – P. 6-137.

152. Caro Baroja, J. Los moriscos en Granada / J. Caro Baroja. – Madrid: Alianza ed., 2003. – 376 p.

153. Carta encíclica Pascendi del sumo pontífice Pío X sobre las doctrinas de los modernistas. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html Дата обращения 11.06.2020.

154. Castelar, E. Semblanzas contemporáneas. Rossini / E. Castelar. – La Habana: Est. Tip. La propaganda Literaria, 1872. – 84 p.

155. Cava Guirao, V. Las coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente. Tesis doctoral. – Murcia: Universidad de Murcia, 2017. – 558 p.

156. Chamorro Lozano, J. Los Machado y el Guadalquivir / J. Chamorro Lozano // Boletín del Instituto de Estudios Giennenses. – 1960. – Nº 26. – P. 9-32.

157. Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo. – Sevilla: Imp. y Lit. de El Porvenir, O'Donnell 46, 1881. – 208 p.

158. Corbacho Cortes, C. Poesía y pintura en Manuel Machado / C. Corbacho Cortes. – Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1999. – 158 p.

159. Costa Martínez, J. Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la península, por Joaquín Costa / J. Costa

Martínez. – Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación, 1881. – 500 p.

160. Cotoner Cerdó, L. Génesis y evolución de los libros modernistas de Manuel Machado / L. Cotoner Cerdó. – Barcelona: EUB, 1996. – 244 p.

161. Cotoner Cerdó, L. La obra poética de Manuel Machado: Tesis doctoral. – Ballaterra: Universitat Autónoma de Barcelona, 1993. – 644 p.

162. Cruces, C. El flamenco y la música andalusí / C. Cruces. – Barcelona: Carena ed., 2003. – 137 p.

163. Cruz y Hermida, J. Entrevista a un poeta en el olvido: Manuel Machado (antología poética) / J. Cruz y Hermida. – Málaga: J. Cruz, 1998. – 79 p.

164. D'Ors, M. Estudios sobre Manuel Machado / M. D'Ors. – Sevilla: Renacimiento, 2000. – 258 p.

165. D'Ors, M. La "protohistoria poética" de Manuel Machado / M. D'Ors. – [Málaga?]: M. D'Ors, [1994]. – 73 p.

166. D'Ors, M. Reivindicación de Manuel Machado / M. D'Ors // Estudios sobre Manuel Machado. – Sevilla: Renacimiento, 2000. – P. 13-32.

167. Davillier, Ch. L'Espagne. Illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré / Ch. Davillier. – Paris: Libraerie Hachette et Co, 1874. – 799 p.

168. Díaz Plaja, G. Federico García Lorca / G. Díaz Plaja. – Madrid: Espasa-Calpe, 1968. – 224 p.

169. Diego, G. Manuel Machado, poeta / G. Diego. – Madrid: Editora Nacional, 1974. – 297 p.

170. Domínguez Arjona, J. El siglo del cólera en Sevilla / J. Domínguez Arjona // El templete [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://lasevillaquenovemos.com/2014c/colera.html Дата обращения 23.05.2021.

171. Domínguez Ortiz, A. Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría / A. Domínguez Ortiz. – Madrid: Alianza ed., 1985. – 313 p.

172. El Fondo Machadiano de Burgos. Las Cartas a los Machado. Tomo II. – Burgos: Institución Fernán González, 2007. – 583 p.

173. El Fondo Machadiano de Burgos. Los Papeles de Antonio Machado. Tomo I. – Burgos: Institución Fernán González, 2004. – 527+669 p.

174. Estébanez Calderón, S. Escenas Andaluzas. Bizarrías de la Tierra. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронный ресурс]. – Madrid: Baltazar González, 1847. – 332 p. – Режим доступа: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/ Дата обращения 11.06.2020.

175. Fernández Basurte, F. El concejo y las fiestas de la Inmaculada en Málaga. 1640 / F. Fernández Basurte // Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna. – 1994. – T. 7. – P. 195-210.

176. García de Tuñón Aza, J. M. Vida y versos de 18 poetas españoles: de Manuel Machado a Ángel Ma Pascual / J. M. García de Tuñón Aza. – Oviedo: Repromores ed., 2008. – 250 p.

177. García Gómez, G. Cante flamenco, cante minero: una interpretación sociocultural / G. García Gómez. – Murcia: Ed. Regional de Murcia, 1993. – 364 p.

178. García Lorca, F. Obras completas. Vol. I-VI. – Barcelona: RBA Coleccionables, 2007.

179. García Matos, M. Sobre el flamenco. Estudios y notas / M. García Matos. – Madrid: Cinterco, 1987. – 135 p.

180. García Tejera, M. Poesía flamenca (análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano) / M. García Tejera. – Cádiz: Servicio de publicaciones. Universidad de Cádiz, 1986. – 380 p.

181. Gayton, G. Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses / G. Gayton. – Valencia: Bello, 1975. – 219 p.

182. Gil Ruiz, M. Ornamentación y microtonalidad en la debla: análisis y procedimientos semiográficos. Tesis doctoral. – Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014. – 396 p.

183. Gómez Bravo, G. Crimen y castigo: cárceles, delito y violencia en la España del siglo XIX. Memoria para optar al grado de doctor. – Madrid, 2004. – 561 p.

184. González Climent, A. Antología de poesía flamenca / A. González Climent. – Madrid: Escelicer ed., 1961. – 383 p.

185. González Climent, A. Flamencología. Toros, cante, baile / A. González Climent. – Madrid: Escelicer, 1964. – 461 p.

186. Grande, F. Memoria del flamenco / F. Grande. T. I-II. – Madrid: Espasa-Calpe, 1979. – 335+428 p.

187. Guillén, J. Federico en persona. Semblanza y epistolario / J. Guillén. – Buenos Aires, Emecé, 1959. – 143 p.

188. Gutiérrez Carbajo, F. La poesía del flamenco / F. Gutiérrez Carbajo // Revista Signa. – 2008. – Nº 17. – P. 347-350.

189. Gutiérrez Carbajo, F. Sin vallas ni fronteras (poesía popular y flamenca) / F. Gutiérrez Carbajo // Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae. – Sevilla: Universidad de Sevilla. – 2010. – Nº 38. – P. 315-340.

190. Gutiérrez de Alba, J. M. El pueblo Andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares / J. M. Gutiérrez de Alba, J. Martín y Santiago. – Madrid: Imprenta de Gaspar ed., s.a. – 264 p.

191. Hurtado Torres, A. La llave de la música flamenca / A. Hurtado Torres, D. Hurtado Torres. – Sevilla: Signatura ed., 2009. – 456 p.

192. Irving, W. Washington Irving Diary: Spain 1828-1829 / W. Irving. – New York: Hispanic Society of America, 1930. – 142p.

193. Iza Zamácola y Ocerín, J. A. Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra / J. A. Iza Zamácola y Ocerín. 1ª ed. – Madrid: Imp. de Villalpando, 1799. – 212 p.

194. Jiménez García, A. Los Machado y el Krausismo / A. Jiménez García // Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. – 1989. – Nº 8. – P. 72-85.

195. Jiménez, J. R. El Modernismo. Notas de un curso (1953) / J. R. Jiménez. – México: Aguilar, 1962. – 369 p.

196. Lafuente y Alcántara, E. Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas / E. Lafuente y Alcántara. Vol. I-II. – Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1865. – 316+479 p.

197. Lavaur, L. Teoría romántica del cante flamenco / L. Lavaur. – Madrid: Ed. Nacional, 1976. – 219 p.

198. Libro de la Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera. – Sevilla: s. ed., 1995. – 80 p.

199. Litvak, L. Erotismo fin de siglo / L. Litvak. – Barcelona: Ed. Antoni Bosch, 1979. – 256 p.

200. Llorca Ortega, J. Cárceles, presidios y casas de corrección en la Valencia del XIX (apuntes históricos sobre la vida penitenciaria valenciana) / J. Llorca Ortega. – Valencia: Tirant lo Blanch, 1992. – 407 p.

201. Lopes, N. Enciclopedia brasileira da Diáspora Africana / N. Lopes. – Sao Paulo: Selo Negro, 2004. – 752 p.

202. López Álvarez, J. Cartas inéditas de "Demófilo" a Joaquín Costa (5 de agosto de 1879 – 27 de abril de 1882) / J. López Álvarez // El Foklore Andaluz, 2a época. Revista de cultura tradicional. – 1988. – Nº 2. – P. 33-69.

203. López Álvarez, J. El Krausismo en los escritos de A. Machado y Álvarez, "Demófilo" / J. López Álvarez. – Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996. – 328 p.

204. López Castro, M. La imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas: Tesis Doctoral. – Málaga: Universidad de Málaga, 2007. – 544 p.

205. López Estrada, F. Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado / F. López Estrada. – Madrid: Cupsa, 1977. – 302 p.

206. López, A. ¿Cuál es el origen del 'Cuerpo de Serenos'? / A. López // 20 minutos. Blogs. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/el-origen-del-cuerpo-serenos/ Дата обращения 11.06.2020.

207. López-Chavarri Marco, E. ¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte general y de la literatura en particular? / E. López-Chavarri Marco // Gente Vieja. – Madrid. – 30 de abril de 1902. – № 104.

208. Lorente, M. A. Herencia e innovación en el flamenco. El crisol de un sentimiento / M. A. Lorente, A. Pantaleoni. – Sevilla: Imprenta Rojo, 2012. – 278 p.

209. Machado, L. Recuerdos y vivencias con los poetas Antonio y Manuel Machado / L. Machado. – Málaga: Fundación Unicaja, 2006. – 104 p.

210. Machado, M. Alma (Poesías) / M. Machado. – Madrid: Imprenta de A. Marzo, [1902?]. – 138 p.

211. Machado, M. Alma. Ars moriendi / M. Machado / Edición de Pablo del Barco. – Madrid: Ed. Cátedra, 1999. – 168 p.

212. Machado, M. Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo de Andalucía. 1916 / M. Machado. – Barcelona: Nortesur, 2008. – 169 p.

213. Machado, M. Cualquier día en Sevilla. Colección popular de bolsillo / M. Machado. – Sevilla: Ed. J. Rodríguez Castillejo, 1988. – 120 p.

214. Machado, M. Impresiones, el modernismo: artículos, crónicas y reseñas: 1899-1909 / M. Machado. – Valencia: Pre-Textos 2000. – 504 p.

215. Machado, M. La guerra literaria / M. Machado / Edición, introducción y notas de María Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual. – Madrid: Narcea, D.L., 1981. – 197 p.

216. Marmol Carvajal, L. Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada / L. Marmol Carvajal. T. 1. – Madrid: Imprenta de Sancha, 1797. – 518 p.

217. Marqués Donaire, I. El flamenco como vehículo de religiosidad popular: Tesis doctoral. – Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017. – 201 p.

218. Martín Corrales, E. Los sones negros del flamenco / E. Martín Corrales // La factoría. – 2000. – Nº 12. – P. 89-107.

219. Martín Sánchez, D. Historia del pueblo gitano en España / D. Martín Sánchez. – Madrid: La Catarata, 2018. – 125 p.

220. Martínez Martínez, M. Gitanos y moriscos: una relación a considerar / M. Martínez Martínez // Los marginados en el mundo medieval y moderno. Almería, 5 al 7 de Noviembre de 1998. – Almería: Instituto de estudios almerienses, 2000. – 248 p.

221. Martínez Nadal, R. Federico García Lorca. Autógrafos I: poemas y prosas / R. Martínez Nadal. – Oxford, The Dolphin Book Company, Ltd., 1975. – 263 p.

222. Menéndez Pelayo, M. Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100259&idCorpus=

1000&posicion=1 Дата обращения 11.06.2021.

223. Mercado, J. La seguidilla gitana / J. Mercado. – Madrid: Taurus, 1982. – 234 p.

224. Milá y Fontanals, M. De la poesía heroico-popular castellana: estudio precedido de una oración acerca de la literatura española / M. Milá y Fontanals. – Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1874. – 489 p.

225. Milá y Fontanals, M. De los trovadores en España, estudio de lengua y poesía provenzal / M. Milá y Fontanals. – Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1861. – 531 p.

226. Milá y Fontanals, M. Observaciones sobre le poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos / M. Milá y Fontanals. – Barcelona: Imprenta de Narciso Ramirez, 1853. – 188 p.

227. Milá y Fontanals, M. Romancerillo catalán. Canciones tradicionales / M. Milá y Fontanals. – Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1882. – 456 p.

228. Molina, R. Mundo y formas del cante flamenco / R. Molina, A. Mairena. – Madrid: Revista de Occidente, 1963. – 326 p.

229. Montoro, A. El Romanticismo literario europeo / A. Montoro. – Madrid: Biblioteca Nueva, 1959. – 373 p.

230. Nadal, A. Los hermanos Machado en Sevilla / A. Nadal, A. Vanessa, I. Flichy. 2 ed. – Sevilla: ICAS-SAHP, Dpto. de Publicaciones, 2010. – 48 p.

231. Barco, P. Las sevillas de Manuel Machado / P. Barco. 2 ed. – Sevilla: Instituto de la Cultura y las artes de Sevilla, Departamento de Publicaciones, 2010. – 175 p.

232. Navarro García, J. L. De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos / J. L. Navarro García. – Sevilla: Portada ed., 2002. – 440 p.

233. Navarro García, J. El Bachiller revoltoso / J. Navarro García // Desiderata. – 2018. – Nº 9. – P. 24-26.

234. Navarro García, J. L. Historia del flamenco / J. L. Navarro García, M. Ropero Núñez. 6 tomos. – Sevilla: Tartessos, 1995.

235. Navarro García, J. Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco / J. Navarro García. – Sevilla: Portada ed., 1998. – 252 p.

236. Nevada J. «Tierras del Sur», Nº 64. Sevilla, 1 de agosto de 1977.

237. Obras completas de Manuel y Antonio Machado. – Madrid: Plenitud ed., 1947. – 1338 p.

238. Ortega Rubio, A. Voz de Canela. Bosquejo biográfico de El Bizco Amate / A. Ortega Rubio. – Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2003. – 144 p.

239. Ortiz Nuevo, J. L. ¿Se sabe algo? Viaja al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX / J. L. Ortiz Nuevo. – Sevilla: Libros con duende, 2015. – 661 p.

240. Palau, M. Cantares populares y literarios / M. Palau. – Barcelona: Ed. Montaner y Simón, 1900. – 372 p.

241. Pavo Cuadrado, D. Una mirada flamenca a la poesía de Jorge Oteiza. Selección de fragmentos, estudio comparativo y exégesis a partir de las características de las coplas en los estilos jondos del cante flamenco: los casos del martinete, la siguiriya, la saeta y la soleá / D. Pavo Cuadrado // Egiar Aldizkaria. – 2016. – Nº 1. – P. 23-32.

242. Pérez Ferrero, M. Vida de Antonio Machado y Manuel / M. Pérez Ferrero. – Madrid: Espasa-Calpe, 1973. – 214 p.

243. Pérez Giráldez, M. C. Influencias del Concurso de Granada de 1922 en la definición de "lo jondo" / M. C. Pérez Giráldez // Música Oral del Sur. – 2017. – Nº 14. – P. 35-68.

244. Pérez Ortega, M. U. El cante jondo en la obra de Antonio Machado (dos notas a una entrevista) / M. U. Pérez Ortega // Antonio Machado y Andalucía. – Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013. – P. 185-210.

245. Peset, J. L. Epidemias y sociedad en la España del Antiguo Régimen / J. L. Peset, M. Peset // Estudios de historia social. – 1978. – Nº 4. – P. 7-28.

246. Phillips, A. Los comienzos de Manuel Machado / A. Phillips // Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. –1979. – Nº 83. – P. 3-16.

247. Pineda Novo, D. Antonio Machado y Álvarez "Demófilo": vida y obra del primer flamencólogo español / D. Pineda Novo. – Madrid: Cinterco ed., 1991. – 341 p.

248. Pineda Novo, D. Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, y su aportación científica al cante flamenco / D. Pineda Novo // Revista de flamencología. – Jerez: Cátedra de flamencología, 1995. – Nº 1, 1er semestre – P. 62-80.

249. Pineda Novo, D. Lorca y el flamenco / D. Pineda Novo // Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura. – 2007. – Nº 12. – P. 169-184.

250. Piñero Ramírez, P. M. Poesía Flamenca: “Lyra Minima”. Los símbolos naturales / P. M. Piñero Ramírez // Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae. – Sevilla: Universidad de Sevilla. – 2010. – Nº 38. – P. 241-265.

251. Primer Cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía, comprensivo de polos, peteneras, jaleo, cantos de soledad (vulgo soleares) y playeras o seguidillas gitanas compuestas por Manuel Balmaseda y González. – Sevilla: Imprenta y Librería de E. Hidalgo y Co, 1881. – 104 p.

252. Pufendorfii S. De jure naturae et Gentium / S. Pufendorfii. Libri octo. – Londini Scanorum, 1672. – 1227 p.

253. Quiñones Chozas F. El flamenco vida y muerte / F. Quiñones Chozas. – Barcelona: Plaza & Janés Ed. 1971. – 272 p.

254. Rebassó, C. A. Granada–Nueva York–La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo / C. A. Rebassó, F. J. Rebassó. – Madrid: Ed. Libertarias-Prodhufi, 1998. – 500 p.

255. Reyes Cano, R. Bécquer y el mundo del flamenco / R. Reyes Cano // Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae. – 2010. – № 38. – P. 267-288.

256. Ribera y Tarragó, J. La música árabe y su influencia en la española / J. Ribera y Tarragó. – Valencia: Pre-textos. 2000. – 236 p.

257. Rico García, J. M. Los Machado: una familia flamenca / J. M. Rico García // La generación del ’98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. – Murcia: La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. – P. 89-118.

258. Rioja Vázquez, E. Niño Ricardo: vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez /

E. Rioja Vázquez, N. Torres Cortés. – Sevilla: Signatura ed., 2006. – 378 p.

259. Ríos Martín, J. C. La identidad andaluza del flamenco / J. C. Ríos Martín. – Sevilla: Atrapasueños, 2009. – 132 p.

260. Ríos Ruiz, M. Ayer y hoy del cante flamenco / M. Ríos Ruiz. – Madrid: ISTMO ed., 1997. –232 p.

261. Rojo, G. Las letras flamencas. Estudio morfosintáctico de las coplas flamencas / G. Rojo // Educación musical: Recursos para el cambio metodológico. – Almería: Editorial Procompal, 2018. – P. 13-39.

262. Roldán Fernández, J. La larga familia del flamenco / J. Roldán Fernández. – Huelva: Universidad de Huelva, 2007. – 247 p.

263. Romero Luque, M. Las ideas poéticas de Manuel Machado / M. Romero Luque. – Sevilla: Diputación Sevilla, 1993. – 209 p.

264. Romero Tobar, L. Panorama crítico del romanticismo español / L. Romero Tobar. – Barcelona: Castalia, 1994. – 568 p.

265. Rossy, H. Teoría del cante jondo / H. Rossy. – Barcelona: Credsa ed., 1966. – 318 p.

266. Rubio Morales, F. Federico García Lorca y el cante jondo / F. Rubio Morales. – Barcelona: Episteme ed., 1999. – 54 p.

267. Salinas, P. Ensayos de literatura hispánica / P. Salinas. – Madrid: Aguilar, 1967. – 405 p.

268. Santoyo, J. C. Las páginas olvidadas: reflexiones sobre canon, literatura y traducción, a propósito de Azaña, Unamuno, Manuel Machado, Antonio Colinas & al / J. C. Santoyo. – León: Real Academia de Doctores, 1998. – 264 p.

269. Schuchardt, H. Los cantes flamencos / H. Schuchardt / Edición, traducción y comentarios de G. Steingress, E. Feenstra y M. Wolf. – Sevilla: Fundación Machado, 1990. – 257 p.

270. Schuchardt, H. Cartas a Schuchardt (la correspondencia inédita de los folkloristas y otros intelectuales españoles con el romanista y lingüista Hugo Schuchardt) / H. Schuchardt, G. Steingress. – Sevilla: Fundación Machado, 1996. – 183 p.

271. Sebold, R. P. El rapto de la mente / R. P. Sebold. – Barcelona: Anthropos, 1989. – 350 p.

272. Segarra, T. Poesías populares / T. Segarra. – Leipzig: F.A. Brockhaus, 1862. – 295 p.

273. Seguidillas gitanas arregladas para piano y canto por R. Sezac avec une traduction françaises par M.F. Mousset. – Paris: Richault & Cie ed., 1882. – 5 p.

274. Steingress, G. ...y Carmen se fue a París: Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865) / G. Steingress. – Córdoba: Almuzara, 2006. – 216 p.

275. Steingress, G. El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza / G. Steingress // Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales. – 2002. – Nº1. – P. 43-64.

276. Steingress, G. Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006) / G. Steingress. – Sevilla: Signatura ed., 2007. – 366 p.

277. Steingress, G. Flamenco y nacionalismo: aportaciones para una sociología política del flamenco: actas del I y II Seminario Teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva, Sevilla, junio de 1995 y 1997 / G. Steingress. – Sevilla: Fundación Machado, 1998. – 299 p.

278. Steingress, G. Sobre flamenco y flamencología. Escritos escogidos 1988-1998 / G. Steingress. – Sevilla: Signatura ed., 1998. – 237 p.

279. Steingress, G. Sociología del Cante Flamenco / G. Steingress. – Sevilla: Signatura ed., 2004. – 431 p.

280. Suárez Miramón, A. Modernismo y 98. Ruben Dario / A. Suárez Miramón. – Madrid, 1980. – 80 p.

281. Swinburne, H. Travel through Spain the years 1775 and 1776 / H. Swinburne. – London, 1779. – Vol. I. – 373 p.; Vol. II. – 469 p.

282. Tratado de Granada [Электронный ресурс]. URL: https://es.wikisource.org/wiki/Tratado_de_Granada (accessed 27.05.2021).

283. Urdiales Viedma, M. E. Las cuevas-vivienda en Andalucía: de infravivienda

a vivienda de futuro / M. E. Urdiales Viedma // Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales. – Barcelona: Universidad de Barcelona, 2003. – Vol. VII. – Nº 146(051). URL: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(051).htm (accessed 27.05.2021).

284. Valera, J. Del Romanticismo en España y de Espronceda / J. Valera // Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días. – Madrid: Librería de A. Durán, 1864. – T. I. – P. 119-153.

285. Valera, J. La poesía popular como ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana / J. Valera // Discursos académicos. – Madrid: Imp. Alemana, 1905. – T. I. – P. 5-53.

286. Velázquez-Gaztelu, J. M. Cantar a Machado / J. M. Velázquez-Gaztelu // La generación del ’98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. – Murcia: La Unión, 1998. – P. 185-202.

287. Virella Casañes, F. La ópera en Barcelona. Estudio histórico-critico / F. Virella Casañes. – Barcelona: Est. Tip. De Redondo y Xumetra, 1888. – 386 p.