

Наталья Возякова

**Романс о Бастарде и песенный фольклор
испанского района Ребольяр
(на материале экспедиции 2005 г.)**

В 2001–2002 гг. во время стажировки в Гранадском университете (Испания) я познакомилась с руководителем полевых исследований Института Менендеса Пидалья (Мадридский университет Комплутенсе) Анной Валенсиано, которая любезно предложила принять участие в международной летней экспедиции с целью записи испанских традиционных романсов. Так в июле 2002 г. мы отправились большой командой в провинцию Сьюдад-Родриго Сьерра де Гата области Саламанка (автономный регион Кастилия-и-Леон), где в поисках исполнителей романсов ежедневно совершали многокилометровые переезды. Особенно интересными оказались интервью с жителями удаленных от г. Сьюдад-Родриго районов Эль Ребольяр¹ и Сьерра де Франсия, однако узкая цель экспедиции, большая территория при ограниченном количестве времени (восемь дней) не позволяли опрашивать подробно наших респондентов. Как

Наталья Владимировна Возякова
Институт лингвистики РГГУ,
Москва
nvoziakova@gmail.com

¹ Далее артикль в названии района Эль Ребольяр опускается.

следствие уже тогда появилась идея вернуться в отдельные наиболее запомнившиеся деревни в частном порядке, для того чтобы сделать повторные записи. Такая возможность представилась в 2005 г., и итогом наблюдений второй экспедиции является данная работа, в которой рассматриваются саламанкские версии романса о Бастарде в контексте песенного фольклора района Ребольяр.

Район Ребольяр находится на юго-западе испанской области Саламанка (автономный регион Кастилия-и-Леон) и охватывает пять деревень: Навасфриас (Navasfrías), Эль Пайо (el Payo), Пеньяпарда (Peñaparda), Робледа (Robleda) и Вильярубиас (Villarubias). На западе он граничит с Португалией, на юге примыкает к испанской области Эстремадура. Современное пограничное положение, история отношений с соседними провинциями и миграция населения северных Галисии и Леона повлияли на формирование своеобразной культуры этого региона.

Характерной особенностью Ребольяра является местный говор, разновидность верхнеэстремадурского диалекта, который относится к астурилеонской подгруппе¹ и сформировался под влиянием восточного леонского и южного кастильского диалектов. Таким образом, с языковой точки зрения Ребольяр представляет собой переходную зону астурилеонского ареала [см.: Iglesias Ovejero 1982].

Переходный характер имеет и народная культура района, в которой скрещиваются галисийско-португальское, леонское, эстремадурское и саламанкское влияния. Это прослеживается в орнаменте местных костюмов, музыкальных инструментах, танцевальных мелодиях, а также в билингвизме словесного фольклора: на кастильском исполняются религиозные и лиро-эпические песни, а на местном говоре — хороводные песни и сказки.

Этнографы не раз подчеркивали исключительность традиционной музыки Ребольяра [Cid Cebrián 1983], в которой обнаруживаются архаические черты. В частности, дудка с наконечником, называемая в Робледе, Вильярубиас, эль Пайо и Навасфриас «вольнкой» (gaita), напоминает по устройству древнюю свирель, а квадратный бубен (pandero cuadrado) Пеньяпарды заимствован из андалусской арабской культуры [Fraile Gil 1983: 125].

¹ В лингвистике до сих пор существуют разногласия относительно присвоения статуса языка диалектам астурилеонской подгруппы западной иберийской языковой группы. Мы опираемся на диалектное деление Р. Менендеса Пидалья и его исследование [Menéndez Pidal 1962].

Архаичны и танцевальные мотивы Ребольяра, представляющие по классификации саламанкского этномузыковеда Анхеля Карриля особую группу мелодий «робледского звучания» (*el son robledano*) [Carril Ramos 1983: 65]. Исследователь отмечает в ребольярских танцах преобладание ритма, который музыкант отбивает одной рукой при помощи бубна или барабана, одновременно играя простую повторяющуюся мелодию на дудке. Поскольку танец нередко исполняется без сопровождения мелодии, в деревнях говорят, что без барабанщика нет музыки. Общими для всех деревень являются танцы фандангу (*fandangu*), ребольярский чарро (*charro*) и офреторио (*ofretorio*)¹.

Наконец, в Ребольяре до сих пор отмечаются календарные праздники весенне-летнего цикла. С одной стороны, они приурочены к церковным дням святых, и поэтому можно говорить о почитании святого Сильверии (20 июня) и Хуана (Ивана — 21 июня). С другой — эти дни отмечаются большими народными гуляньями, связанными с обычаями нехристианского происхождения. Цикл праздников начинается в последнее воскресенье апреля и продолжается весь май вплоть до Иванова дня. В первый день достигшие совершеннолетия юноши (в представлении жителей деревни оно наступает в 17 лет) отправляются в соседний лес за тремя соснами, называемыми «майю» (*maño*), чтобы затем установить их на главной площади. Со дня встречи мая начинаются молодежные гулянья, во время которых молодые люди в знак любви к своим избранницам украшают окна, двери и крыши их домов ветками миндаля, дуба и сосны. Известно, что обычай привозить майское дерево в Европе восходит к древним весенним обрядам Рима, в которых дерево символизировало Кибелу — богиню любви и плодородия, родившуюся из миндалевого дерева [Temiño Lopez-Muñiz 1997: 173].

Все замечания исследователей относительно особенностей диалекта и архаики музыкальных ритмов Ребольяра справедливы также для песенного фольклора. Однако этот аспект местной народной культуры до сих пор практически не изучался. Существующие работы по данной теме ограничиваются цитируемыми выше статьями Х. Сиды Себриана и А. Карриля, а также сборниками песен Дамасо Ледесмы и Анхеля Иглесиаса Овехеро [Ledesma 1972; Iglesias Ovejero et Iglesias Giraud 1998], представляющими собой публикации текстов с комментариями. Наши экспедиции 2002 и 2005 гг. показали, что материал района Ребольяра открывает новую перспективу в исследовании испанских песенных традиций.

¹ «Офреторио» (от исп. *ofrecer* 'предлагать') исполняется в церкви в первое воскресенье октября в честь Девы Марии Росарио.

Плохое сообщение деревень с центром делает данную территорию в каком-то смысле заповедником, где еще можно услышать старинные протяжные песни, традиционные романсы нарративного типа, романсы слепых певцов, а также песни рождественского и весеннего циклов. Внимание привлекает способ передачи и хранения фольклора — по-прежнему от поколения к поколению внутри семейных кланов. Помимо того что это позволяет фиксировать семейный песенный репертуар, у нас есть возможность наблюдать динамику фольклорных текстов. На основе собранного материала также можно реконструировать общинную песенную традицию и функционирование некоторых песен в прошлом. Особенно хорошо это видно при сопоставлении интервью разных по возрасту жителей одной деревни.

Примером трансформации песенного текста и его узуса может послужить романс об императорской дочери Бастарде¹, который относится фольклористами к бурлескным романсам новеллистической группы. Как большинство романсов новеллистического типа, этот сюжет, по-видимому, попал в испанскую традицию из французского балладного репертуара в XV в.², однако в сборниках того времени ни одной версии не сохранилось. Лишь во второй половине XIX в. появились первые книжные испанские и португальские публикации романса о Бастарде, которые значительно отличаются от современных версий, записанных фольклористами в XX в. (см. базу данных С. Петерсен: [Pan-hispanic ballad project]).

Проблемы функционирования испанских романсов, и в частности романса о Бастарде, практически не рассматривались в научной литературе. Исключение составляют некоторые соображения Р. Менендеса Пидалья о романсах «Херинельдо» (Gerineldo) и «Прерванная свадьба» (La boda estorbada) в его работах “Romancero hispánico” 1953 г. и “Cómo vive un romance” 1950 г. Ситуация меняется с конца 1980-х, когда появляются первые диски с аутентичным звучащим фольклором деревень, где песни группируются не только по темам, но и по календарным и обрядовым циклам³. Важно, что издателями дисков яв-

¹ В романсе говорится о «внебрачной дочери» (*hija bastarda*) императора, но «в народе» романс называется «Бастарда» или «романс о Бастарде», где «внебрачная дочь» становится именем собственным.

² Можно предположить, что романс о Бастарде имеет книжное происхождение (как и у мотива незамужества императорской внебрачной дочери имеется историко-книжный подтекст). Известно, что со времен Карла Великого внебрачные дети королей и принцев находятся на особом положении, а с XV в. к их имени присоединяется титул *le Bâtard*, который пишется с прописной буквы. Женясь или выходя замуж, бастарды теряли этот титул. Этот мотив достаточно хорошо известен в средневековой скандинавской, германской и французской литературе [The Types of the Scandinavian medieval ballad 1978].

³ Записи испанских студий Tecnosaga, Saga, Dial Discos, Movieplay, Fonomusic и др.

ляются сами носители традиции, которые считают излишним описание условий бытования той или иной песни¹. Тем не менее, форма публикации материала позволяет увидеть принадлежность романса к разным традициям деревни, а также предположить, что его тексты функционировали в качестве обрядово-ритуальных песен. Так, романсы исполнялись на свадьбах, во время весеннего посевного и летне-осеннего жатвенного циклов. Наши экспедиционные материалы не только полностью подтверждают это предположение, но и позволяют его уточнить.

Нам удалось записать варианты романса о Бастарде от исполнителей трех поколений д. Робледа. Речь пойдет об Антонии Прието Прието (1928 г.р.), Марибель Матеос (1950 г.р.) и ее сыновьях — Антонио Матеос Матеос (1984 г.) и Августине Матеос Матеос (1986 г.р.). За 15 дней, прожитые в доме Марибель в 2005 г., я смогла записать песенный фольклор в естественной обстановке семейного круга. Рекомендация Марибель открыла двери в дом уже знакомой с экспедиции 2002 г.² Антонии Прието, где в течение пяти дней также непрерывно велась запись.

В ходе интервью обнаружилось, что все информанты связаны между собой репертуаром одного из лучших певцов деревни 1940—1950-х гг. Руфино Матеоса, отца Марибель. По словам Антонии, большей частью «своих» песен она обязана как Руфино, так и своим родителям. Антония рассказывала, что ее вместе с сестрой воспитывала тетя, которая занималась девочками днем, а вечером приводила их к взрослым на кухню. Нередко после ужина, особенно зимой, когда рано темнело и дел оставалось немного, начинали играть на сковороде и танцевать. Тогда, говорит Антония, и наступало время «родительских песен» (*cantares de nuestros padres*). Что касается Марибель, то она практически не знала своего отца и воспитывалась бабушкой, матерью Руфино. Сыновья Марибель — Антонио и Августин — выучили значительное количество текстов от матери, но признаются, что с большим интересом слушали стариков во время праздников. Несмотря на то, что Марибель знает много романсов, она не могла вспомнить романс о Бастарде, поэтому в данном случае она является скорее звеном, связывающим два крайних поколения Робледы: довоенное и современное.

Обратимся к вариантам романса первой исполнительницы Антонии Прието Прието. Впервые с Антонией мы встретились

¹ Беседы с этнографами Х. Диасом, А. Эспиной и Г. Кальво (Саламанка) показывают, что постановка самого вопроса о времени исполнения песен им кажется странной.

² Как отмечалось ранее, в 2002 г. Институт Менендеса Пидалья (Мадрид) организовал международную экспедицию в провинцию Саламанка. Один из дней мы провели в деревне Робледа района Ребольяр.

в 2002 г. во время экспедиции Семинара Менендеса Пидалья (Мадридский университет Комплутенсе). Соответственно, в качестве первого варианта цитируется текст, зафиксированный в 2002 г.

1 вариант, 2002 г.

[Вопрос руководителя экспедиции Аны Валенсиано начинался с цитирования первой строки романса, но, к сожалению, на пленке не отразился. Антония поет:]¹

El emperador de Roma,	У римского императора,
el emperador de Roma	у римского императора
tenía una hija bastarda,	была внебрачная дочь,
din din daledaledale don don,	дин дин даледаледале дон дон,
tenía una hija bastarda.	была внебрачная дочь.
Que la quería meter monja,	Он хотел ее сделать
	монахиней,
que la quería meter monja	он хотел ее сделать
	монахиней,
y ella quería ser casada,	а она хотела замуж,
din din daledaledale don don,	дин дин даледаледале дон дон,
y ella quería ser casada ² .	а она хотела замуж.
La han metido en un convento,	Поместили ее в монастырь,
por tenerla reservada.	чтобы уберечь ее.
Y ha visto a los segadores,	И увидела жнецов,
regando trigo y cebada.	поливающих пшеницу
	и ячмень.
De los tres el más pequeño	Из всех троих самый младший
en todo se diferenciaba:	всем отличался:
La manjita era de oro,	Рукоятка золотая,
la hoz era plateada,	серп посеребренный,
La manga de terciopelo,	Рукава из бархата,
zamarra de filigrana.	жилет тонкой работы.
Le ha llamado la atención...	Она привлекла его
	внимание...

¹ В данном варианте первое полустушие повторяется, второе повторяется после припева, как это показано в первых четырех строках. Из экономии места повторы были опущены.

² В квадратные скобки заключены комментарии собирателя, в круглые скобки помещены комментарии исполнителя.

(Me falta un cacho...)

(Тут не хватает кусочка...)

[После паузы и с нашей помощью продолжает]

— ¿Qué me quiere la señora?

— Что угодно от меня
госпоже?

¿Qué me quiere, qué me llama?

Что угодно от меня, зачем
меня зовет?— Oiga usted, buen segador,
que me sigue la senara.— Послушайте, добрый жнец,
пожните мою ниву.— Esa senara, señora,
no stá para mi sembrada.— Эта нива, госпожа,
не для меня посеяна.Que es pa duques y marqueses,
que la tienen deseada.Она для герцогов и маркизов,
которые ее желают.— No es pa duques ni
marqueses— Не для герцогов она, ни для
маркизов,

que la tengan deseada.

которые ее желают.

Y esta senara, señor,

И эта нива, господин,

pa él que quiera segarla.

для того, кто захочет пожать
ее.

[Добавляет позже своими словами]:

No sé cuantas llaves le echaban
y al día siguiente el señor se
murió.Не знаю, сколько ключей она
ему кинула¹, и на следующий
день господин тот помер.

¹ *Echar la llave* имеет значение 'бросать ключ', словосочетание редкого употребления. В данном контексте используется в переносном смысле и, по-видимому, имеет эротическую коннотацию. Изображение половых органов в виде замка и ключа встречается в загадках [Шкловский 1984: 21].

2 вариант, 2005 г.

NV: ¿En qué momento se cantaba el romance de la bastarda en el pueblo?

Antonia: Sí... en la siega, segando el trigo, de esto sé roquito cacho.

НВ: Когда пели в селе романс о Бастарде?

Антония: Да пели эту при жатве, когда жали пшеницу, но я знаю только маленький кусочек этой-то.

[Поет. Мелодия отличается от исполнявшейся в 2002 г. протяжностью и отсутствием повторов]

El Emperador de Roma tenía una hija bastarda, que la quería meter monja y ella quiere ser casada. La ha metido en un convento por tenerla reservada. De los calores que hacía ha asomado a una ventana. Ha visto a tres segadores segando trigo y cebada. De los tres el más pequeño todo se diferenciaba: la manija era de oro, la hoz era plateada, la manga de terciopelo, zamarra de filigrana.

У римского императора была внебрачная дочь. он хотел ее сделать монахиней, а она хотела замуж. Поместили ее в монастырь, чтобы уберечь ее. От стоявшей жары выглянула она в окно. Увидела она жнецов, жнущих пшеницу и ячмень. Из всех троих самый младший всем отличался: рукоятка золотая, серп посеребренный, рукава из бархата, жилет тонкой работы.

[Прерывается]

Antonia: Ya no sé más. Es más larga. Quizás alguno que cantaba entonces, lo sepa entero.

Антония: Больше и не знаю. Она длинная. Может, кто раньше-то пел, знает ее полностью.

NV: ¿Qué pasó después?
¿Qué pasó con la Bastarda?

Antonia: Pues qué pasó... le llamó la atención y le dijo que buen segador... [a su marido] tu te acuerdas de lo de la bastarda?

НВ: Что произошло дальше?
Что случилось с Бастардой?

Антония: Ну, что произошло... она привлекла его внимание и сказала ему, что «добрый жнец...» [обращается к своему мужу] ты помнишь эту о Бастарде?

[Муж не помнит, Антония сильно смущается присутствия своего мужа, поет:]

— ¿Qué me quiere esa señora?
¿Qué me quiere, que me llama?

— Pues le quiero decir que me siega mi senara.

— Esa senara, señora, ¿dónde la tiene sembrada?

¿Está en alto, está en bajo, está en tierra llana?

— Ni stá en alto, ni stá en bajo, ni tampoco en tierra llana, Que la tengo bien fresquita debajo de mis enaguas.

— Esa senara, señora, no está para mí sembrada, que es pa duques y marqueses que la tienen deseada.

(No sé más, sabes? Sabes, que pasaba entonces? Pues la oía, cogiendo un trozo más, porque eso no era de cantares por el pueblo, se cantaba segando en el campo, eh, los segadores y lo cantaban... y lo pillaba yo, en mi familia no lo oí cantar nunca, pero se la oí a otra gente y cogí un trozo... eso me pasaba con muchas, sabes.)

— Что угодно от меня госпоже? Что угодно от меня, зачем меня зовет?

— Так хочу, чтобы вы пожали мою ниву.

— Эта нива, госпожа, где она посеяна?

Высоко ли, низко ли, на ровной земле?

— Ни высоко, ни низко, ни на ровной земле, А свеженькая у меня под нижней юбкой.

— Эта нива, госпожа, не для меня посеяна, а для герцогов и маркизов, которые ее желают.

(Не знаю дальше, понимаешь? А знаешь, как было-то тогда? Я слышала ее, запоминала по кусочкам, потому что эта [песня] не была деревенской, ее пели на жатве в поле, э-э, вот жнецы-то ее и пели... тогда вот я ее и ухватила — в моей семье-то я ее никогда не слышала, но слышала от других людей и запомнила кусочек... так было и с другими [песнями], знаешь?)

Спустя некоторое время мы разговорились о школьных уроках литературы, на которых учительница разучивала с детьми фольклорные песни. От детских песен мы снова вернулись к романсу о Бастарде:

3 вариант 2005 г.

NV: Yésta de segador se cantaba de otra manera... algo así con “dale, dale din don...”?

НВ: А эту песню о жнеце пели как-нибудь по-другому... ну, может, с припевом «дале, дале дин дон...»?

[Антония вместо ответа поет на мотив 2002 г.]

El emperador de Roma,
el emperador de Roma
tenía una hija bastarda,
din din daledaledale bon bon,
tenía una hija bastarda.
Que la quería meter monja,
que la quería meter monja,
y ella quería ser casada,
din din daledaledale bon bon,
y ella quería ser casada.¹
La han metido en un convento,
por tenerla reservada.
De los calores que hacía
Se ha asomado a una ventana
Y ha visto tres segadores,
segando trigo y cebada.

De los tres el más pequeño,
en todo se diferenciaba:
la manija era de oro,
la hoz era plateada.
La manga de terciopelo,
Zamarra de filigrana.

У римского императора,
у римского императора
была внебрачная дочь,
дин дин даледаледале дон дон,
была внебрачная дочь.
Он хотел ее сделать
монахиней,
он хотел ее сделать
монахиней,
а она хотела замуж,
дин ди даледаледале дон дон,
а она хотела замуж.
Поместили ее в монастырь,
чтобы уберечь ее.
От стоявшей жары
Выглянула она в окно
И увидела трех жнецов,
пожинающих пшеницу и
ячмень.
Из всех троих самый младший
во всем отличался:
рукоятка золотая,
серп посеребренный.
Рукава из бархата,
Жилет тонкой работы.

¹ В третьем варианте также опускаются повторные полустихия и припев.

Интересным фактом является то, что все три варианта, несмотря на разные мелодии и исполнение в разное время, обрываются в одном и том же месте — после описания костюма жнеца:

La manija era de oro,
la hoz era plateada,
La manga de terciopelo,
zamarra de filigrana.

Рукоятка золотая,
серп посеребрённый,
Рукава из бархата,
жилет тонкой работы.

Лишь в первом варианте 2002 г. Антония Прието пытается пересказать своими словами непристойный финальный эпизод, который в вариантах 2005 г. ею не воспроизводится. Похожий процесс «укорачивания» текста происходит в вариантах сыновей Марибель Матеос.

Antonio Mateos: Del emperador de Roma recuerdo poquito...

Антонио Матеос: из «Римского императора...» помню чуть-чуть.

El emperador de Roma tenía una hija Bastarda.
Que la quería meter monja y aquella quiere ser casada.

У римского императора, была внебрачная дочь.
Он хотел ее сделать монахиней,
а она хотела замуж.

La metieron en un convento pa que esté más reservada.
Por los calores que hacían se asomaba a la ventana.
Ha visto a tres segadores segando avena y cebada.
De los tres el más pequeño en todo se destacaba:
tenía manija de oro y la hoz era plateada...

Поместили ее в монастырь, чтобы уберечь ее.
От стоявшей жары выглянула она в окно.
И увидела она жнецов, жнущих овес и ячмень.
Из троих самый младший во всем выделялся:
рукоятка золотая, серп посеребрённый...

Antonio: Era más larga...¹

Антонио: Она была длиннее...

NV: No se dice nada de la senara? ¿Acaso te acuerdas?

НВ: А не говорится там про пашню? Может, ты помнишь?

Antonio: No, no me va a salir, porque no me acuerdo de nada.

Антонио: Нет, не выйдет, потому что больше ничего не помню.

¹ Брат Антонио исполняет этот же фрагмент романса, поэтому здесь он не цитируется.

Известно, что основными формальными характеристиками современного устного романа являются эпизодичность и открытый финал. Литературоведы объясняли это тем, что длинные романы постепенно распадались на части, и в итоге в традиции закреплялись лишь фрагменты. Сопоставление вариантов романа о Бастарде деревень Робледа и Пеньяпарда района Ребольяр с вариантами соседних провинций — Саморы и Эстремадуры, а также Леона и Сеговии¹ — за последние пятьдесят лет показывает, что текст был записан фрагментарно везде. В просмотренных расшифровках сюжет романа обычно заканчивается описанием жатвенного поля, предлагаемого жнецу:

Самора, 2001 г., экспедиция Семинара Менендеса Пидалья

— No está en alto, ni está en bajo, — Ни высоко, ни низко,
ni tampoco en la tierra llana. ни на ровной земле.

Сеговия, 1982 г., д. Сепульведа, экспедиция Семинара Менендеса Пидалья

— Esa senada, señora, no está para mí segarla, está para los marqueses y duques y esos de la copa alta. Y a la medianoche la señora le llama.	— Эта пашня, госпожа, не для моей пахоты, а для маркизов и герцогов и этих из высшего света. И в полночь госпожа зовет его.
--	--

Или смертью жнеца без объяснения причины:

— No está pa duques y condes, pa usted si quiere segar. Ya se murió el segador, aquel que tan bien segaba.	— Ни для герцогов и графов, а для вас, если хотите убрать ее. И умер тот жнец, что так хорошо жал.
---	---

Саламанка, 1957 г.

A eso de la medianoche, redoblaban las campanas. ¿Quién murió, quién ha muerto? Ha sido la hija bastarda.	Около полночи забили в колокола. Кто помер, кто умирает? То была дочь Бастарда ² .
--	--

¹ См. базу данных С. Петерсен: [Pan-hispanic ballad project].

² Разговорная форма *ha sido la hija bastarda* может трактоваться как 'в том повинна дочь бастарда'. Поскольку отсутствует комментарий собирателя, то мы не решаемся дать свою интерпретацию строки.

Кроме того, фрагмент, заканчивающийся на описании одежды жнеца, является устойчивым для всех испанских регионов; после него может следовать эпизод игрового диалога. Как уже было отмечено, романс не имеет законченного финала, а финал, равный заключительным строкам первого варианта, записанного нами от Антонии Прието в 2002 г., встречается в редких случаях.

Антония Прието в 2002 г. поет как основной известный ей романс с повторяющимся припевом «диле диле дин даледале дон дон», который и по мелодическому типу, и по структуре (текст с припевом) относится к детскому фольклору¹. В интервью 2005 г. она прежде всего вспоминает протяжный вариант, с более архаическим мотивом, однако позже соглашается спеть и детский вариант с припевом. Очевидно, в сознании информантки детская версия, более полная, существует параллельно с архаической, менее эксплицитной. Это очень показательно, ибо детский фольклор, как известно, сохраняет архаические черты, как бы «проговаривая» темные места фольклора, а если говорить специально об испанских романсах, то в детских версиях тексты обретают законченность. В записанных нами вариантах видно, что именно в детском фольклоре романс получает концовку, которая акцентирует эротическое содержание. При этом концовка не воспроизводится, а пересказывается, что говорит о нечетком ее знании исполнительницей. По-видимому, этот финал появился в районе Ребольяр относительно поздно, в связи с изменением условий исполнения романса.

В интервью с жителями деревни Робледа обнаруживаются интересные данные относительно контекста исполнения романса о Бастарде. Так, если Антония Прието говорит о летних жатвенных работах, то сыновья Марибель свидетельствуют, что юноши пели этот романс во время перевозки майского дерева из леса в деревню или установливании его на площади, а также ночью, когда украшали окна и крыши домов понравившихся им девушек. О том, что романс о Бастарде обычно исполнялся во время жатвы, известно и из других работ [Valenciano 1987: 435]; данные о примыкании этого текста к весенне-летнему песенному фольклору² встречаются впервые. Соответственно, кроме того что мы имеем дело с двумя абсолютно разными временными периодами и разными обрядами, связанными с текстом, мы наблюдаем, как в пределах одной деревни романс меняет свое функционирование. Антония Прието рассказывает

¹ Романс о Бастарде исследователями относится к детскому репертуару; см.: [Valenciano 1987: 429].

² Имеется в виду весенне-летний цикл, продолжающийся с конца апреля до Ивана Купалы.

о практике поколения 1930-х гг.¹, а сыновья Марибель Матос — о современной традиции.

Песня о Бастарде с комплексом эротических мотивов, которая исполнялась во время весенне-летнего периода, также как и в жатвенное время, связана с плодородием и направлена на обеспечение удачи или отвращения беды от урожая. В литературе не раз указывалось на гиперболизацию непристойных мотивов в текстах данных циклов (см. например: [Пропп 2004: 284–285]). Ниже предлагается рассмотреть, как они проговариваются во всех цитируемых вариантах.

Прежде всего, многозначными являются герои романса. Фигура жнеца, собирающего урожай с пашни, символична в эротическом фольклоре. Статус внебрачной дочери императора указывает на исходно неправильную ситуацию и, следовательно, неправильное поведение. Бастарда хочет замуж, однако она не ищет мужа, и ее никому не сватают, напротив, запирают в монастырь. В связи с этим важным является мотив выглядывания из окна монастырской кельи как освобождения от девической жизни. В первом варианте причина, по которой Бастарда выглядывает в окно, не указывается, а во втором и третьем об этом говорится:

De los calores que hacía ha
asomado a una ventana.

От стоявшей жары выглянула
она в окно.

В испанском языке есть фразеологизмы, сочетания и производные от слова жара (calor) — ser caliente, tener calores, calentar, которые имеют эротическую коннотацию, связанную с физиологическим возбуждением. Словарный контекст допускает двойное прочтение этого мотива, т.е. и то, что девушка выглядывает в окно, истомленная жарой, и то, что она истомлена желанием.

Бастарда выбирает и зазывает лучшего из трех жнецов, выделяющегося как костюмом, так и инструментом — «золотая рукоятка, серп посеребрённый». Роль деталей серпа жнеца, как и вообще тот факт, что Бастарда обращает на этот инструмент внимание, в игровой форме раскрывается в следующем далее диалоге, в котором оба героя говорят о женском половом органе, используя метафору ландшафта: «Ни высоко, ни низко, ни на ровной земле». Эротическое содержание диалога-игры проявляется только во втором варианте:

¹ Гражданская война в Испании длилась с 1936 по 1939 гг.

<p>— Ni sta en alto, ni stá en bajo, ni tampoco en tierra llana, Que la tengo bien fresquita debajo de mis enaguas,</p>	<p>— Ни высоко, ни низко, ни на ровной земле, А свеженькая у меня под нижней юбкой,</p>
---	---

тогда как в первом и третьем жнец не выспрашивает о местонахождении пашни, сразу отрицая возможность ее «пожать». Жнец собирает урожай с пашни в буквальном смысле, орудия серпом, а в символическом плане это выражается в его совокуплении с императорской дочерью, после чего он умирает.

Важно отметить, что финал, в котором раскрывается зло от *vagina*, в современной традиции практически отсутствует. Из всех записанных вариантов романса причина смерти жнеца объясняется (да и то неточно) Антонией Прието в единственном первом исполнении. Здесь следует вспомнить, что во всех зафиксированных сравнительно недавно версиях романса о смерти жнеца говорится просто как о гибели, например, упоминается звон церковного колокола или оплакивание «несчастливого Хуана», умершего без причины.

За последние полвека условия деревенской жизни значительно изменились. С исчезновением многих сельских традиций, в том числе посевных работ и жатвы, многие фольклорные тексты были прочно забыты, другие приобрели новые формы. Так, романс о Бастарде в районе Ребольяр перешел в весенне-летний песенный цикл и стал исключительно мужской песней. По словам Антонио Матеос, этот романс исполнялся, во-первых, во время установления майского дерева весной, а во-вторых, летом на праздник Тела Христова¹, когда юноши украшали дома девушек ветками деревьев. Устанавливая ветки на крыше, перед дверью и на окнах домов, ухажеры пели лирические песни, обращенных к возлюбленной «голубке» (*paloma*).

Антония Прието Прието

<p>— Levanta la paloma blanca que de noche vengo a verte</p> <p>Y asómate a la ventana si no hay inconveniente.</p> <p>— Inconveniente no hay pero ya estoy acostada</p>	<p>— Вставай, белая голубка, ночью пришел увидеть я тебя,</p> <p>И выгляни в окно, если ничто не мешает.</p> <p>— Ничто не мешает да я уже легла в постель,</p>
--	---

¹ Праздник Тела Христова (*Corpus Christi*), или праздник Евхаристии, празднуется в Испании на 60 день после Пасхи.

Y no tengo por costumbre
asomarme a la ventana.
— Y asómate a la ventana, te lo
pido por favor.
— Ese favor que tú pides ya lo
pide otro primero
Y ahora iban calabazas ya
puestas en el sombrero.

И у меня нет привычки
выглядывать в окно.
— И выгляни в окно, прошу
тебя, пожалуйста.
— Об этой любезности уже
просил один такой,
А теперь — тыкву тебе
в шляпу¹.

Однако в последнее время обрядовое ухаживание приобрело форму веселой игры, во время которой исполняются или шуточные куплеты, или непристойные частушки, обращенные к девушкам и влюбленным парням. Подобные куплеты были записаны от Антонио Матеоса Матеоса:

Tengo una novia, señores,
que se la presento, se van a reír

У меня есть невеста, господа,
Я вам ее представлю, вы
посмеетесь.

Tiene montón de defectos
Que es un gran secreto, les voy
a decir:

У нее полно изъянов,
Это большая тайна, но я вам
расскажу:

Tiene cara de gorila,
Está más seca que una anguila
Canta a medio pulmón.

У нее лицо гориллы,
Она суше угря,
Поет не в полную силу.

Ella también sufre y llora
Y a veces se descolora,
Pero se vuelve a pintar.

Она также страдает и плачет
И иногда бледнеет,
Но потом снова покрывается
краской.

Tiene las patas torcidas
Le falta oreja y media nariz
Y a veces cuando anda
Parece una gamba
La pobre infeliz.
Me da besos a montones,
Abrazos y mordiscones
Que a veces me hacen llorar.

У нее кривые лапы,
Ей не хватает уха и полноса,
А иногда, когда она идет,
То похожа на креветку,
Бедная, несчастная.
Она меня зацеловывает,
Обнимает и покусывает,
Что иногда меня заставляет
плакать.

Ella también sufre y llora
Y a veces se descolora
Pero se vuelve a pintar.

Она также страдает и плачет
И иногда бледнеет,
Но потом снова покрывается
краской.

¹ *Dar calabazas* (исп.) в народной культуре означает 'отказывать жениху'.

Антония Прието, в свою очередь, не раз повторяла, что раньше она знала «таких песенок пятьдесят тысяч... шестьдесят тысяч» (De esos ahí cincuenta mil... sesenta mil, eh!) и в доказательство своих слов цитировала куплеты, в том числе некоторые с ярко выраженными эротическими мотивами. Полностью записать репертуар этой исполнительницы, как впрочем и других жителей деревни, оказалось невозможно. Однако сходные песни частушечного типа присутствуют в весенне-летнем репертуаре соседней провинции Эстремадура, которую с Саламанкой объединяет не только географическое соседство, но и историко-культурное единство. В разных деревнях Эстремадуры наряду с уже цитированными куплетами обнаружались тексты песен, посвященных женской vagina:

1.
 Debajo de tu mandil
 tienes un pozo muy hondo,
 donde se ahogo mi hermano
 con las alforjas al hombro.
 [Domínguez Moreno 2007: 20]

2.
 Mi abuela tenía un pozo,
 un pozo que era muy hondo,
 en donde cayó mi abuelo
 con las alforjas al hombro.
 [Domínguez Moreno 2007: 21]

3.
 Dos bocas tie mi morena,
 dos boquitas diferentes,
 de las dos la más bonita
 no lleva lengua ni dientes.
 [Domínguez Moreno 2008: 95]

1.
 Под твоим передником¹
 Очень глубокий колодец,
 Где утонул мой брат
 С мешком за плечами².

2.
 У моей бабушки был колодец,
 Колодец очень глубокий,
 Куда упал мой дедушка
 С мешком за плечами.

3.
 Два рта у моей красотки,
 Два разных ротика,
 В самом хорошеньком из двух
 Нет ни языка, ни зубов.

¹ Mandil — небольших размеров фартук, передник, символизирующий девичью чистоту.

² Одно из значений слова *alforja* — 'дорожный мешок вытянутой формы с отверстием посередине и двумя закрытыми концами для переноса тяжелых вещей с распределением веса', который перекидывали через плечо или спину осла, так чтобы образовывались две равные части. По-видимому, в данном куплете *alforja* является эвфемизмом мошонки.

Народный эвфемизм, уподобляющий vagina «колодцу» (pozo), «рту» (boca), ритуальному хлебу круглой формы с отверстием посередине (gосca) и т.д., чрезвычайно популярен в Испании. Сексуальные мотивы куплетов подобного типа заключаются в том, что мужчина тонет, задыхается или теряется в vagina. В свою очередь, сочетания «мой брат» или «мой дед» могут заменить название мужского полового органа, так что эротическое содержание этих куплетов очевидно. Важно отметить, что в некоторых текстах Эстремадуры женский половой орган не только уподобляется рту, но еще обладает и челюстью. По мере взросления женщина теряет зубы в этой полости «рта» и в конце жизни остается беззубой. Сами же названия vagina связаны с концептом еды или питья, поэтому ей приписывается способность к поеданию, даже пожиранию. Согласно же мифологическому сюжету, записанному в том же регионе, зубы есть лишь у девственной vagina, а потому только она представляет собой опасность (в некоторых случаях смерть) для мужчины [Díaz 1997: 189]. Сюжеты о том, что зубастая vagina смертельно опасна, известны и в других народных культурах [Пропп 2005: 284–285].

Шуточный разговор о пашне в романсе о Бастарде вполне коррелирует с весенними песнями, адресованными девушкам, поскольку романс и майские куплеты объединены одним сексуальным мотивом. В связи с попаданием рассматриваемого нами сюжета в весенне-летний цикл становится понятна фрагментация романса и образование двух самостоятельных эпизодов, второй из которых (разговор Бастарды и жнеца о пашне) равен по теме и форме весеннему куплету.

Итак, мы рассмотрели разные варианты романса о Бастарде, записанные в деревне Робледа и в районе Ребольяр в целом, и сопоставили их с вариантами соседних провинций единого географического, историко-культурного ареала (Леон, Сеговия, Самора, Эстремадура и Саламанка).

Во-первых, собранный материал позволяет говорить об эволюции фольклорного текста. Как отмечалось ранее, в XIX в. известна лишь книжная версия романса о Бастарде. В первой половине XX в. он переходит в обрядовую песню жатвенного цикла, в которой эротический мотив выражается эвфемистично и поражает своей целомудренностью по сравнению с обрядами, направленными на получение хорошего урожая. В конце века романс, с одной стороны, сопровождает весенне-летние обряды, связанные с майским деревом; с другой, совсем в ином варианте, с ярко выраженной эротико-бурлескной темой, он поется при ритуальном уходе за девушками деревни. Здесь же следует отметить возникновение детской версии, в которой эротические мотивы также акцентируются.

Во-вторых, вариант романса, сопровождавший жатвенные работы, распадается на два независимых фрагмента: первый становится самостоятельным текстом, который заканчивается на описании костюма жнеца; второй содержит диалог-игру Бастарды и жнеца. Оба они закрепились в современной традиции. Первый, утративший часть диалога-флирта Бастарды со жнецом, что свидетельствует о нивелировании эротической темы вместе с утратой связи текста и начального обряда, исполняется во время установки майского дерева. Исполнение же романса в контексте весенне-летних забавных частушек как бы возвращает ему утраченный смысл за счет включенности в этот цикл. Уподобление второй части романса куплету частушечного типа является третьим этапом эволюции романса, в котором эротический мотив становится самостоятельной темой.

Таким образом, сопоставление разных версий романса о Бастарде, записанных в пределах одной деревни, района и провинции от представителей разных поколений, позволяет проследить переходы фольклорного текста из одного контекста в другой, а также помогает увидеть, как этот текст дробится во времени, утрачивая «слабые» фрагменты, которые по мере исчезновения прежних условий для исполнения не забываются, а адаптируются к новым условиям бытования.

Библиография

- Пронн В.Я.* Русские аграрные праздники. М: Лабиринт, 2004. 176 с.
- Пронн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2005. 332 с.
- Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1984. С. 9–26.
- Carril Ramos A.* Salamanca en sus bailes y danzas // Revista de folklore. [Urueña]. 1983. Т. 3а. No. 26. P. 64–69.
- Cid Cebrián J.* Ritmos tradicionales de la provincia de Salamanca // Revista de folklore. [Urueña]. 1983. Т. 3а. No. 29. P. 166–168.
- Diaz J.* Santa Apolonia y los dientes a la luz de la tradición // Revista de Folklore. [Urueña]. 1997. Т. 17b. No. 204. P. 185–189.
- Dominguez Moreno J.M.* El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 2. “Debajo de tu mandil” // Revista de Folklore. [Urueña]. 2007. Т. 27b. No. 319. P. 18–29.
- Dominguez Moreno J.M.* El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: “A mi novia la picó” // Revista de Folklore. [Urueña]. 2008. Т. 28а. No. 327. P. 95–108.
- Fraille Gil J.M.* Notas sobre la pandereta // Revista de folklore. [Urueña]. 1983. Т. 3а. No. 28. P. 123–130.
- Iglesias Ovejero A. et Iglesias Giraud C.* Romances y coplas del Rebollar. Salamanca: Centro de estudios salmantinos, 1998. 325 p.

- Iglesias Ovejero A.* El habla de el Rebollar. Descripción. Salamanca: Excma. Diputación Provincial, 1982. 313 p.
- Ledesma D.* Folk-lore o Cancionero salmantino. Salamanca: Provincial, 1972. 261 p.
- Menéndez Pidal R.* El dialecto leonés. Oviedo: La Cruz, 1962. 183 p.
- Pan-hispanic ballad project <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Temño Lopez-Muñiz M.J.* Enramadas, mayos y plantas protectoras en el ciclo festivo burgalés // Revista de Folklore. [Urueña]. 1997. T. 17a. No. 197. P. 171–178.
- The Types of the Scandinavian medieval ballad: a descriptive catalogue / Ed. by Bengt Jonsson. Oslo: Universitetsforlaget, 1978. 329 p.
- Valenciano A.* Survival of the Traditional *Romancero*: Fieldwork // Oral Tradition: Hispanic Balladry. 1987. Vol. 2. No. 2–3. P. 424–450. (Также на сайте: Oral Tradition <<http://journal.oraltradition.org/issues/2ii-iii/valenciano>>)