Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Филологический факультет

На правах рукописи

Коконова Виктория Борисовна

МОДИФИКАЦИЯ НАРОДНОГО РОМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ Ж.-Б. АЛМЕЙДЫ ГАРРЕТА

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Огнева Е. В.

Москва – 2015

Оглавление

Введение. 3
Глава 1. Народный романс и романс литературный: неопределённость границ. 26
1.1 Жанр романса. Распространение, время возникновения и источники. 26
1.2 Жанровые характеристики. 31
2. История изучения. 35
2.1 Романс в Испании. 35
2.2. Романс в Галисии и Португалии. 44
2.2.1. Культурно-исторические особенности Галисии и Португалии. 44
2.3. Романс в Галисии. 48
2.4 Романс в Португалии. 52
2.5. Романс за пределами Пиренейского полуострова. 58
3. Подходы к изучению. 61
4. Стилизации под народный романс 67
Глава 2. В поисках национальной португальской литературы. 72
2.1. Исторический контекст и влияние европейской литературы на творчество Алмейды Гаррета 20-х гг. 72
2.2. Противоречивость выбора: испанская оболочка – португальская душа? 79
2.3. Литературная «реконструкция» португальской души на основе романсов: от свободного переложения текстов к виртуозному переписыванию. 83
2.4. «Адозинда» и «Бернал и Виоланта». 88
2.5. «Романсейро». 102
Глава 3. Создание португальского национального мифа. 118
3.1. Кризис национальной самоидентификации и пробуждение национализма. 119
3.2. Мифотворчество как способ противостоять хаосу. 122
3.2.1. Средневековье или Ренессанс? 122
3.2.2. «Сантаренский оружейник»: новый португальский театр в поисках национальных корней и идеала человека и гражданина. 128
3.2.3. Роман «Путешествие по моей земле» как прощание с Португалией, которой больше нет. 145
Заключение. 161
Библиография. 167

Введение.

Жуан-Батишта Алмейда Гаррет (1799-1854) – это выдающийся представитель португальского романтизма, с которого начинается новая страница литературной истории Португалии. Гаррет не только обновил театральный репертуар, создал принципиально новый язык поэзии и прозы, но и стоял у истоков португальской фольклористики.

Жизнь писателя проходила в неспокойное время политической и экономической нестабильности. Ещё в детстве Гаррет стал свидетелем хаоса, наступившего в стране после вторжения наполеоновских войск и бегства королевского двора в Бразилию. В юные годы Гаррета, как и его соотечественников, ждали ещё большие потрясения и испытания: отделение от Португалии Бразилии, одной из самых процветающих колоний страны, и кровопролитная гражданская война между либералами и монархистами.

Сражаясь на стороне конституционалистов, писатель был вынужден дважды покинуть своё отечество из-за политических преследований. Английское и французское изгнание стали для Алмейды Гаррета переломным моментом в творческой судьбе. Опыт жизни в странах, где уже заявил о себе романтизм и где писателей и поэтов привлекал экзотизм, в том числе и иберийский, заставил писателя по-новому посмотреть не только на литературу своей страны и собственное творчество, но и на место Португалии в европейской цивилизации.

Уже современники оценили вклад Гаррета в литературу и во многом задали вектор восприятия его творчества. Процитируем лишь несколько примеров. А. П. Лопеш-де-Мендонса (A. P. Lopes de Mendonça) в «Очерках о критике и литературе» («Ensaios de crítica e literatura») писал о Гаррете: «Гаррет – это фигура, полностью принадлежащая новой литературе; он, бесспорно, её предводитель и образец. <…> Гаррет – это не человек, а возрождающаяся нация. Он <…> обнимает все жанры <…>, не искажая их рабской имитацией иностранных моделей. В <…> «Доне Бранке» и «Камоэнсе» он изобретает современную поэму, придав ей <…> поистине португальскую индивидуальность. А в «Ауто Жила Висенте» открывает двери

национальному театру»[1]. Во многом эти строки резюмируют самые главные достижения Гаррета в литературе: он является первым современным писателем, порвавшим с традициями псевдоклассицизма и давшим своей стране не подражательную, а оригинальную национальную литературу.

Гаррет открывает новые перспективы развития и для поэзии. Так, по словам А. Сезара-да-Силва-Матуш (A. Cesar da Silva Matos), одного из младших современников писателя, «есть два поэта, которые в наш век достойны стать эпохой в истории национальной поэзии, – Гаррет и [Томаш] Рибейру» (Здесь и далее перевод мой, если не указано иное. – В. К.)[2].

Таким образом, через два десятилетия после своей смерти Гаррет уже был культовой фигурой.

Именно этот образ «первооткрывателя» и закрепился за Гарретом вплоть до наших дней. Поэтому существует тенденция рассматривать произведения писателя только как первые памятники португальского романтизма. Что касается раннего творчества, то оно чаще всего классифицируется как незрелое, как начальная ступень в развитии писателя: «Когда мы находимся перед таким гением литературы, как Алмейда Гаррет, даже в самых ранних образцах его творчества <…> начинают проявляться неизвестные черты, которые помогут определить или усилить очертания личности или таланта в его развитии»[3].

Известный португальский критик второй половины XIX в. Теофилу Брага (1843-1924) вообще считает, что португальская литература никогда бы не узнала своего первого романтика, если бы по политическим мотивам Гаррету не пришлось эмигрировать в Англию и Францию, где он имел возможность познакомиться с

---

[1] «O sr. Garrett é uma fisionomia que pertence completamente à nova literatura; é incontestavelmente o seu chefe e o seu modelo. <…> Garrett não é um homem, é uma nacionalidade que ressuscita. Ele <…> abraça todos os géneros <…> sem os contrafazer na imitação servil do estrangeiro. Na <…> D. Branca e no Camões, inventa o poema de atualidade, dando-lhe <…> uma individualidade toda portuguesa. No Auto de Gil Vicente abre as portas ao teatro nacional <…>»: Rodrigues, Eduardo. Garrett no jornalismo // Revista Colóquio/Letras. No. 153/154, 1999. URL: www.instituto-camoes.pt/revista/garrettjornalsm.htm

[2] «Há dois poetas que no presente século merecem fazer época na história da nossa literatura poética – Garrett e [Tomás] Ribeiro»: Ibidem.

[3] Quando estamos perante um génio da Literatura como Almeida Garrett, mesmo os vestígios mais remotos da sua produção literária, <…> acabam por revelar facetas recônditas que ajudarão a definir ou acentuar as linhas de uma personalidade e de um talento em progresso»: Novais, Isabel. Os primeiros arroubos de exaltação patriótica e liberal do académico Garrett // Discursos Almeida Garrett: 150 anos depois. No. 1, março, 2006.

европейским романтизмом: «Именно в эмиграции поэт узнал, что существуют более широкие горизонты, чем риторика»[4].

Резко критические отзывы о Гаррете появлялись на страницах печатных изданий только при его жизни, хотя они были скорее исключением, чем правилом. Так, газета «Меркуриу Лижбоненсе» («O Mercúrio Lisbonense») резко негативно реагирует на назначение Гаррета театральным инспектором: «Очевидно, что в столице мы останемся без португальского театра, потому что из-за назначения господина Алмейды Гаррета администратором театров актёры хотят уехать в Бразилию»[5]. Тем не менее эти слова направлены против Гаррета-чиновника, а не против его литературного творчества.

Годы английского и французского изгнания, о которых писал Брага, продолжают привлекать внимание португальских критиков и в наше время. Его публикации в парижских и лондонских изданиях предстают как подготовительный этап, своеобразные «годы учения» мастера перед творческим взлётом. Действительно, именно в 20-е годы Гаррет издаёт статьи, где излагает творческие принципы, во многом сходные с тезисами европейских романтиков. Так, Жуан Луиш Кардозу де Оливейра в статье «Рассвет португальской литературы в “Лузитанском Парнасе” Алмейды Гаррета» рассматривает это исследование писателя о португальской литературе, изданное в 1826 г. во Франции, как своеобразную литературную программу. Действительно, в «Лузитанском Парнасе» писатель называет XV – начало XVI вв. эпохой расцвета истинной португальской литературы, после чего наступает закат португальской словесности, что связано с влияниями на национальную литературу итальянских, а затем и французских авторов. Поэтому, по мнению Гаррета, современным писателям следует вернуться к литературе до второй декады XVI в., чтобы вновь обрести национальную идентичность.

Реализацию своей литературной программы Гаррет начинает там же, в изгнании, где пишет и издаёт не только поэму «Камоэнс» (1825) – первое португальское романтическое произведение, – но и менее известные поэмы,

---

[4] «Foi pela emigração que o poeta conheceu que havia horizontes mais largos do que a retórica <…>»: Braga, Teófilo. História da literatura portuguesa. V. 5. Mira Sintra: Publicações Europa-América, 198-. P. 121.

[5] «Assegura-se que vamos ficar sem Teatro Português na capital, porque em virtude da nomeação do Sr. Garret para Administrador dos Teatros, querem os atores ir para o Brasil»: Rodrigues, Eduardo. Garrett no jornalismo, op. cit.

вдохновлённые как раз средневековыми сюжетами, например, «Адозинда» и «Бернал-Франсеш» (обе изданы в 1828 г.). Последние, в отличие от «Камоэнса», остаются на периферии критического осмысления.

Самыми анализируемыми произведениями Гаррета являются романы «Путешествия по моей земле», «Арка святой Анны», сборники стихов и театральные пьесы «Сантаренский оружейник» и «Ауто Жила Висенте». При этом почти всегда названные произведения анализируются с опорой на факты биографии писателя: они объясняются событиями жизни автора, историей и культурой его страны. Так, например, Карлуш, главный герой романа «Путешествия по моей земле» рассматривается как второе «я» писателя, потому что он, как и Гаррет, участвует в Сентябрьской революции на стороне либералов, а также проводит несколько лет в изгнании в Англии.

В XX в. творчество Алмейды Гаррета становится и объектом сравнительных исследований.

Чаще всего творчество писателя рассматривается вместе с произведениями младшего современника Алешандре Эркулану (Alexandre Herculano, 1810-1877); их объединяет обращение к национальной старине, к жанру исторического романа. Из самых недавних работ на эту тему следует упомянуть диссертацию Уго Ленеша Менезеша «Формирование современной прозы на португальском языке: место Гаррета и Эркулану»[6] и статью Марии ду Розариу Кунья «Гаррет, Эркулану и исторический роман»[7].

Сравнение двух авторов выявляет сходство в формировании творческих идеалов писателей: оба черпают вдохновение у европейских романтиков, в частности, в романах Виктора Гюго и Вальтера Скотта.

Отдельные стороны поэтики Гаррета зачастую рассматриваются в контексте творчества его европейских предшественников, но при этом критики не ставят перед собой задачу выявить прямые заимствования. Речь идёт о типологических сходствах, как, например, в магистерской диссертации Сандры Изабел Гонсалвеш[8]

---

[6] Menezes, Hugo Lenes. A formação da prosa moderna em língua portuguesa: o lugar de Garrett e Herculano, Tese dout., São Paulo, 2005.

[7] Cunha, Maria do Rosário. Garrett, Herculano e o romance histórico // Discursos, No. 1, março 2006.

[8] Gonçalves, Sandra Isabel. A retórica da digressão em Laurence Sterne, Xavier de Maistre e Almeida Garrett. Dissertação de mestrado. Algarve, 2005.

2005 г., где она сравнивает риторику и эстетику «Сентиментального путешествия» Стерна, «Путешествия вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра и «Путешествий по моей земле» Алмейды Гаррета. По мнению исследовательницы, эти три писателя сыграли огромную роль в развитии своих национальных литератур, открыв путь современной прозе. Они разрушили классические каноны, показав автора-путешественника, который творит роман непосредственно на глазах у читателя.

В 2003 г. была опубликована диссертация, где Ольга Морейра Соареш сравнивает литературную теорию Гаррета с теоретическими установками Иенского романтизма. Типологические сходства позволяют исследовательнице сделать вывод о том, что Гаррет для португальской литературы был тем же, что и иенские романтики для немецкой: «В том, что касается сути, Гаррет прекрасно воплощает идеал романтического движения, чьими самыми верными представителями считаются иенцы»[9]. Гаррет, как и иенцы, по мнению исследовательницы, разработал и применил на практике теорию новой, романтической школы, открыв дорогу современной литературе.

Таким образом, для современных португальских литературоведов Гаррет перестаёт быть только уникальной фигурой португальской словесности, но становится участником литературного процесса, который во многом и определяет его как писателя.

Так, Габриэл Аугушту Коэлью де Магальяэнш в своей докторской диссертации рассматривает творчество Гаррета вместе с творчеством испанского романтика герцога Риваса (литературный псевдоним Анхеля де Сааведра). Такое сопоставление позволяет исследователю выйти за пределы национальной литературы, посмотреть на Гаррета сквозь призму творчества романтика из соседней страны и сделать выводы о существовании такого понятия, как иберийский романтизм («romantismo peninsular»): «На самом деле творчество Риваса и Гаррета представляет собой общую манеру «переживать» романтизм: в обоих случаях романтизм возникает как что-то позднее, современное, поверхностное и

[9] «Garrett representa bem, no que é realmente essencial, o ideal do movimento romântico, do qual o Romantismo de Iéna é considerado o mais fiel representante»: Soares, Olga. Um olhar sobre a obra em construção. Leitura de alguns paratextos de Almeida Garrett. Porto: Universidade do Porto, 2003. P. 7.

отрицаемое» [10] . Действительно, по сравнению с немецким, английским или французским романтизмом португальский романтизм заявил о себе довольно поздно: в конце 20-х – 30х гг. XIX в. Восприняв это литературное направление как уже готовое явление, ранние португальские романтики не могли не смотреть на него со стороны, поэтому в творчестве Гаррета, который не был бездумным эпигоном романтизма, присутствует критика этого течения. Однако было бы несправедливо согласиться с мнением португальского критика, что иберийский романтизм – это поверхностное явление. У Гаррета влияние и творческое переосмысление идей европейского романтизма касаются не только формы, но и содержания его произведений.

Тем не менее, как отмечает сам автор исследования, мысль о сходстве и взаимовлиянии двух крупнейших иберийских романтиков уже была высказана литературными критиками – современниками писателей, однако теоретического обоснования эта гипотеза не получила: «Девятнадцатый век, что так часто указывал на возможность провести сравнительное исследование творчества Риваса и Гаррета, так такое исследование и не осуществил»[11].

Современные португальские критики начинают обращать своё внимание и на другие, нелитературные, аспекты творчества писателя. Так, например, Эдуарду да Круж в статье 2013 г. «Португальские литераторы первой половины XIX в. и искусство: размышления о “Журнале Белаз-Артеш” (1843-1846)»[12] пишет о том, что Гаррет является создателем журнала, чьей целью было познакомить читателей с произведениями Лиссабонской академии изящных искусств в то время, когда португальская живопись переживала глубокий кризис. Там не только печатались репродукции картин, но и вдохновлённые ими литературные произведения.

Ещё один блок критического осмысления творчества Гаррета составляют исследования, посвящённые проблемам издания литературного наследия писателя.

---

[10] «De facto, as obras de Rivas e Garrett apresentam uma forma comum de viver o romantismo: nos dois casos, o romantismo surge como algo tardio, moderno, superficial e renegado»: Magalhães, Gabriel Augusto. Garrett e Rivas. O Romantismo em Espanha e Portugal. V. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. PP. 371-372.

[11] «Este século XIX que tantas vezes apontou a possibilidade de um estudo de literatura comparada tomando como objeto a relação entre Rivas e Garrett nunca realizou, de facto, esse mesmo estudo»: Ibidem. P. 17.

[12] Cruz, Eduardo da. Os literatos portugueses da primeira metade do século XIX e as artes: considerações sobre o Jornal das Belas artes (1843 - 1846) // Fênix. No. 2. Julho – Dezembro, 2013.

Офелия Пайва Монтейру, крупная исследовательница творчества писателя, в статье 2006 г. «О комментированных изданиях и о комментированном издании творчества Алмейды Гаррета»[13] обращает внимание читателя на парадоксальную вещь: являясь центральной фигурой португальского романтизма, Гаррет никогда не был популярен среди издателей, следствием чего является малая доступность некоторых его произведений. Кроме того, многие из них вообще остаются неопубликованными по сей день.

Стоит отметить и тот факт, что самыми издаваемыми, а потому и хорошо прокомментированными произведениями Гаррета являются те, что входят в португальскую школьную программу: «Путешествия по моей земле» и «Брат Луиш де Соуза». Однако было издано комментированное издание романа «Арка святой Анны»[14] под редакцией Марии Элены Сантаны, а также поэтических сборников «Цветы без плода» и «Опавшие листья»[15].

Таким образом, несмотря на то что Гаррет является одним из самых привлекательных для анализа авторов, существует много аспектов его творчества, которые ещё ждут критического осмысления. Личность писателя как была, так и остаётся канонической. Первый португальский романтик является сакральной фигурой для португальского литературоведения. Критики всячески подчёркивают первостепенную роль Гаррета в создании современного португальского театра, современного португальского романа. Тем не менее издание полного комментированного собрания его сочинений ещё остаётся делом времени.

Творчество первого португальского романтика Ж.-Б. Алмейды Гаррета детально разработано не только португальской и бразильской критикой, но и рядом учёных из Франции и Англии.

Особенностям стиля Алмейды Гаррета посвящена докторская диссертация французского исследователя Аарона Лавтона «Алмейда Гаррет: внутренняя связь», где исследователь стремится определить сущность поэтики писателя, то внутреннее единство («l'unité profonde»), которое объединяет все произведения португальского

---

[13] Paiva Monteiro, Ofélia. Das edições críticas e da edição crítica das obras de Almeida Garrett // Discursos: estudos portugueses e comparados, No. 1, Março 2006.

[14] Santana, Maria Helena (dir.). Almeida Garrett, João. O Arco de Sant'Ana. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

[15] Lawton R. A. (dir.). Almeida Garrett, João. Flores sem fruto. Folhas caídas. P. : PUF, 1975.

романтика: прозу, лирику и драму. Единство это, по мнению автора, проявляется в тех мотивах, темах, ситуациях, что переходят из одного произведения Гаррета в другое. Одним из таких повторяющихся элементов является оппозиция «свет-тень», где «учреждается диалектический характер мысли Гаррета, согласно которому мир – это противоречие»[16]. В мире португальского романтика, согласно литературоведу, противостоящие друг другу элементы находятся в постоянном движении, они изменяются во времени и перетекают друг в друга. Отсюда – мотив иллюзии, маски и лжи в творчестве писателя. Диалектичность проявляется не только на образном, но и на риторическом уровне: излюбленными приёмами Гаррета являются антитеза, оксюморон, хиазм и парадокс. Это роднит писателями с другими европейскими романтиками.

Однако в российском литературоведении фигура этого незаурядного литератора и политического деятеля известна лишь филологам, да и то в основном тем, кто специализируется на иберийских культурах, потому что до настоящего времени творчество Гаррета рассматривалось отечественными учёными не очень детально, а лишь упоминалось, как относящееся к «малым литературам».

Однако некоторые шаги в сторону популяризации автора, «чья роль сопоставима с ролью Пушкина в русской литературе»[17], как справедливо отмечает петербуржский литературовед А. В. Родосский, уже были предприняты.

В русском литературоведении исследования о творчестве Ж. Алмейды Гаррета в основном ограничиваются предисловиями к переводам его произведений, а также обзорными статьями, так что можно говорить о малой изученности этого автора в России и о необходимости критического осмысления его творчества в контексте не только португальской, но и мировой литературы.

Тем не менее первое упоминание о творчестве Гаррета датируется 1911 г., когда Е. Адамов публикует обзорную статью «Из португальской жизни и литературы» в восьмом номере журнала «Современный мир»[18].

---

[16] «L'opposition *Ténèbres* et *Lumière* où s'établit la nature dialectique de la pensée de Garrett, pour qui le monde est contradiction» : Lawton, Aaron. Almeida Garrett : L'intime contrainte. P.: Didier, 1966. PP. 10-11.

[17] Родосский А. В. Первый португальский романтик // Алмейда Гаррет Ж. Камоэнс: Поэма в 10 песнях; Стихотворения». – СПб: Издательство СПбГУ, 1998. С. 24.

[18] Адамов Е. Из португальской жизни и литературы // «Современный мир». – СПб, 1911, № 8.

Широкая читательская публика имела возможность познакомиться с первым португальским романтиком в 70-е гг. XX в., когда вышел в свет шестой том Истории всемирной литературы, где творчество Гаррета рассматривается в контексте португальской литературы первой половины XIX в. и в сравнении с произведениями его современника Алешандре Эркулану. Отмечается общий для двух авторов интерес к Средневековью, к «эпохе, когда португальский характер выявился наиболее полно и активно»[19].

И. А. Тертерян интересовали и особенности иберийского романтизма. Так, в статье «Романтизм как целостное явление» (1983), опубликованной в четвёртом номере журнала «Вопросы литературы» Тертерян пишет о том, что для португальского романтизма характерен не бунтарский индивидуализм байронического типа, а интерес к национальной судьбе, не к судьбе отдельной личности, что во многом отличает Гаррета и Эркулану от их европейских коллег[20].

В предисловии к роману Гаррета «Арка святой Анны» (перевод был опубликован в 1985 г.) в центре внимания той же исследовательницы находятся особенности историзма и изображения истории у Гаррета. Кроме того, рассматривается и медиевализм португальского писателя: «Средневековье виделось Гаррету как время большой свободы, больших возможностей для самопроявления каждого, как время буйной игры молодых сил нации»[21]. Не обходится вниманием и фольклорная составляющая образа короля Педру Жестокого, который, по словам Тертерян, создан на основе народных романсов.

В 1986 г. выходит сборник «Лузитанская лира», а в предисловии к нему С. И. Пискунова говорит о «Бесплодных цветах» (1843) и «Опавших листьях» (1853) как о ярком проявлении португальского романтизма, чья особенность, по мнению исследовательницы, заключается в особом мироощущении:

> Португальский романтизм окрашен в присущие только ему одному «саудозистские», меланхолические тона, тона мудрого примирения и всепонимания. Поэтому у Гаррета вместо традиционно-романтических обличений и приговоров, адресованных миру, вершится суд поэта над самим собой[22].

---

[19] Тертерян И. А. Португальская литература первой половины XIX в. // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; ИМЛИ. им. А. М. Горького. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 241.

[20] Тертерян И. А. Романтизм как целостное явление // Человек мифотворящий. - М.: Советский писатель, 1988. СС.14-50.

[21] Тертерян И. А. Алмейда Гаррет и его роман // Человек мифотворящий. Указ. произв. С. 79.

[22] Там же. С. 30.

После 80-х гг. интерес к творчеству писателя в советском и русском литературоведении идёт на спад, а исследований о его творчестве не издаётся. Ситуация изменилась сравнительно недавно, когда начали выходить переводы произведений писателя. В предисловиях к ним переводчики видят своей целью познакомить русскую читательскую аудиторию с совершенно не известным ей автором, а потому часто прибегают к сравнению Гаррета с его более именитыми европейскими и русскими современниками, например, с Пушкиным по той роли, которую оба сыграли в истории своей страны (создание современного литературного языка) и поэтами-декабристами в связи с непризнанием себя романтиками. А. В. Родосский считает, что Гаррет «отвергал все и всяческие каноны – как классицистские, так и романтические, по крайней мере в теории[23].

Нельзя не поспорить, тем не менее, с таким утверждением. У читателя может возникнуть образ писателя-бунтаря, который стремится сбросить с «корабля современности» всех своих предшественников, и не принимающего никаких рамок, но это не совсем так, потому что Гаррет в своём творчестве соединяет принципы классицистической и романтической школ.

Контраст этим предисловиям составляет монография А. В. Родосского, где поэтическое наследие Гаррета рассматривается в контексте всей португальской поэзии эпохи романтизма с целью определить национальные особенности португальской литературы[24].

Творчеству Гаррета петербуржский исследователь уделяет две главы. В первой из них он рассматривает ранние романтические произведения Гаррета, «в которых ещё очень ощутимы черты позднего классицизма»[25], а во второй – его зрелое творчество, а также поэзию Алешандре Эркулану, на примере которых «легче всего выявить специфику португальской романтической поэзии»[26].

Исследователь приходит к выводу о том, что сборник ранних стихотворений Гаррета «Лирика Жуана Малого» («Lírica de João Mínimo», 1829), хотя и состоит из стихотворений, ориентированных на классицистические образцы, но в них уже

---

[23] Родосский А. В. Первый португальский романтик, указ. произв. С. 10.

[24] Родосский А. В. Национальные особенности португальской романтической поэзии. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 3.

[25] Там же. С. 12.

[26] Там же.

можно заметить некоторые романтические тенденции. К наследию классицизма Родосский относит обращение к греческой и римской мифологии, к традиционным жанрам оды, поэтическому приёму аллегории, а также присутствующий в юношеских любовных стихах Гаррета мотив *carpe diem.* Среди романтических тенденций учёный называет молчаливые мрачные пейзажи и одухотворение природы. Тем не менее и поздняя лирика Гаррета, входящая в сборник «Бесплодные цветы» («Flores sem Fruto», 1845) «сочетает черты классицистской «аркадской» поэзии с романтической любовной лирикой»[27].

К сожалению, исследователь никак не объясняет сосуществование в поэтике Гаррета этих двух элементов, проходящее через всё его творчество. Уместно привести здесь слова И. А. Тертерян, что «на протяжении полувека <…> просветительская и классицистическая традиция, романтизм, а затем и реализм поддерживали отношения, в которых борьба и преодоление соединялись со взаимным “присвоением”»[28]. Таким образом, проблема преодоления Гарретом классицистического наследия и особенности его восприятия романтических идей, могли бы стать одним из направлений изучения творчества писателя.

Современный российский читатель имеет возможность познакомиться с самыми значимыми и значительными драматическими, прозаическими и лирическими произведениями Алмейды Гаррета благодаря переводам А. В. Родосского и О. А. Овчаренко: с романом «Путешествия по моей земле», драмами «Сантаренский оружейник», «Брат Луиш де Соуза» и поэтическими сборниками «Опавшие листья» и «Бесплодные цветы». А из монографии А. В. Родосского можно получить представление о становлении Гаррета-поэта и особенностях поэтики его стихов.

Однако существующие переводы и критические труды не охватывают творчество автора в многообразии его проявления, не уделяют достаточно внимания особенностям португальского романтизма в сравнении с европейским. Повторяемый многими отечественными учёными тезис о том, что романтизм в Португалии хронологически возникает гораздо позже, чем в Германии, Англии и Франции

---

[27] Там же. С. 67.

[28] Тертерян И. А. Романтизм как целостное явление // Человек мифотворящий. – М.: Советский писатель, 1988. С. 21.

(первое романтическое произведение было опубликовано в 1825 г.), а также носит подражательный характер, значительно уменьшает значимость португальского романтизма как самостоятельного явления.

Термин «малая литература» сразу же задаёт стереотип восприятия творчества авторов, которых к такому типу литератур причислили исследователи. В нашей диссертации мы стремились избежать подобных формулировок, навешивающих ярлык на португальский романтизм и литературу вообще, как на что-то отсталое и имеющее значение лишь для того, чтобы оттенить шедевры мировой словесности.

Напротив, привлекая материал из английской, немецкой и французской романтической литературы, мы будем преследовать цель показать типологические сходства и отличительные особенности иберийского романтизма.

Принимая в расчёт, что и сами португальцы XIX в. очень тяжело переживали своё периферийное положение по сравнению с другими европейскими странами, мы постараемся изучить, как Гаррет преодолевал в себе этот «страх влияния»: с одной стороны, он отталкивался от зарубежных идей, а с другой стороны творчески их преображал.

Генезису и особенностям португальского предромантизма, романтизма и неоромантизма посвящено очень обстоятельное исследование португальского учёного Алвару Мануэла Машаду «Романтизмы в Португалии: иностранные модели и национальные ориентиры»[29]. Литературовед оправдывает употребление термина «романтизмы» во множественном числе сложностью периодизации романтизма в Португалии и необходимостью проследить отношение национальной модели к другим европейским. Так, Машаду расширяет привычную периодизацию, закрепившуюся в работах Жозе Аугушту Франса, по мнению которого в литературной истории Португалии можно выделить три этапа романтизма: 1820-1830 гг, 1840-1850 гг. и так называемое поколение 70-х. Машаду же считает, что иностранные романтические модели влияли на португальскую литературу также на рубеже XVIII-XIX вв. и XIX-XX вв. Он считает, что это позволит не только лучше проследить и понять иностранные источники происхождение португальского

[29] Machado, Álvaro Manuel. Les romantismes au Portugal: modèles étrangers et orientations nationales. P., Lisboa: Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.

романтизма, но и выявить наследие романтизма в современной португальской литературе. Так, например, Вордсворт, Кольридж, Китс и Шелли были практически не известны первым португальским романтикам Ж. Алмейде Гаррету и А. Эркулану, и только в начале XX в. Фернанду Пессоа знакомит с этими авторами читателей своего журнала «Орфей».

Машаду рассматривает проблему влияния «передовых» европейских литератур на португальскую с конца XVIII по конец XX в. и анализирует рецепцию идей английского, французского и немецкого романтизма в Португалии, принимая во внимание не только прямые заимствования, но и переводы, а также отсылки к тому или иному зарубежному автору.

Всё это позволяет ему получить представление об образе иностранного в Португалии в исследуемую эпоху («l'image de l'étranger»). Кроме того, автора интересуют и прямые влияния зарубежных авторов на португальских писателей и поэтов как первого, так и второго ряда, чтобы лучше определить роль того или иного европейского литератора в формировании идей и принципов создания португальской литературы.

Творчеству Алмейды Гаррета исследователь отводит целую главу, где старается выявить, какие идеи португальский романтик почерпнул у европейских, в основном, английских и французских писателей и поэтов. По мнению Машаду, романтизм Гаррета можно охарактеризовать как национально ориентированный. Действительно, всем своим творчеством португальский писатель призывает читателя и собратьев по перу вернуться к началам португальской литературы, обратиться к фольклору.

Отличительной чертой романтизма Гаррета является его отношение к классическим моделям и литературным канонам: он, в отличие от многих романтиков, не отвергает правила и предшествующую литературную традицию:

> Романтизм никогда не был для Гаррета <…> эстетикой освобождения от старинных образцов и правил греко-латинского классицизма. Совсем наоборот, Гаррет отрицает оппозицию «романтизм-классицизм» и скорее склонен признать «смешанный» жанр, который никогда не отказывается от классического античного наследия[30].

[30] «Le romantisme n'a jamais été pour Garrett <…> une esthétique de libération des modèles et des règles anciens du classicisme gréco-latin et du néoclassicisme. Bien au contraire, Garrett refuse l'opposition romantisme-classicisme et sa tendance est plutôt à admettre un genre «mixte» qui ne récuse jamais l'ancien héritage classique»:

Так, в поэме «Портрет Венеры» есть явные или скрытые аллюзии на Гомера, Лукреция, Горация, Цицерона, Эпикура, Овидия, Вергилия, Проперция, Петрарку, Тассо, Буало, Расина. А из философов-просветителей большое влияние оказал на Гаррета Вольтер: «Вольтер для Гаррета – это не только превосходный философ Просвещения, но и образец эстетического равновесия, в особенности в его [Гаррета] первых драматических произведениях»[31].

Писатель, таким образом, находится между классицистической и романтической эстетикой. От каждого направления он берёт какие-то черты и принципы, переосмысляя их, а не слепо подражая моделям. Гаррет, по мнению португальского литературоведа, как у классиков, так и у романтиков искал то, что могло бы выразить его националистические устремления: героизм, обращение к народному творчеству.

Влияние на Гаррета оказали и немцы. В предисловии к драме «Катон» Алмейда Гаррет признаётся в том, что в Гёте его больше всего привлекало соединение классического и романтического. По его мнению, такой синтез двух направлений лучше всего представлен в последней части «Фауста». Гаррет считал, что современная поэзия и – шире – литература, должна вобрать в себя как классицистические, так и романтические черты, и сам стремился к этому в своих произведениях. Более тесный контакт с немецкой литературой Гаррет имел в Брюсселе, где провёл несколько лет в качестве посла Португалии в 1834 г. Там он изучал немецкий язык и литературу и прочитал Шиллера и Гердера.

Что касается французских романтиков, кроме уже упомянутого Шатобриана, Гаррет называет в своих романах «Арка святой Анны» и «Путешествия по моей земле» В. Гюго как непревзойдённого мастера исторического романа. Тем не менее, сам Гаррет мало что у него позаимствовал, хотя «Арку святой Анны» очень часто сравнивают с историческим романом Гюго, но, считает учёный, роман Гаррета – это скорее политическая и антиклерикальная сатира, а не исторический роман в стиле Гюго.

Machado, Álvaro Manuel. Les romantismes au Portugal: Modèles étrangers et orientations nationales, op. cit. P. 179.

[31] «Voltaire est pour Garrett non seulement le philosophe accompli des Lumières mais aussi un modèle d'équilibre esthétique, particulièrement en ce qui concerne ses premières pièces de théâtre»: Ibidem. P. 181.

На позднюю лирику Алмейды Гаррета большое влияние оказал Альфонс де Ламартин. В сборнике «Бесплодные цветы» его присутствие ощущается на эмоциональном уровне: «Ламартин в его творчестве дал начало внутреннему лиризму, освобождённому от классического наследия»[32].

Тем не менее, как считает Машаду, влияние Ламартина было преходящим, не оставившим глубоких следов в творчестве писателя, потому что в других стихотворениях того же сборника представлена концепция любви и жизни близкая скорее Камоэнсу, чем французскому романтику.

Ещё одна черта, сближающая Алмейду Гаррета с европейским романтизмом – это увлечение фольклором. В частности, любовь к народным песням и романсам.

Если в русском литературоведении о «Романсейро» Гаррета и его увлечении фольклором лишь упоминают в статьях и предисловиях, то португалоязычная критика (португальская и бразильская) довольно хорошо изучили эту часть творческого наследия писателя.

В 2004 г. бразильский литературовед Фернанду Мауэс опубликовал исследование о проблеме сосуществования в «Романсейро» народной традиции и литературного перевода: «Традиция, измена и перевод. Традиционная литература и её «учёное» восприятие в «Романсейро» Гаррета»[33]. В центре внимания автора монографии лежит проблема взаимоотношения народной и учёной литературы. Именно в разрешении этого видимого противоречия между литературой и фольклором видит Ф. Мауэс один из ключей к пониманию «Романсейро»: «Одна из основных проблем изучения «Романсейро» - это определить, что в нём от реконструкции, продолжения традиционной модели, а что является разрывом, новаторством по отношению к той же модели»[34]. В заглавие работы учёный выносит такие понятия, как «традиция», отсылающее к народной литературе, «измена» и «перевод». Измена здесь понимается как модификация устной традиции,

---

[32] «Lamartine avait déclenché enfin dans son œuvre un sens du lyrisme intime libéré de l'héritage classique <…>»: Ibidem. PP. 191-192.

[33] Maués, Fernando. Tradição, traição e tradução. Literatura tradicional e a receção letrada no "Romanceiro" de Garrett, 2004.

[34] «Este é um problema central no estudo do *Romanceiro*: saber o que há nele de recuperação, de continuação do modelo tradicional; o que há de ruptura, inovação em relação ao mesmo modelo»: Maués, Fernando. Op. cit. P. 11. Вынесенные в заглавие исследования слова созвучны друг другу, но в русском переводе этого не передать.

трансформация народного романса в угоду вкусам публики XIX в. или самого Гаррета. Переводом же оказывается итог работы Гаррета с народным материалом. Мнение критиков по поводу романсов Гаррета, говорит автор, разделилось на тех, кто обвиняет писателя в измене народу (Т. Брага, Каролина Микаэлис де Вашкунселуш) и на тех, кто превозносит его творческий гений, сумевший эту душу понять и выразить: «Одни обвиняют романсы Гаррета в измене «душе народа», другие акцентируют внимание на «понимании гения» того же самого народа»[35].

Анализируя в работе романс каролингского цикла «Розалинда», автор показывает, какие приёмы использовал Гаррет, чтобы перейти из фольклорного «регистра» в литературный. Кроме того, он ставит своей целью показать место «Романсейро» в творчестве Гаррета и во всём европейском романтизме в целом.

Во многом цели и задачи Ф. Мауэса совпадают с теми, что ставим мы в нашем исследовании, однако материал настоящей диссертации гораздо шире: он охватывает всё творчество писателя, что позволит сделать выводы не только о том, как менялась методика работы Гаррета с народным материалом, но и лучше понять ту роль, которую народный романс играет в произведениях Гаррета.

Итоги исследования бразильского писателя сводятся к нескольким тезисам. Можно говорить об эволюции взглядов писателя на работу с народным материалом. В первом томе, где были опубликованы поэмы «Адозинда» и «Бернал-Франсеш», Гаррет ещё очень далёк от традиционной модели. Так, «Адозинда» написана в высоком стиле, довольно сложным синтаксисом. Система рифмовки, использованная в поэме, смежная, а не перекрёстная, как в народном романсе.

Во втором же и третьем томе «работа писателя сводится к реконструкции текста путём сведения воедино версий, которыми он располагал»[36]. В целом модификации, привнесённые Гарретом в текст, касаются структурного упорядочения песен на уровнях метра, ритма, рифмы, строфы и диалога; христианизации или даже гуманизации и психологического углубления персонажей; увеличения, вставки или изъятия мотивов или строк, и всё это для того, чтобы

[35] «Uns acusam a traição dos romances garrettianos frente à “alma do povo”, outros ressaltam sua “compreensão do gênio” deste mesmo povo»: Ibidem. P. 108.

[36] «O trabalho de Garrett se limitava a reconstruir o texto escolhendo entre as variantes de que dispunha».: Ibidem. P. 108.

сделать повествование более связным, акцентировать драматические эпизоды или выделить какой-то особенный момент[37].

Изменение принципов работы с фольклором бразильский исследователь объясняет творческим взрослением Гаррета. Если в 20-е годы XIX в. он ещё находился под влиянием баллад епископа Перси и В. Скотта, то в 30-40-е гг. писатель имел возможность прочитать романсеро А. Дурана и Э. Очоа, а также сам лучше стал понимать творчество португальского народа: «По мере того как Гаррет собирал романсы, он учился скорее подчёркивать красоту традиции, а не наделять романсы атрибутами иноземной эстетики»[38]. Его работа – это перевод языка и образной структуры романса на язык XIX в., способствующий актуализации народной культуры:

> Вводя традиционные романсы в универсум португальского романтизма, Гаррет их освещает, и это освещение – не измена, а перевод, который сохраняет суть традиции в её способности к актуализации, в её желании быть функциональной и быть чем-то большим, чем реликвией[39].

О стратегиях Гаррета при работе с народным романсом писал и португальский литературовед Пере Ферре, и его выводы в основном совпадают с заключениями Ф. Мауэса: «Гаррет прибегает к объединённой версии, чтобы улучшить интригу и дать идеальный образец португальской традиции».[40] Авторству того же учёного принадлежит и статья о влиянии испанских романтиков А. Дурана и Э. Очоа на «Романсейро» Гаррета, которое ограничивается в основном историческими комментариями, взятыми Гарретом для написания предисловий к каждому из романсов.

Сандра Боту, внёсшая большой вклад в изучение «Романсейро» Гаррета, добавляет по этому поводу, что при создании многих романсов писатель ориентировался в спорных случаях на испанские тексты из-за отсутствия других

---

[37] «A homogeneização estrutural dos cantares em todos os níveis: métrico, rítmico, rímico, estrófico, dialógico; a cristianização, ou talvez melhor, a humanização e o aprofundamento psicológico das personagens; a ampliação, inserção ou eliminação de motivos ou versos no texto, a fim de emprestar maior coerência à narrativa, ou intensificar o drama, ou sublinhar um aspeto particular»: Ibidem. P. 107.

[38] «À medida que colecionava os romances, Garrett aprendia a ressaltar as belezas da tradição, mais do que imprimir aos romances atributos estéticos exteriores»: Ibidem. P. 109.

[39] «Ao trazer os romances tradicionais para o universo do Romantismo português, Garrett os ilumina – uma iluminação que não é traição e sim tradução; que preserva o tradicional na essência, na sua capacidade de atualização, na sua necessidade de ser funcional, de significar algo além de relíquia». Ibidem. P. 114.

[40] Ferré, Pere. Algumas reflexões de Garrett sobre o Romanceiro // Garrett às portas do Milénio. Lisboa: Edições Colibri, 2001. P. 102.

источников. Кроме того, сам план публикации «Романсейро» в пяти книгах, о чём писатель говорит в предисловии ко второму тому, скорее всего заимствован у А. Дурана, который тоже разделил свои романсы на пять частей. Однако Гаррет не успел осуществить свой план, и при его жизни было издано только две книги.

Обращение к истории публикации текста позволяет Сандре Боту поставить вопрос о необходимости переиздать «Романсейро» с учётом найденных в 2004 г. рукописей писателя, где представлены не только версии романсов, опубликованных с 1843 по 1851 гг., но и ранее не изданные тексты. Обнаруженные на чердаке старинного дома в Лиссабоне, эти рукописи получили название «Собрание Фучер-Перейра» (Coleção Futscer Pereira). Они состоят приблизительно из четырёхсот страниц и почти все принадлежат руке Гаррета. Рукописи представляют собой материал для ещё трёх томов «Романсейро». Например, религиозные романсы, которые должны были составить третью книгу.

Эта ценная находка в корне меняет представление о замысле «Романсейро», добавляя к уже опубликованным 54 романсам, взятым Гарретом непосредственно из народной традиции, 45 поэм, 30 из которых имеют явное книжное происхождение. Таким образом, подводит итог своим размышлениям исследовательница, «выясняется, что народная поэзия в понимании Гаррета шла намного дальше устной традиции»[41].

Целью настоящего исследования является изучение модификации народного романса и его роль в творчестве Ж.-Б. Алмейды Гаррета. В связи с этим нужно будет прежде всего рассмотреть романс как переходный жанр между фольклором и литературой, особенности его поэтики и стиля. Во-вторых, определить, почему из всех жанров португальской устной литературы Гаррет обращается именно к романсу. В-третьих, сопоставить литературные романсы писателя с их народными аналогами, что позволит понять, как человек XIX в. воспринимал Средневековье, чья картина мира отражается даже в романсах XX в. Это позволит нам увидеть особенности медиевализма Гаррета. Кроме того, рассмотрение роли народного романса в контексте всего творчества писателя даст

[41] «Se verifica que la poesia popular, tal como la entendia Almeida Garrett, iba mucho más allá de la tradición oral»: Boto, Sandra. Nuevas perspectivas para un viejo problema: la edición crítica del romancero de fuente tradicional // Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica. V. 30, Número Especial 75-85, 2012. P. 80.

возможность проследить эволюцию писательской манеры Гаррета. Наконец, анализ романсного творчества писателя позволит выявить типологические сходства португальской романтической модели с другими европейскими романтизмами, а также прямые заимствования их идей.

Предметом нашего исследования будут ранние поэмы Алмейды Гаррета «Адозинда» (1828) и «Бернал и Виоланта» (1828), сборник «Романсейро» (1843-1852), драма «Сантаренский оружейник» (1842) и роман «Путешествия по моей земле» (1846). Хотя другой знаменитый роман писателя «Арка святой Анны» (1845, 1851) и написан на сюжет народного романса о святой Ирине, но он не будет самостоятельным объектом нашего изучения, потому что в центре нашего внимания находится модификация текста народного романса.

В тех произведениях, что будут анализироваться, романс представляет собой стилизацию под народный текст, что позволит выявить, как именно писатель работал с фольклорными произведениями, насколько он удалился от традиции и как её преобразовал. Выход за рамки поэм, основанных на сюжете романса, а также сборника «Романсейро» позволит шире взглянуть на творчество автора и решить вопрос о том, какое место занимает народный романс в его литературном наследии.

Актуальность исследования романсного творчества Гаррета обусловлена возросшим интересом в отечественном и зарубежном литературоведении к изучению взаимовлияния литературы и фольклора, между которыми, несмотря на их различия, нет непреодолимых границ.

Выбор **методологии** был во многом продиктован особенностями материала и задач исследования. Необходимость сопоставления литературного и народного романса заставила обратиться к проблеме взаимоотношения фольклора и литературы.

Главное отличие между ними заключается в том, что фольклорное произведение традиционно (по Р. Менендесу Пидалю), располагает устойчивым набором формульных выражений, приёмов, сюжетов, которые ограничивают творческую свободу народного автора. Кроме того, фольклорный текст имеет устное происхождение и бытование, он изменяется во времени и пространстве. Автор фольклорного произведения коллективный, а не индивидуальный.

Тем не менее, как отмечает советский фольклорист У. Б. Далгат, «специфичность фольклора и литературы не означает их замкнутости и непроницаемости»[42].

В Испании взаимопроникновение литературы и фольклора имеет очень долгую историю. Уже в XV-XVI вв. простота народной лирики ценилась по контрасту с тяжеловесной и трудной для понимания учёной лирикой. Обращение к устной поэзии было симптомом необходимости обновления учёной поэзии.

Мексиканская исследовательница М. Френк Алаторре предлагает различать три уровня существования народной литературы внутри учёной. Это непосредственное (текстуальное) воспроизведение старинных песен и их использование в качестве поэтического материала; стилизация этих песен и, наконец, «более неопределённое и широкое включение их стиля»[43]. В первом случае народное произведение просто «вставлено» в текст литературного, во втором случае речь может идти как о простом использовании метра народных песен, так и об имитациях, мастерски копирующих их стиль и поэтику. В третьем случае поэт как бы «растворяет» народное произведение в тексте своего, например, используя традиционные мотивы.

В монографии У. Б. Далгата «Литература и фольклор» применяется системный принцип анализа, который позволяет показать отношения между этими двумя эстетическими системами. Рассматривая бытование фольклора в литературе, автор говорит о том, что народное произведение подвергается в «чужой» системе «идейно-эстетической, сюжетно-композиционной, эмоционально-семантической трансформации»[44].

Аргентинский исследователь Аугусто Рауль Кортасар, отмечая взаимопроницаемость литературы и фольклора, рассматривает различные виды присутствия фольклора в литературном произведении: он называет их «проекциями» («proyecciones») и «элементами» («elementos»). Фольклор учёный трактует широко, понимая под ним все манифестации народной культуры: танцы,

---

[42] Далгат У. Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты. – М.: Наука, 1971. С. 9.

[43]«Infiltración más vaga y general de su estilo»: Frenk Alatorre, Margit. Entre folklore y literatura. México: El colégio del México, 1971. P. 14.

[44] Далгат У. Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты, указ. произв. С. 15.

суеверия, верования, традиции, песни. Фольклорными элементами в литературном произведении, согласно теории Кортасара, становятся любые упоминания мифов, легенд, народных традиций и ритуалов. Фольклорными элементами другого, более высокого уровня будут не просто упоминания каких-либо народных практик, но их эстетическая трансфигурация («transfiguración estética»). Это, например, легенда о Фаусте или ночь на Ивана Купалу, ставшие основой сюжета многих литературных произведений.

Фольклорные проекции, чьим ярким примером являются, по мнению учёного, романсы, представляют собой произведения индивидуального автора, адресованные образованной публике и не только вдохновлённые фольклором, но и сохраняющие его дух, стиль, форму и тематику. Такие мастера поэтической стилизации, как Лопе де Вега или Луис де Гонгора, «работают, как индивидуализированные и гениальные жонглёры, которые перерабатывают, воссоздают исходный материал с сохранением его метрических и тематических характеристик, используя типичные оттенки интуитивного стиля, хотя и оставляя в произведении черты своей собственной творческой индивидуальности»[45]. Именно благодаря близости к фольклору на эмоциональном уровне такие литературные романсы очень легко становились народными и даже вновь возвращались в русло традиции.

Так как в центре нашего анализа находится творчество индивидуального автора, одной из задач исследования является определение особенностей не только творческой манеры Алмейды Гаррета, но и португальского романтизма вообще, будет использован сравнительно-исторический метод.

Социокультурный подход, применённый для анализа португальского романтизма Жозе-Аугушту Франса, представляется весьма продуктивным для анализа творчества Алмейды Гаррета, чья литературная деятельность была теснейшим образом связана с его взглядами на преобразование общества. По мнению учёного, невозможно понять культуру страны, не зная её социального устройства. Культура и общество являются зеркалами, которые отражают друг

[45] «Actúan como individualizados y geniales juglares que reelaboran, recrean los materiales recibidos, respetando sus características métricas y temáticas y utilizando algunos de sus típicos toques de estilo intuitivo, pero dejando en la obra la huella de su propiá personalidade artística»: Cortázar, Augusto Raúl. Folklore y literatura. Buenos Aires: Editorial universitária de Buenos Aires, 1964. PP. 59-60.

друга: «Культурный факт в одно и то же время отражает ценности общества и предлагает ему эти ценности»[46].

Апробация работы. Во время работы над диссертацией были использованы материалы, собранные в библиотеках университетов г. Лиссабон (Португалия), Сан-Пауло (Бразилия), Ла-Корунья (Испания), Сантьяго-де-Компостела (Испания), Перуджа (Италия) и Милан (Италия).

Материалы диссертационного исследования были использованы при проведении практических занятий и лекций для студентов-филологов в рамках общих курсов по западноевропейской литературе XIX в. и для студентов-португалистов на спецкурсах и спецсеминарах на филологическом факультете МГУ. Основные положения диссертационного исследования были представлены в виде докладов на международных научных конференциях: на заседаниях секции «Филология» ежегодной конференции молодых ученых «Ломоносов» (2010, 2011, 2012 гг.), на VI и VII конференции "Иберо-романистика в современном мире" (филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 22-23 ноября 2012 г. и 27-28 ноября 2014 г.), на XIII международной конференции «Андреевские чтения. Литература XX –XXI веков. Итоги и перспективы изучения» (УРАО, 31 января-1 февраля 2015 г), а также на научной конференции аспирантов и молодых ученых «Мифологические образы в литературе и искусстве» (ИМЛИ РАН им. А.М. Горького 29-30 апреля 2015 г.). Основное содержание работы представлено в шести публикациях в различных периодических научно-исследовательских журналах, четыре из них - в журналах, входящих в перечень рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК.

Работа состоит из Введения, трёх глав и Заключения. **В первой главе** «Народный романс и романс литературный: неопределённость границ» даётся характеристика жанра, с самого своего возникновения находящегося между литературой и фольклором, а также кратко рассматривается романсное наследие как самых значительных поэтов Золотого века, так и Анхеля Сааведры (герцога Риваса).

[46] «Um facto cultural *reflecte* ao mesmo tempo valores sociais e *propõe* valores à sociedade <…>»: Ibidem. P. 13.

Обращение к их творчеству позволит выявить особенности литературного романса и понять причину непреходящей популярности этого жанра.

Во второй главе «В поисках национальной португальской литературы» мы переходим к изучению ранних поэм Алмейды Гаррета «Адозинда», «Бернал-Франсеш» и сборника «Романсейро». Рассмотрение культурно-исторического контекста и основных вех биографии писателя позволяет увидеть, что замысел и воплощение этих произведений были связаны с национализмом Гаррета, с его романтическим желанием найти и воссоздать душу народа, нашедшую отражение в романсе. В связи с этим изучаются стиль и поэтика романсов Гаррета в сравнении с народными.

В третьей главе «Создание португальского национального мифа» романс рассматривается в контексте больших форм: драмы «Сантаренский оружейник» и романа «Путешествия по моей земле». Анализ этих произведений, где на первый план выходит критика португальского современного общества и тоска по утраченному идеалу, позволит определить, как именно Гаррет представлял себе идеальную Португалию и идеального португальского гражданина, и какую роль в формировании этого образа играют романсы.

Заключение подводит итоги исследования; библиография к работе содержит 208 названий.

Глава 1. Народный романс и романс литературный: неопределённость границ.

1.1 Жанр романса. Распространение, время возникновения и источники.

Романс распространён на всей территории Пиренейского полуострова, а с началом эпохи Великих географических открытий жанр попадает в испанские и португальские колонии в Латинской Америке, Африке и Индии. Он известен в Леванте, Марокко, на Филиппинских и Балканских островах. Евреи, изгнанные Католическими королями, завезли его на берега Чёрного и Средиземного морей.

Родиной романса считается Испания, в частности, королевство Арагон. Именно при дворе арагонской знати и Католических королей романс пользуется огромной популярностью. Затем мода на романс распространяется в Валенсии и Кастилии.

На протяжении веков, с того момента, когда этот жанр стал предметом научного изучения, то есть в конце XVIII в., и по наши дни, учёными был предложен ряд теорий происхождения романса.

Согласно романтической теории, разработанной немцами, романс возник в X-XI вв. и был плодом творчества всего испанского народа. По мнению И. Гердера, короткие эпические произведения, прославляющие подвиги Родриго де Бивара, предшествовали появлению «Песни о моём Сиде». Его поддержали и многие немецкие романтики (Якоб Гримм, Фердинанд Вольф, Фридрих Диц). Эпическая поэма, по их мнению, стала результатом слияния небольших фрагментов в единое целое.

Эта гипотеза подверглась пересмотру и была опровергнута уже в XIX веке. Андрес Бельо (Andrés Bello), венесуэльский поэт и просветитель, доказал, что появление романса, напротив, связано с разложением героической эпической поэмы. Его статья появилась 1843 г., но осталась неизвестной широкому кругу читателей. По его мнению, романсы появились в XV в.

Чуть позже идею учёного поддержал каталанский критик Мануэль Мила-и-Фонтанальс (Manuel Milá y Fontanals) в работе «О кастильской народно-героической поэзии» («De la poesía heroico-popular castellana», 1874). Бельо и Фонтанальс

опровергли и тезис романтиков о том, что романс – плод творчества всего испанского народа.

Сторонники индивидуалистической теории, разработанной позитивистами, в отличие от романтиков, считают, что у каждого романса есть отдельный автор и каждый текст обусловлен целым рядом факторов культурного, исторического, социального и эстетического порядка. Эти учёные не склонны видеть генетическую связь между романсами и эпическими поэмами, а любые текстуальные и формальные совпадения они объясняют случайностью[47]. С романтической теорией их роднит тот факт, что они также стремились восстановить изначальный текст, искажённый во времени: «Исследователь-позитивист ставил перед собой цель установить первоначальный текст, которому безжалостно изменил *невежественный народ*»[48].

Новое понимание народной поэзии предложил в статье «Поэзия народная и поэзия традиционная в испанской литературе» («Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», 1922) испанский учёный Рамон Менендес Пидаль, который разделяет поэзию на «народную» и «традиционную». Он считает, что народно любое произведение, отвечающее эстетическим запросам публики в определённую эпоху. Оно ощущается как чужое, поэтому при его воспроизведении не допускается вольное обращение с материалом:

> Но существует другой тип поэзии, в большей степени укрепившейся в традиции, более укоренившейся в памяти <…>. Народ получил его как свой, принял как принадлежащий к его духовной сокровищнице и, повторяя его, не остаётся пассивно верен оригиналу <…>, а, чувствуя, что он ему принадлежит и прочно вошёл в его сознание, воспроизводит его вдохновенно, творчески и в связи с этим в большей или меньшей степени переделывает, считая себя как бы одним из его авторов. Такая поэзия подвергается переделке при каждом повторении каждого стихотворения, переплавляемого в каждом из своих вариантов, расходящихся волнами и существующих благодаря коллективному сотрудничеству определённой группы людей на определённой территории. Это поэзия, собственно, традиционная, заметно отличающаяся от обычной народной. Сущность традиционного характера поэзии состоит не только в простом принятии или допущении данного произведения народом,

[47] «Rechazan, pues, que los romances tengan que ver con los cantares de gesta y explican las coincidências como meras casualidades»: Hurtado de los Hitos, Maria (ed.). Romancero viejo. Madrid: EDAF, 1997. P. 12.

[48] «O investigador positivista tinha como fim, o estabelecimento do texto primitivo que impiedosamente o *vulgo ignorante* adulterara»: Ferré, Pere. Problemas textuais do Romanceiro Português: algumas notas. Pias: Giardini editori e stampatori, 1982. P. 45.

на что указывает Иоганн Мейер, сущность заключается в переработке поэтического произведения путём создания его вариантов.[49]

Таким образом, романс, принадлежащий именно традиционной поэзии, – это результат сотворчества многих авторов. У вариантов есть свои создатели, у каждого из которых есть свои эстетические предпочтения, но это не абстрактный народ, в едином порыве создающий произведение.

Менендес Пидаль поддерживает тезис о происхождении романса от эпической поэмы: «Некоторые из наиболее древних романсов представляют собой не что иное, как какой-нибудь фрагмент поэмы, сохранившийся в народной памяти»[50].

Со второй половины XIV в. традиция эпопеи на Пиренейском полуострове начинает постепенно исчезать. Именно в это время появляется романс, который, по мнению учёного, непосредственно продолжал эту традицию, стал «второй испанской эпопеей». Генетическую близость к эпосу учёный доказал сопоставлением метрических схем романса и поздних поэм (XVI в.), когда в обоих жанрах произошла унификация размера. Романсы написаны шестнадцатисложником (хотя в более архаичных текстах количество слогов в полустишии колеблется от шести-семи до девяти) с единой ассонансной рифмой на чётных строках. На седьмой слог второго полустишия всегда падает ударение. Как отмечает испанская исследовательница романсеро Палома Диас-Мас, романсы, написанные шестисложным стихом, скорее всего, испытывали на себе влияние неиспанских текстов:

Некоторые из наиболее старинных дошедших до нас романсов написаны шестисложником (возможно, под влиянием балладных форм неиспанского происхождения), в то время как некоторые из наиболее современных могут содержать больше, чем восемь слогов, или же содержать усечённые стопы[51].

Из приведённой цитаты можно сделать вывод о том, что с течением времени метрическая организация романса изменялась. На раннем этапе развития жанра это

---

[49] Менендес Пидаль Р. Поэзия народная и поэзия традиционная в испанской литературе // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1961. С. 528 – 529.

[50] Там же. С. 542.

[51] «Algunos de los más antíguos romances conservados están compuestos por hexassílabos (quizás por influencia de formas baladísticas no castellanas), mientres que algunos de los más modernos pueden presentar versos más largos que el octosílabo, o bien formados de pie quebrado»: Díaz-Mas, Paloma (ed.). Romancero. Barcelona: Crítica, 2006. P. 7-8.

связано с тем, что он находился в фазе становления, а значит, был открыт влияниям других типологически близких жанров. Затем следует период стабильности, когда все романсы писались шестнадцатисложником. Следующий этап характеризуется размыванием жанровых границ романса (романс испытывает влияние песен), что проявляется в том числе и в «расшатывании» метрики.

Не так устойчива оказывается и романсная рифма. В некоторых случаях она не ассонансная, а консонансная, что особенно характерно для более поздних романсов, начиная примерно с XVIII в. Встречается и смена рифмы, что связано с песенным влиянием (чередование припевов и куплетов с разной метрической структурой).

В галисийской и португальской традиции можно встретить романсы, где ударение падает и на последний слог второго полустишия, а также изменяется ассонанс. Традиционная форма разрушается в текстах, представляющих собой контаминацию двух и более романсов. Частный случай таких контаминаций представляют собой романсы, где переход от одной части к другой обеспечивается введением «соединительных» строк, которые метрически могут быть с ними никак не связаны. Иногда дополнительные строки служат для замедления действия. Такая ретардация создаёт напряжение. Кроме того, строки, нарушающие единый ассонанс, могут вводиться в начале и конце романса; обычно они представляют собой моральную сентенцию, предваряющую действие или подводящую его итог.

Для Менендеса Пидаля романс был важен своей типичностью, тем, что отличало его от сходных европейских жанров, главным образом баллады. Одной из его характеристик является связь с эпопеей, которой нет у баллады: «Непосредственное и близкое родство с героическим средневековым эпосом является самой важной отличительной чертой романса <…>»[52]. В то время как ни французские, ни английские, ни немецкие баллады не связаны с эпической традицией.

Баллада имеет строфическую форму, а традиционный романс не разделялся на строфы (хотя под влиянием народной поэзии в XVII в. в него вошло строфическое

[52] «El inmediato y fuerte entronque con las gestas heroicas medievales es el carácter más profundamente distinctivo del Romancero <…>»: Menendez Pidal, Ramón. Flor nueva de Romances viejos. Madrid: Espasa-Calpe, 1958. P. 14-15.

деление). Тем не менее типологическое родство романса и баллады очевидно и признаётся европейскими учёными. Палома Диас Мас отмечает, что распространение устных лиро-эпических произведений было характерным явлением для европейской литературы Средневековья:

> Со Средних веков в Европе получила развитие повествовательная поэзия в большинстве случаев устного распространения, которая получила на разных языках и в разных странах различные имена <…>. Обычно такой тип поэзии мы называем балладой[53].

Таким образом, общим, генетическим названием романса можно считать балладу. На протяжении истории своего существования и сосуществования баллада и романс влияли друг на друга: происходило их взаимное обогащение, шедшее в нескольких направлениях. С одной стороны, многие сюжеты европейской баллады заимствовались пиренейскими народами. Это заимствование, тем не менее, относилось лишь к содержательной, но не формальной стороне произведений.

Об огромной популярности романса говорит тот факт, что метрическая структура получивших распространение в XV веке в Европе лиро-эпических песен с новеллистическим сюжетом в Испании трансформировалась в романсную: «публика отдавала предпочтение романсу с единым ассонансом и адаптировала к этой форме большинство песен с лирическим размером».[54]

Как отмечает португальский исследователь романсов Пере Ферре в предисловии к четырёхтомному сборнику «Португальские романсы в современной устной традиции» («Romanceiro português da tradição oral moderna»), ещё в начале XVI в. эти тексты сохраняли свою первоначальную структуру. В современной португальской традиции унификации не произошло. Обычно в таких романсах сохраняются двустишия:

> Que me deste ó Florisberta, nesse vinho masturado porque tenho a vista escura, nem já vejo o meu cavalo.// Que me deste ó Florisberta, nesse masturado vinho porque tenho a vista escura, nem já vejo o caminho[55].

---

[53] «En todo el âmbito europeo se desarrollo, desde la Edad Media, un tipo de poesía narrativa de transmision fundamentalmente oral, a la que se ha dado distintos nombres según las lénguas y los países <...>. Genéricamente solemos llamar *balada* a este tipo de poesia»: Díaz-Mas, Paloma (ed.). Romancero, op. cit. P. 7.

[54] «El público sentía una preferencia absorbente por el romance de asonancia uniforme, y atrajo a esta forma la mayoría de las canciones de metro lírico»: Menendez Pidal, Ramón. Flor nueva de Romances viejos. Ibidem. P. 20.

[55] «Что дала мне, Флоришберта, что в вино мне подмешала, уж не вижу я коня, тьма глаза мои застлала.// Что дала мне, Флоришберта, что мне подмешала ты, тьма глаза мои застлала, и не вижу я пути».

Войти в состав романсного наследия могли и собственно лирические произведения. Например, в форме романса встречаются серранилья, аналог провансальской пастурели, и песня о несчастном замужестве. В романсах, особенно в тех, что были записаны в XIX в., встречаются отдельные строки из близких по тематике песен. Как отмечает А. М. Гелескул, «песня и романс жили бок о бок – и в устной традиции, и в песенниках. И если лирика, затронутая романсом, порой впадала в повествовательность, то романс, овеянный песней, со временем звучал всё лиричней, вбирал в себя вильянсико как припев и сам, наконец, едва ли не становился сегидильей».[56]

1.2 Жанровые характеристики.

Романс неоднороден, и очень сложно дать ему исчерпывающее определение. Следует говорить лишь о тех чертах, которые в комплексе отличают его от других жанров. К таким признакам относится совмещение эпического, лирического и драматического начал. Как отмечает Р. Менендес Пидаль, эпическая доминанта, обусловленная источником происхождения жанра, постепенно ослабла и ей на смену «пришёл либо лиро-эпический стиль, для которого характерны обрисовка происходящего короткими штрихами, приподнятость и взволнованность, либо стиль лирико-драматический, в котором преобладающая роль принадлежит элементам, присущим диалогу»[57].

Испанский исследователь Сантьяго Транкон в статье «Драматическая структура и театральные ресурсы в традиционном романсе» говорит, что романсы создавались не как тексты, предназначенные для чтения, а как сценарии представления, разыгрываемого перед публикой[58]. Поэтому, говорит он, полноту смысла романс получает только во время исполнения. Рассказ о прошлом событии ведётся так, как если бы оно происходило непосредственно во время его изложения. Это отражается в употреблении глагольных времён и других временных маркеров, например, дейктических наречий и местоимений. Однако ориентация на публику и

[56] Испанская народная поэзия / Сост. Н.Р. Малиновская и А.М. Гелескул. – М.: Радуга, 1987. – на исп. яз. с избранными русскими переводами. С. 604.

[57] Менендес Пидаль Р. Указ. соч. С. 544.

[58] Trancón, Santiago. Estructura dramática y recursos teatrales en el romancero tradicional // Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica. No. 16, 2007.

стремление рассказывать о событии так, как если бы оно происходило «здесь и сейчас», вообще характерно для фольклора:

> Условность сюжетного времени (времени самих событий, о которых говорится в произведении) и тесная связь его с временем исполнения фольклорного произведения создаёт возможность иллюзии совершения действия в момент исполнения произведения и этим самым усиливает игровые моменты исполнения. Это своего рода фольклорный вариант драматического правила «единства времени»[59].

Лирический элемент служит для выражения отношения сказителя к предмету повествования, а также проявляется в репликах персонажей и служит для раскрытия их внутреннего мира. В монологах героев видна связь жанра с песенной традицией (обрядовый плач, сетования на несчастную судьбу).

Ещё одной отличительной чертой романса является фрагментарность. Она присуща ему изначально, потому что, как отмечалось выше, первые романсы были отрывками из «Песни о моём Сиде» и эпоса каролингского цикла. Фрагментарность объясняется забывчивостью, присущей традиционной поэзии вообще, так как исполнители романсов, не являясь профессиональными рапсодами, не стремятся запомнить текст во всех подробностях. Но в романсе стремление начинать повествование *in medias res*, как это свойственно эпическим поэмам, и также внезапно его заканчивать, выполняет и очень важную эстетическую функцию. Принципиальная незаконченность придаёт действию особую напряжённость, а также создаёт атмосферу таинственности, неполного знания.

Наконец, заслуживают упоминания особенности бытования и распространения романсов. Изучаемый жанр принадлежит к устной народной среде, поэтому неизбежна его довольно медленная, но неотвратимая трансформация с течением времени. Причины изменений следует искать прежде всего в личности сказителей, которые хранят в памяти тексты и передают их из поколения в поколение. Каждый сказитель осознанно или неосознанно вносит в свой вариант новые элементы или опускает уже имеющиеся. Последнее происходит либо вследствие несовершенства человеческой памяти, либо из-за самоцензуры. Таким образом из текста убираются некоторые слова, фразы и даже целые эпизоды. Поэтому все версии и варианты одного романса представляют собой схожие, но зачастую различающиеся по глубинному значению тексты: «Традиционный романс

[59] Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. С. 247.

– это <…> что-то вроде амёбы, постоянно меняющей форму (и даже содержание и смысл!)»[60].

С социологической точки зрения итальянский учёный Джузеппе ди Стефано разделяет романс на три группы, в зависимости от того, на какой социальный слой этот жанр ориентирован, и в какой среде создаётся. Так, он выделяет народный традиционный романс (romance popular y tradicional), ведущий начало от Средневековья и сохранившийся по сей день. Он характеризуется устной формой распространения и вариативностью. Во вторую, промежуточную, группу входят полународные или полуучёные романсы (romance semi-popular o semi-culto). По словам учёного, этот тип располагается между «преобладающей манерой письма и преходящей устной традицией»[61]. Последнее определение довольно размыто, но речь, по всей видимости, идёт о романсах, распространяющихся на летучих листках (pliegos sueltos). Наконец, выделяется учёный романс (romance culto), также меняющийся в зависимости от вкуса публики; он достиг наивысшего расцвета в XV-XVII вв.

1.3 Тематическое деление

Тематически романсы делятся на эпические, летописные, новеллистические, лирические и сакральные.

Эпические (romances épico-nacionais, romances épico-carolíngios) ведут происхождение от «Песни о моём Сиде» и иберийских вариантов французских эпических поэм.

Летописные романсы (romances noticiosos) были своеобразной газетой того времени, отражая современные события: «В основе своей романсы имели информативный, новостной характер и рассказывали о деяниях и поступках благородных личностей»[62]. Летописные романсы подразделяются на две группы. Тема **исторических романсов** (romances históricos) – феодальные войны, смерть

---

[60] «El romance tradicional es <…> una especie de ameba que va cambiando continuamente de forma (¡y hasta de contenido y sentido!)»: Díaz-Mas, Paloma, Romanceiro, op. cit., P. 10.

[61] «Entre una escritura preponderante y una oralidade pasajera»: Di Stefano, Giuseppe. El Parnaso y el Romancero // Bulletin Hispanique. T. 109, No. 2, 2007.

[62] «los romances fueron materiales fundamentalmente informativos o noticieros de las hazañas y hechos de personajes nobles»: Asenjo, Julio Alonso. Quijote y los romances: uso y funciones // Beltrán, Rafael (ed.). Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Valencia: Universitat de Valencia, 2000. P. 27.

принцев и королей, а **пограничные** (romances fronteiriços) рассказывают о заключительном этапе Реконкисты – войне с Гранадой.

Р. Менендес Пидаль отмечает, что образ мавра в пограничных романсах претерпел большие изменения, что связано с влиянием гуманистических идей Ренессанса. В произведениях, возникших непосредственно во время войны с арабами или отделенных от неё небольшим временным отрезком, в мавре видели только врага, он был второстепенной фигурой по сравнению с испанскими героями.

В XVI в. этот образ получает иную трактовку: мавр вызывает к себе человеческий интерес. В это время появляются **мавританские романсы** (romances mouriscos), где события Реконкисты показаны с точки зрения многовекового противника Испании. Бывший враг вызывает сочувствие и даже восхищение рассказчика.

В XVI – XVII вв. появляется литературный мавританский романс. Кастильские поэты приспособили этот жанр для рассказа о любовных похождениях. Так как в моде была мусульманская экзотика, то тексты изобилуют описаниями нарядов и пиров.

Новеллистические и **лирические романсы** (romances novelescos, romances líricos) родственны европейской балладной и песенной традиции.

Тенденция к новеллизации вообще характерна для более поздних романсов. Р. Менендес Пидаль говорит о том, что в XV в. происходит существенное изменение жанра, потому что эпическая доминанта уступает место новеллистической: от рассказа о событиях недавнего героического прошлого романс переходит к более общим темам. Этим объясняется то, что в галисийской и португальской традиции, вторичной по отношению к испанской, преобладают именно новеллистические сюжеты.

Диего Каталан, один из крупнейших исследователей романсеро, выделяет группу **духовных** или **сакральных** романсов (romances espirituales, romances sacros). Они могут называться религиозными (romances religiosos). Они получают распространение в XVI веке и, по словам учёного, их возникновение было связано не только с «жаждой духовного» («fomento de una espiritualidad»), но и с деятельностью Инквизиции, подвергавшей строгой цензуре литературную продукцию. На это время приходится и расцвет ауто, театральных представлений,

целью которых также была проповедь христианской веры. Возможно, на духовные романсы повлияли и саэты - испанские религиозные песнопения. По словам Р. Менендеса Пидаля, «даже религиозная и культовая поэзия имитировала и переделывала светские романсы как в песенниках и собраниях романсов, так и в “аутос сакраменталес”»[63]. Хотя сакральные романсы и не возникли в устной традиции, многие из них со временем стали её частью. В эту тематическую группу входят романсы о жизни Христа, Девы Марии и святых, а также романсы на библейские сюжеты. Очень часто они представляют собой переделанные на сакральный манер старые романсы. В XVI в. в книжных лавках легко можно было встретить сборники исключительно религиозных романсов. Хуан Лопес де Убеда (Juan López de Úbeda) издаёт «Божественный песенник» («Cancionero a lo divino», 1579) и «Цветник божественных цветов» («Vergel de flores divinas», 1582). «Духовный романсеро» («Romancero espiritual»), впервые изданный Хосе де Вальдивьельсо (José de Valdivielso) в 1612 г., неоднократно переиздавался вплоть до 1681 г. Не остался в стороне от этой модной тенденции и Лопе де Вега, опубликовавший «Духовный романсеро» («Romancero espiritual para recrearse el alma con Dios») в 1619 г. Этот сборник пользовался таким успехом, что его переиздания появлялись до последней четверти XVIII в. Этому значительному испанскому драматургу Золотого века принадлежит заслуга включения романса в тексты драматических произведений. В «Новом искусстве сочинять комедии» («Arte nueva de hacer comedias en este tiempo») он отмечает, что романсы необходимо включать в текст комедий.

2. История изучения.

2.1 Романс в Испании.

В Испании романсы приобретают большую популярность уже в эпоху Возрождения. С 1445 г. они исполнялись при дворе Альфонса V Арагонского (1416 – 1458), что не могло не повлиять на их стиль, который, в угоду вкусам благородной публики, стал более утонченным. Благодаря придворной моде на романсы, пик которой пришёлся на конец XV – первую половину XVI вв. и удалось сохранить

[63] Менендес Пидаль Р. Введение к сборнику «Новое цветение старых романсов» // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1961. С. 561.

многие тексты до наших дней. Вскоре они стали исполняться не только при дворе короля, но и других представителей знати, например, герцога Альбы, герцога Калабрии Фердинанда, вице-короля Валенсии, и его жены Жермены де Фуа.

Тексты романсов появляются на страницах наиболее важных придворных песенников: «Cancionero de Estúñiga», «Cancionero de Londres», «Cancionero de Roma».

Следует отметить, что зачастую природа этих текстов не совсем однозначна. Это могли быть как народные романсы, так и их литературно обработанные версии. К тому же придворные поэты подражали народным певцам, создавая свои собственные романсы. Такая разновидность этого жанра получила название *romancero trovadoresco.* Очень часто они соседствуют в сборниках с вильянсико, ещё одним популярном при дворе народным жанром и сопровождаются нотными записями. Таким образом, романсы при дворе пелись под аккомпанемент музыкального инструмента. Сегодня мелодии романсов известны благодаря музыкальным песенникам, самым известным из них считается «Музыкальный песенник» («Cancionero musical de Palacio»), куда вошли тексты последней трети XV – начала XVI вв.

Романсы были неотъемлемой частью культурной жизни. При Католических королях были в ходу игры и соревнования, где было необходимо продемонстрировать знание этих испанских баллад. Например, придворные поэты создавали на их основе глоссы или так называемые контрафакты. Последняя представляет собой переписывание, переформулировку какого-нибудь поэтического произведения, которая кардинально меняет смысл изначального текста: «Глоссы и контрафакты являются прежде всего способами воссоздания текста. Такое воссоздание предполагает новое прочтение, новую интерпретацию того же самого текста»[64].

Таким образом, среда бытования испанского романса не ограничивалась сельской местностью, что даёт Р. Менендесу Пидалю право утверждать, что романс

[64] «Glosar y contrahacer son, sobre todo, maneras de recrear un texto. Y esa recreación implica una relectura, una reinterpretación de esse mismo texto»: Díaz-Mas, Paloma. Cómo se releyeron los romances: glosas y contrahechuras de *Tiempo es, el caballero* en fuentes imoresas del siglo XVI. // Histoia, reescritura y pervivencia del romancero, op. cit. P. 67.

народен в высоком значении этого слова: происхождением от эпопеи и тем, что он сочинялся и исполнялся придворными хугларами в ренессансную эпоху.

Уже тогда романсы стали предметом научного исследования.

Маркиз де Сантильяна был первым, кто письменно высказал своё мнение об этом народном жанре. В «Предисловии и послании к коннетаблю дону Педро Португальскому» («Prohemio y Carta al condestable don Pedro de Portugal»), чья первая и вторая редакция относятся к 1446 и 1448 гг., он говорит о романсе совсем не лестные слова: «Жалки те, что без порядка, правил и счёта сочиняют эти романсы и песни, которым радуются люди низкого и рабского положения»[65]. Таким образом, романс в его представлении – это жанр низовой литературы. Причина этого не только в том, что жанр принадлежит народной среде, но и в недостаточно строгой формальной организации. Тем не менее, как утверждает Джузеппе ди Стефано, это утверждение маркиза входит в противоречие с тем фактом, что первые известные нам письменно зафиксированные романсы принадлежат студенту и нотариусам, которых никак нельзя назвать «людьми низкого и рабского звания». К тому же, как уже было сказано, романы исполнялись при дворе испанской знати.

Испанский филолог Антонио де Небриха (Antonio de Nebrija) в рассуждении о метрике, который входит в состав трактата «Искусство кастильского языка» («Arte de la lengua castellana», 1492) разбирает и метрическую систему романса. Испанский поэт, музыкант и драматург Хуан дель Энсина (Juan del Encina) также уделяет внимание этому жанру в «Искусстве кастильской поэзии» («Arte de poesía castellana», 1509). Эти трактаты способствовали тому, что романсы стали записывать и издавать.

Одной из особенностей романса является то, что он имеет две формы бытования. Распространение романсов происходило не только устным путём: от одного сказителя к другому, но и посредством письменности. Романс можно было не только услышать, но и прочитать.

Наиболее ранняя письменная фиксация романса, известная на сегодняшний день, датируется 1421 годом и представляет собой запись романса «Дама и пастух»

[65] «Ínfimos son aquellos que sin ninguna orden, regla nin cuenta hacen estos romances e cantares de que las gentes de baxa y servil condición se alegran»: Apud. Di Stefano, Giuseppe. El Parnaso y el romancero, op. cit. P. 386.

(«La dama y el pastor») в тетради студента Болонского университета Жауме д'Улеза (Jaume d'Olesa) с острова Майорка. Ещё несколько манускриптов были найдены в нотариальных актах архива Сарагосы, они относятся к 1429 и 1448 году. Первый из них – «Сарагосский архиепископ» («El arzobispo de Saragoza») – рассказывает об убийстве Алонсо де Аргуэльо по приказанию Альфонса V Арагонского. Второй романс называется «Альфонс V и взятие Неаполя» («Alfonso V y la conquista de Nápoles») и прославляет военную победу Арагонского королевства. Все три романса были найдены случайно, и показательно, что все они записаны людьми, которым по роду занятий приходилось много писать, - студентом юридического факультета и нотариусами. Можно утверждать, что они буквально спасли эти произведения народного творчества от забвения.

С развитием книгопечатания в XVI в. романс получает новую публику. Теперь он ориентирован не только на крестьян, в чьей среде появился, или на представителей знати, но и на горожан. Так называемые летучие листки (pliegos sueltos) были основной формой бытования романсного текста. Они представляли собой тетради небольшого формата, состоящие из 8-16 страниц. Бродячие торговцы обычно вешали их на верёвку, получая своеобразную гирлянду. Это дало летучему листку ещё одно название – верёвочный листок (pliego de cordel). Часто их продавали слепцы, которые пели романсы (часто ими самими и сочинённые) и продавали их уже в записанном виде. В то время между устной и письменной романсной традицией происходил постоянный обмен:

> Происходит интенсивный обмен между устной и письменной сферой бытования романсеро, которые взаимообогощают друг друга: печатаются тексты, прямо или косвенно восходящие к устной традиции, а народ, в свою очередь, выучивает наизусть и поёт романсы, прочитанные на летучих листках[66].

Миграция романса от одной формы бытования к другой доказывается интересными находками учёных. Так, марокканские евреи пели романс «Mira, Zaide que te aviso», сочинённый Лопе де Вега. Таким образом, даже литературные романсы имели возможность стать народными и вновь вернуться к устному бытованию.

[66] «Se produce un intenso intercambio entre la transmisión oral y escrita del romancero, que se alimentan mutualmente: se imprimen textos que provienen directa o indirectamente de la oralidad, y a su vez la gente se aprende y canta de memoria romances que ha leído en pliegos»: Díaz-Mas, Paloma. Romancero, op. cit. P. 15.

Значит, своеобразие и неповторимость романса заключается в его протеистичности, в том, что он находится на границе между фольклором и литературой.

Успех летучих листков стал стимулом к публикации более обширных сборников. В 1511 г. Эрнандо дель Кастильо публикует «Кансьонеро хенераль» («Cancionero General»), куда вошло около пятидесяти романсов, написанных придворными поэтами. Тем не менее в этом сборнике романсы теряются на фоне более чем тысячи поэтических произведений других жанров. Несколько десятилетий спустя предприимчивые издатели, поняв, что публикация одних лишь романсов может принести хорошую прибыль, стали издавать специальные сборники, получившие название романсеро. В основном издатели перепечатывали тексты летучих листков или из ранее изданных сборников, что создаёт впечатление единообразия старых романсов по сравнению с современной романсной традицией. Около 1545 (48) г. в Антверпене Мартином Нусио (Martín Nucio) был издан «Песенник романсов» («Cancionero de romances»). В 1550 году появляется новое издание этого сборника, впоследствии переиздававшегося несколько раз. С 1550 по 1551 г. сарагосский издатель Эстебан де Нагера (Esteban de Nágera) выпускает три части «Леса романсов» («Silva de varios romances»).

Впоследствии тексты, вошедшие в эти сборники, стали называться старыми романсами, а изданные после 1550 г. или, по мнению Паломы Диас-Мас, 1580 г. – новыми. Последние ведут начало от сборника романсов Хуана Лоренсо де Сепульведа (Juan Lorenzo de Sepúlveda), изданного в 1551 г. под названием «Romances nuevamente sacados de historias antíguas de la crónica de España». Это первый образец так называемого «учёного романса» (romance erudito), поэмы, написанной по мотивам хроник и имеющей целью распространять историческое знание.

На протяжении всего шестнадцатого века и даже в начале семнадцатого все упомянутые выше сборники неоднократно переиздавались. В 1660 г. в Мадриде был издан масштабный «Романсеро хенераль» («Romancero General»), куда вошло более восьмисот романсных текстов, в том числе и **литературных** (romances artificiosos), сочинённых поэтами Золотого века. Их сочиняли Луис де Гонгора, Лопе де Вега, Педро де Падилья, Мигель де Сервантес. Часто это были романсы на любовные, сатирические, пародийные, религиозные и пасторальные темы.

Что касается Сервантеса, то романсы наряду с рыцарскими романами находятся в центре внимания автора «Дона Кихота»: «“Дон-Кихот” - это критическая насмешка над романсами и их персонажами, также взятыми за образец для подражания главным героем»[67]. В тексте романа, что является типичным для той эпохи, народные романсы соседствуют с литературными, сочинёнными самим Сервантесом. Дон Кихот копирует поведение не только героев рыцарских романов, но и испанских баллад, что не удивительно, ведь многие исторические и эпические романсы повествуют о деяниях знаменитых испанских и общеевропейских рыцарей. Кроме того, обращение к романсам становится способом создания идеального мира, который так ярко контрастирует с неприглядным настоящим, где живёт Дон Кихот: «Для приключений главного героя, что намерен состязаться с героями прошлого, обращение к романсам создаёт пространство волшебства и легенды или же пространство, полное идеала, мечты или утопии»[68].

Можно предположить, что между литературным и фольклорным романсом происходили постоянные контакты. Поэтому, говоря о романсах, изданных в это время, следует иметь в виду, что они, хотя и пришли непосредственно из устной традиции, но зачастую исправлялись издателями и сосуществовали в этих сборниках с литературными романсами. К тому же включение в сборник того или иного произведения или его варианта зависело от воли издателя.

Романсы были настолько популярны, что становились основой литературных произведений, а герои многих пьес театра Золотого века цитировали строки из романсов. Например, основой пьесы Гильена де Кастро (Guillén de Castro) «Юность Сида» («Las mocedades del Cid», 1605-1615) был цикл романсов об испанском легендарном герое. Лопе де Вега использует романсы в качестве материала пьес «Кавалер из Ольмедо» («El caballero de Olmedo», 1622), «Последний гот» («El último godo», 1617?), «Бастард Мударра и семь инфантов Лара» («El bastardo Mudarra», 1612). Хуан де ла Куэва (Juan de la Cueva) черпал вдохновение в романсной традиции, когда писал «Смерть короля дона Санчо и осада Саморы» («Muerte del rey

[67] «El Quijote es igualmente una burla y crítica de los romances y sus héroes, assumidos igualmente como modelos por el protagonista»: Asenjo, Julio Alonso. Quijote y romances: uso y funciones // Historia, reescritura y pervivencia del romancero, op. cit. P. 26.

[68] «Para las aventuras del protagonista, que pretende emular a los héroes anteriores, con el recurso a los romances se crea un espácio mágico-legendario o pleno de ideal, sueño o utopía»: Ibidem. P. 46.

don Sancho y reto de Zamora»), «Семь инфантов Лара» («Los siete infantes de Lara»), «Освобождение Испании Бернардо дель Карпио» («La libertad de España por Bernardo del Carpio»).

Однако уже во второй половине XVII в. популярность жанра ослабевает. Отчасти это объясняется тем, что романс стал явлением массовой литературы, а значит, его эстетическая ценность неизбежно снизилась. Сочинению романсов стали предаваться не только известные писатели и поэты, но и их не столь одарённые коллеги, адресовывавшие свои творения городскому населению. Такая разновидность романса получила название «простонародный романс» (romancero vulgar), она просуществовала вплоть до XX в., распространяясь посредством летучих листков. Забвение романса и презрение к нему Р. Менендес Пидаль связывает с тем, что романс не вписывался в рамки нормативных поэтик. В XVIII в., когда в испанской литературе доминировал псевдоклассицизм, уходит интерес к романсу среди высокой публики.

Возрождение интереса к этому жанру связано с деятельностью европейских учёных, писателей и поэтов-романтиков. Это явление закономерно, так как именно представители романтической школы стали искать в фольклорных произведениях выражение народного духа и души.

Шотландский эллинист Томас Блэкуэлл (1701-1757) считал испанские мавританские романсы образчиком настоящей народной поэзии. Томас Перси упоминает романсы в своих «Памятниках старинной английской поэзии» («Reliques of Ancient English Poetry», 1765).

Во второй половине XVIII в. во Франции была издана «Всемирная библиотека романсов» (1783), в состав которой входили прозаические переложения испанских текстов.

В Германии их распространению содействовал И. Г. Гердер. Он считал романсы выражением испанского народного духа, однако Рамон Менендес Пидаль и Мила-и-Фонтанальс доказали, что зачастую Гердер восхищается не народными вариантами, а их литературными обработками, к которым он имел доступ. Мила-и-Фонтанальс подтверждает всё же, что четырнадцать романсов «Сида» являются переводами текстов из «Романсеро хенераль» Сепульведы, а вот некоторые романсы о Гранаде из «Народных песен» («Volkslieder», 1778-1779) принадлежат Гонгоре.

Тем не менее вклад Гердера в зарождение интереса к испанской балладе огромен, потому что именно его переводы романсов о Сиде познакомили современников с этим жанром иберийского фольклора.

В основе пьесы Ф. Шлегеля «Аларкос» (1802) лежит одноименный испанский романс.

В 1815 г. Якоб Гримм опубликовал в Вене «Лес старых романсов» («La Silva de los romances viejos»). При составлении этого сборника он пользовался экземпляром «Cancionero de Romances» 1555 года. В предисловии романтик во многом намечает дальнейшие пути изучения романса. Так, он впервые обращает внимание на то, что необходимо по отдельности рассматривать народные романсы и их литературные обработки. Также Я. Гримм обратил внимание непосредственно на романсный дискурс, заметив его формульность[69].

Гегель же упоминает романс в своей «Эстетике». Во многом под влиянием Гердера во Франции в 1814 году Крёзом де Лессером издаётся сборник романсов о Сиде. В 1821, 1823 и 1825 гг. в Гамбурге выходит трёхтомное собрание испанских романсов Иоганна Николауса Бёля де Фабера «Цветник старинных кастильских рифм».

В Испании романс вновь попал в центр научного интереса в XIX в. во многом под влиянием европейских романтиков, но были у испанцев и свои собственные причины обращения к той эпохе, когда романсы достигли своего расцвета. Золотой век испанской литературы совпал с золотым веком испанской истории. Именно тогда государство достигло своего могущества:

> После окончания Реконкисты и изгнания мавров и евреев Испания достигла своего территориального, этнического и религиозного единства, окружённая ореолом первого современного государства, способного привести в движение культурные механизмы; одновременно с этим она бросалась в империалистические авантюры как внутри, так и за пределами Европы[70].

Агустин Дуран (Agustín Durán), занимавшийся изучением данного жанра, издал сборник романсов и песен «Собрание романсеро и песенников» («Colección de

---

[69] Chicote, Gloria. El Romanticismo alemán y la construcción del romancero como objeto de estudio // Historia, reescritura y pervivencia del romancero, op. cit. P. 22.

[70] «España había alcanzado tras la finalización de la Reconquista y la expulsión de los morros y judíos su identidad territorial, étnica y religiosa, en torno a la aureola de un primer estado moderno, capaz de poner en marcha un aparato cultural, al mismo tiempo que se lanzaba a aventuras imperialistas dentro y fuera de Europa»: Ibidem. P. 18.

romanceros y cancioneros», 1828-1832). Его сборник вновь пробудил интерес к этому жанру и к национальной традиции в целом, а также реабилитировал шестнадцатисложник.

Герцог Ривас (Duque de Rivas) переложил традиционные испанские романсы, которые объединил затем в сборник «Исторические романсы» («Romances históricos», 1841).

Появились и новые, оригинальные циклы романсов, в которых рассказывалось о современных событиях («Романсеро карлистской войны», сборник романсов об африканской войне).

Одним из первых, кто сделал романс объектом исключительно научного интереса, был уже упоминавшийся выше Мануэль Мила-и-Фонтанальс, опубликовавший в 1882 г. «Романсерильо каталан» («Romancerillo catalán»). Его ученик, Рамон Менендес Пидаль, а также супруга последнего, Мария Гойри, внесли огромный вклад в изучение этого жанра. Пидаль опрашивал информантов в различных, даже самых отдалённых районах не только Пиренейского полуострова, но и в Северной Африке и Латинской Америке.

В 1899-1906 гг. Марселино Менендес Пелайо (Marcelino Menéndez Pelayo) издал первый сборник романсов, куда, наряду с романсами XVI-XVII вв., были включены и современные.

В XX в. романс был источником творчества таких драматургов, как Хасинто Грау (Jacinto Grau, «El Conde Alarcos», 1907), Кристобаль де Кастро (Cristóbal de Castro, «Gerineldo», 1909), а также Федерико Гарсиа Лорка («Romancero gitano», 1928). Кроме того, жанр продолжал живо откликаться на современные события, например, на гражданскую войну или франкистский режим.

Что касается научного интереса, то, по сравнению с предшествующим столетием, внимание исследователей переключается с собственно содержательной и символической стороны на способы бытования и передачи текстов во времени и пространстве. Работу исследователей XIX в. продолжили испанский учёный Диего Каталан, а также американцы Сэмюэл Армистед (Samuel G. Armistead), Джозеф Сильверман (Joseph H. Silverman) и их ученики.

Таким образом, романс является неотъемлемой частью испанской культуры. Он был объектом внимания (сначала эстетического, а затем и научного) почти с самого времени своего возникновения.

Всё сказанное выше относится к Кастилии и Арагону, но это не значит, что романс был известен только в этих двух королевствах. Уже в XV в. жанр стал ощущаться «своим» в Каталонии, что было во многом обусловлено и кризисом литературы на каталанском языке: «Каталония уже в XV в. начала признавать романс родной поэзией, и вскоре, из-за крайнего упадка каталанского языка, кастильский романс повысил свой престиж <…>»[71]. Каталонцы либо перепевали испанские баллады, исполняя их на кастильском языке или на каталанском, но с кастильскими вкраплениями, либо использовали их как модель для создания оригинальных произведений, воспевающих уже местную историю. В XIX в. публикуется несколько сборников, отражающих каталанскую романсную традицию. Среди них можно назвать романсеро Бриса (Briz) (1866-1877), Агило (Aguiló) (1893) и Мила-ди-Фонтанальса (1853, 1882).

Каталанские романсы, по сравнению с кастильскими, более архаичны. На территории Каталонии сохраняются многие произведения, которые больше не помнят в Кастилии: «Донья Исабель де Лиар» («Doña Isabel de Liar»), «Дон Хуан и донья Мария» («Don Juan y doña María»), «Появление смерти» («La aparición de la Muerte»), «В Сан-Педро-де-Карденья» («En San Pedro de Cardeña»). Каталанским по происхождению является знаменитый романс «Граф Аларкос и инфанта Солиса» («El conde Alarcos y la infanta Solisa»).

2.2. Романс в Галисии и Португалии.

2.2.1. Культурно-исторические особенности Галисии и Португалии.

В средние века и в эпоху Возрождения пиренейские государства во многом жили общей культурной жизнью, поэтому и романс был плодом творчества четырёх романских народов, населяющих эти страны: испанцев, португальцев, каталанцев и галисийцев.

---

[71] «Cataluña ya en el siglo XV empezó a recibir el romance como poesía propia, y luego, conforme la decadencia del catalán se extremó, el romance castellano aumentó su prestigio <...>»: Menéndez Pidal, Ramón. Estudios sobre el Romancero. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. P. 59.

Хотя жанр бытовал сначала на «чужом» языке, это не препятствовало его ассимиляции. Испанское происхождение романса нисколько не умаляет заслуги португальского и галисийского народа в создании общепиренейского романсного наследия. Однако прежде чем разобраться, в чём именно состоит особенность галисийской и португальской романсной традиции, обратимся к истории этих областей.

Во времена Римской империи современные Галисия и Португалия были частью провинций Галлеция и Лузитания. В Лузитанию входили земли к югу от реки Дору, испанская Эстремадура и часть Саламанки, а в состав Галлеции – территория к северу от реки Дору (север Португалии, территория нынешней Галисии, часть Астурии и Леона).

После распада Римской империи на территории Галлеции было основано Свевское королевство, захваченное вестготами в 585 г. В состав вестготского королевства входила и Лузитания.

В VIII в. Пиренейский полуостров был захвачен арабами. Не устояло и Вестготское королевство, оно было разгромлено в 711 г. в битве при Гуадалете. Вскоре началась Реконкиста. Вестгот Пелагий отвоевал у арабов в 718 г. часть земель и основал Астурийское королевство. Постепенно шло его расширение за счёт отвоёванных территорий. С 924 г. по названию новой столицы королевство стало называться Леоном. В 1230 г. произошло его объединение с Кастилией.

Галисия стала входить в состав Астурии с VIII в. и не выделилась в самостоятельное государство, хотя в её истории и были периоды недолгой политической автономии.

В IX в. в состав Астурийского королевства вошли земли между реками Дору и Миньу, чьё управление было доверено графу Вимаре Пересу (Vímara Peres). Так было образовано первое Португальское графство с центром в городе Портукале (современный Порту), потерявшее автономию со смертью Нуну Мендеса в 1071 г.

В 1096 г. король Кастилии и Леона Альфонсо VI передал земли на юге Галисии между реками Миньу и Визеу своему зятю Генриху Бургундскому. Независимость Португалия объявила в 1139 г., после того как Афонсу (будущий король Афонсу I), сын Генриха, победил арабов в битве при Оурике (a batalha de Ourique).

В XII – XIII вв. шло дальнейшее расширение территории нового королевства. К концу XIII в., с присоединением Алгарве, завершилось установление континентальных границ Португалии.

В XV в. начинается расширение португальских владений за счёт вновь открытых территорий. В 1418 г. была присоединена Мадейра, в 1427 г. – Азорские острова, и по сей день входящие в состав Португалии. Португальцы исследовали и заселили обширные территории в Африке, Индии, Китае, Южной Америке. Но в XVI в. произошло событие, надломившее могущество Португальской империи.

Король Себастьян отправился в крестовый поход против мусульман в Марокко, где в 1578 г. произошло кровопролитное сражение при Алкасер-Кибире (Alcácer-Quibir), результатом чего стало не только полное поражение португальского войска, но и исчезновение молодого короля. В результате возникшего династического кризиса в 1580 г. на престол взошёл испанский король Филипп II, который приходился внуком португальскому королю Мануэлу I. Исчезновение Себастьяна оставило глубокий след в сознании португальцев. Современники не хотели свыкнуться с мыслью о смерти своего короля, они верили, что он вернётся и покончит с испанским владычеством, но независимость Португалии удалось вернуть лишь в 1640 году.

Необходимо сказать несколько слов о языке Галисии и Португалии. В IX – XII вв. на северо-западе Пиренейского полуострова существовали галисийско-португальские говоры, ставшие основой галисийско-португальского языка (XII – XIV вв.), на котором были созданы памятники средневековой литературы, в первую очередь поэтические.

О. А. Сапрыкина в книге «Язык и словесное творчество средневековой Португалии» отмечает, что расцвет галисийско-португальской лирики приходится на середину XIII в., когда «наиболее активно действовали два культурных центра на Пиренейском полуострове – школы поэзии при дворах кастильских монархов (прежде всего Альфонса X и его сына Санчо IV) и португальских королей (Афонсу III и Диниса I)»[72].

[72] Сапрыкина О. А. Язык и словесное творчество средневековой Португалии. – М.: КРАСАНД, 2010. С. 104.

Поэтическому творчеству посвятили себя португальские короли Санчо I, Динис I и его внебрачные сыновья Афонсу Санчес и Педру Афонсу, граф Барселуш, а также кастильский король Альфонс X Мудрый.

Однако трубадурами были не только знатные сеньоры и феодалы, но и клирики, горожане, простолюдины. Дань галисийско-португальскому песенному творчеству отдали, помимо галисийцев и португальцев, кастильцы, арагонцы и даже итальянец Бонифаций Кальво.

Социально-исторические и культурные изменения в жизни общества привели к тому, что в конце XIII – первой половине XIV вв. наступает упадок глисийско-португальской лирической традиции. Именно в это время происходит распад языкового единства Галисии и Португалии.

Но если португальцы, образовав независимое государство, добились и самостоятельности своего языка, то галисийцы оказались в невыгодном положении. К концу XV в. в Галисии складывается особая социолингвистическая ситуация: официально признанным литературным языком провозглашается испанский, а галисийская письменная традиция приходит в состояние упадка. Галисийский язык существует только в устной форме, теряет часть своей функциональной парадигмы. Его употребление ограничивается сферой повседневного устного общения, а основными носителями этого языка становятся необразованные слои населения.

Лишь во второй половине XIX века в Галисии начинается рост национального самосознания и возникает интерес к родной культуре. В истории Галисии этот период известен как Возрождение (Rexurdimento). Оно связано с деятельностью писательницы Росалии де Кастро (Rosalía de Castro), поэта Эдуардо Пондаля (Eduardo Pondal), историка Мануэля Мартинеса Мургии (Manuel Martínez Murguía) и многих других. Всех их объединяет стремление утвердить национальную самобытность Галисии.

Первым произведением, написанным на галисийском языке после его длительного «молчания», были «Галисийские песни» («Cantares Gallegos») Росалии де Кастро. Год их публикации (1863 г.) считается началом возрождения галисийской литературной традиции.

Одним из важнейших представителей галисийского национализма и его теоретиком является Мануэль Мартинес Мургия (1833 – 1923), первый президент

Королевской галисийской академии. Именно он создал галисийский национальный миф. История была ещё одним способом найти национальные корни и утвердить уникальность Галисии. Мургия видел её в принадлежности Галисии к кельтскому и германскому миру. Это, по его мнению, говорило о превосходстве над Испанией, чья кровь была «загрязнена» арабами, а также утверждало родство Галисии с такими передовыми странами, как Франция, Великобритания и Германия.

Одной из заслуг националистов было открытие устного народного творчества, в том числе и романсного.

2.3. Романс в Галисии.

Распространение романса в Галисии, по-видимому, происходило тогда же, когда и на остальной части полуострова, то есть в XV – XVI вв.

В Галисии первым издателем романсов был Хосе Лопес де ла Вега (José López de la Vega). В период с 1863 по 1864 год он опубликовал более сотни галисийских романсов в журнале «Галисия. Всеобщий журнал этого королевства» («Galicia. Revista Universal de este Reino»). С этого времени интерес к народному наследию не ослабевал, но лишь малая часть того, что собрали фольклористы в XIX и XX вв., была опубликована.

В 1867 г. Марсиаль Вальядарес (Marsial Valladares) составил сборник «Народный песенник» («Cantigueiro popular»), включавший около 190 романсов, а в 1887 г. – «Новое приложение к “Народному песеннику”» («Novo apéndice ò Cantigueiro Popular»). Его работы были опубликованы только в 1970 году. Лишь два романса, собранные Вальядаресом, – «Водяной цветок» («A flor da auga») и «Завещание кота» («O testamento do gato») – вышли в свет при его жизни, в 1884 году, в четвёртом томе «Библиотеки народных преданий» («Biblioteca de las Tradiciones Populares»).

Галисийский священник Хуан Антонию Сако-и-Арсе (Juan Antonio Saco y Arce) собрал богатый фольклорный материал в области Оуренсе и подготовил для печати книгу «Галисийская народная литература» («Literatura Popular de Galicia»). Однако в свет она вышла только между 1910 и 1925 гг. Что касается корпуса собранных романсов, то он был издан лишь в 1987 г.

В 1883 году, через два года после смерти Сако-и-Арсе, Эмилией Пардо Басан (Emilia Pardo Bazán) было основано общество «Галисийский фольклор» («Folklore

Gallego»). Благодаря его активной издательской деятельности вышли в свет такие книги, как «Галисийский фольклор» («Folklore Gallego», 1884), «Вопросник галисийского фольклора» («Cuestionario del Folklore Gallego», 1885), а также «Сборник галисийских народных песен» («Cancionero Popular Gallego») Хосе Переса Байестероса (José Pérez Ballesteros), который составил седьмой (1885), девятый (1886) и одиннадцатый (1886) тома «Библиотеки народных испанских преданий».

Сборник Байестероса не знакомил читателя с новым материалом, а был сводом того, что собрали и/или опубликовали его предшественники. Предисловие к нему написал Теофилу Брага. Он был солидарен с некоторыми теориями галисийских националистов. Так, он говорит о близости галисийской и португальской романсной традиций, об их отличии от кастильской (это, например, почти полное отсутствие исторических романсов), отстаивает их самостоятельность и даже более древнее происхождение. Соглашаясь с Мургией, Брага поддерживает тезис о кельтско-германском характере галисийского романса. Доказательством этому он считает особенности метрической организации: кастильские романсы написаны восьмисложником, а среди галисийских можно встретить шестисложник, который считается исконным галисийским размером.

В 1886 г. вышла книга галисийского писателя и учёного Антонио де ла Иглесиа (Antonio de la Iglesia) о галисийской народной литературе и средневековой лирике «Галисийский язык» («El idioma gallego»). Учёный занимался и собиранием романсов.

На рубеже XIX-XX вв. также были предприняты неудачные попытки публикации корпуса романсов: в 1909 г. адвокат и нотариус Эрвелья Коурель (1886-1944) готовил к изданию материал, собранный им в провинции Оуренсе, однако до сих пор он не был опубликован.

Огромную работу по собиранию галисийских романсов проделал Виктор Саид Арместо (Víctor Said Armesto). С 1900 по 1912 гг. он опрашивал информантов из четырёх галисийских провинций. Собранный им корпус текстов вышел в свет лишь в 1998 г. под заглавием «Галисийская народная поэзия. Коллекция романсов, баллад и песен» («Poesía popular gallega. Colección de romances, baladas e canciones»). К сожалению, почти все тексты, вошедшие в этот сборник, не являются

подлинными. Фольклорист исправил полученный материал, многое сочинил сам, а также включил в сборник «апокрифические» тексты, созданные в XIX веке.

В 1920 г. начал издаваться журнал «Мы» («Nós»), который ставил целью пропаганду галисийского языка и культуры. Свои исследования в области романса там публиковали португальский филолог Жозе Лейте де Вашконселуш (José Leite de Vasconcelos), музыковед Рамон Арана (Ramón Arana), академик Анхель дель Кастийо (Ángel del Castillo).

В 1959 г. Лоис Карре Альварельос (Lois Carré Alvarelhos) издал в Португалии «Галисийские народные романсы в устной традиции» («Romanceiro popular galego da tradizón oral»). Это было первой попыткой более или менее полно охватить и систематизировать широкий пласт галисийской романсной традиции. Однако собиратель исправлял тексты, чтобы избавиться от испанизмов, а также включил в сборник романсы, сочинённые Мургией и Антонио де ла Иглесиа.

В 1998 г. был издан корпус текстов «Общий галисийский романсейро» («Romanceiro Xeral de Galicia»), который представляет собой каталог всех романсов, собранных на территории Галисии.

Особенности галисийской романсной традиции

Одной из главных особенностей галисийского романса является его билингвизм. Преобладание испанского языка было основной причиной, по которой многие галисийские националисты XIX в. отвернулись от жанра. Это, конечно же, не отвечало их стремлению показать отличие Галисии от Испании, в том числе и в культурном плане. В то же время те, кто стремился установить как можно больше родственных связей с соседней Португалией, занимались фальсификацией романсов, бытовавших в устной традиции того времени: исключали из них куски на испанском языке, переводили их на галисийский. Например, Мануэль Мургия, одна из главных фигур галисийского Возрождения, сделал перевод на галисийский язык многих испанских романсов XVII века. Кроме того, считается, что он сочинил романсы «Дама Шельда» («La Dama Gelda») и «Гайферос из Мормальтана» («Gaiferos de Mormaltán»).

Националистам не нравилось, что в жанре, бытующем в среде деревенских, необразованных людей, доминирует испанский язык, ведь именно в народе они искали доказательства своеобразия своего региона. Как замечает галисийский

филолог Хосе Луис Форнейро в статье «Билингвизм в галисийских романсах», даже те галисийцы, что говорили только на родном языке, пели романсы по-испански: «<…> крестьяне, владеющие только галисийским языком или плохо знающие испанский, пели романсы по-испански и ощущали их своими»[73]. Учёный считает, что главной ошибкой галисийских националистов был поиск национального своеобразия именно в языке, в то время как оно может проявляться, например, в особенностях трактовки тем и мотивов, в том, какие именно испанские романсы получили распространение на территории Галисии.

Хосе Форнейро пытается найти причины, которые объяснили бы, почему именно галисийская традиция «хранит верность» испанскому языку, ведь как португальцы, так и каталонцы отошли от него, постепенно переводя изначальный текст на родной для них язык.

Одной из причин исследователь считает особый статус, приобретённый испанским языком в Галисии: «<…> нет ничего удивительного в том, что романс в Галисии остаётся верен кастильскому диалекту, ведь в местных литературных произведениях и традициях испанский является регистром, с которым связывается всё то, что представляется высшим»[74]. Действительно, галисийский долгое время считался языком необразованных слоёв общества, языком деревенских жителей. Потеряв письменную традицию и поддержку самих носителей языка, он утратил и статус культурного медиума.

Причину сохранения испанского в галисийской романсной традиции учёный ищет в самой природе жанра, которому свойственна консервативность, – романс почти не допускает импровизации. Это объясняется его обособленностью внутри устной традиции, а последнее, в свою очередь, связано с тем, что романс не имеет привязки ни к сельскохозяйственным работам, ни к религиозным праздникам. Поэтому он не испытывал влияний извне, связанных с изменениями экономического или культурного характера. Сохранению оригинального языка текста

---

[73] «los campesinos, monolingües en gallego o mal conocedores del español, cantaban y sentían como propios los romances en esta lengua»: Forneiro, José Luís. El Bilingüismo en el Romancero Gallego // Liburukia 36. No. 3, 1991.

[74] «no es estraño que el romancero en Galicia conserve el castellanismo lingüístico inicial, cuando en composiciones y costumbres autóctonas gallegas se presenta el español como el registro en el que se manifiesta todo aquello considerado como superior»: Ibidem.

способствовали также особенности передачи романсов от одного человека к другому: происходит не только запоминание сюжетного хода, но и заучивание формульных выражений. Тем не менее механизм человеческой памяти несовершенен, так что забытое или недопонятое испанское слово может заменяться соответствующим ему галисийским, однако это не влияет на содержание целого: «Для поэтики романса характерно, что какими бы длинными и творчески преобразованными ни были варианты, в конце концов они являются только разными способами сказать одно и тоже – выразить инвариант»[75]. Единственное, что в этом случае важно – это его соответствие метрической организации инвариантного текста.

Учёный считает, что языком галисийских романсов является именно кастильский диалект, и если информант употребляет родной язык, то это связано с недостаточным владением испанским. Также он высказывает мнение о том, что так как самих певцов романсов нисколько не смущает смешение языковых кодов, то они и не стремятся к «чистоте» языка.

Сосуществование двух языковых кодов в галсийском романсе является не только его отличительной чертой, но и особым выразительным средством: оно позволяет отделить «своё» пространство от «чужого», подчеркнуть расстояние, отделяющее мир рассказываемого романса от аудитории. Это объясняет, почему меньше всего испанизмов содержится в диалогах, которые происходят непосредственно перед слушателем, в настоящем времени, в то время как всё остальное повествование находится в прошлом.

2.4 Романс в Португалии.

В соседней Португалии, как и в Испании, романс завоёвывает популярность не только в народной среде, но и при дворе знатных сеньоров, у образованной публики. Их сочиняли такие драматурги, писатели и поэты, как Жил Висенте (Gil Vicente), Бернардин Рибейру (Bernardim Ribeiro), Жорже Феррейра де Вашконселуш (Jorge Ferreira de Vasconcelos), Франсишку Родригеш Лобу (Francisco Rodrigues

---

[75] “Na poética do romanceiro por mais longas e criativas que sejam as variantes afinal de contas som sempre diferentes formas de dizer o mesmo: a invariante», Forneiro Pérez, J. L. Allá em riba un rey tinha una filha: galego e castelhano no romanceiro da Galiza. – Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2004. P. 44.

Lobo), Гарсия де Резенде (Garcia de Resende), Франсишку Са де Миранда (Francisco Sá de Miranda), Луиш де Камоэнс (Luís de Camões).

Романсы попадают и в литературу. Аллюзии на них встречаются во многих ауто и фарсах Жила Висенте, основателя португальского театра. Например, в «Ауто о корабле славы» («Auto da barca da glória», 1519), «Фарсе об Инес Перейра» («Farsa de Inês Pereira», 1523), «Фарсе о храме Аполлона» («Farsa do Templo de Apolo», 1526) и в «Ауто о Лузитании» («Auto da Lusitânia», 1532) цитируются романсы о Сиде, Бернардо дель Карпио, Фернане Гонсалесе и инфантах Лара. Строки из романсов встречаются в комедиях «Улисс» («Ulissipo») и «Аулеография» («Auleografia») Жорже Феррейры де Вашконселуша (1515? – 1563/1585). Строки из романсов встречаются и в письмах Камоэнса.

В XVII – XVIII вв. романс был изгнан из португальской литературы, но его сохранила устная традиция, к которой обратились затем романтики в поисках национальных корней.

В 1867-1869 гг. выходит первая редакция пятитомного «Всеобщего португальского романсейро» («Romanceiro Geral Português») Теофилу Браги. В его сборнике были напечатаны романсы, перешедшие из устной формы непосредственно в письменную, однако и они не избежали исправлений. Брага редактировал записанные тексты, приближая их к литературной норме. К тому же в сборник вошли и литературные романсы португальских авторов XVI –XVII века. В предисловии Брага обвиняет своих соотечественников в забвении национальных традиций и призывает их изучать народное творчество. Постепенно этот сборник расширялся за счёт нового материала. Например, Тейшейра Соареш (Teixeira Soares) подарил Браге материал, собранный им на Азорских островах.

Ещё одним собирателем романсов, внёсшим свой вклад в создание общепортугальского романсейро, был знаменитый португальский археолог Эштасиу да Вейга (Estácio da Veiga), который дополнил его поэмами, записанными в провинции Алгарве. Его «Романсейро Алгарве» («Romanceiro do Algarve) вышел в свет в 1870 г.

В следующее десятилетие XIX в. продолжают публиковаться романсы, собранные в разных областях Португалии.

В 1880 г. Алвару Родригеш де Азеведу (Álvaro Rodrigues de Azevedo) выпускает «Романсейро архипелага Мадейры» («Romanceiro do Arquipélago da Madeira»).

Один из разделов «Республиканской энциклопедии» («Enciclopédia republicana», 1882) был посвящён народным традициям жителей провинции Алгарве, в частности, их романсам.

С 1884 по 1885 год в газете «Элвенсе» («Elvense»), а позднее, с 1899 по 1902 г., в газете «Традиция» («A Tradição») издаются романсы, собранные Томашем Пирешем (Tomás Pires) в провинции Алентежу. Примерно в это же время Жозе Лейте де Вашконселуш начинает издавать «Португальский романсейро» («Romanceiro português), в котором на первый план выходит пограничная с Испанией провинция Траз-уж-Монтеш, где, как считал учёный, представлена наиболее живая устная традиция.

Позднее учёный основал журнал «Ревиста Лузитана» («Revista Lusitana»). На его страницах публиковались романсы, а также исследования, посвящённые этому жанру. Там печатались такие учёные, как Теофилу Брага, Томаш Пиреш, Каролина Микаэлиш де Вашконселуш.

В конце XIX и начале XX века интерес к жанру романса не ослабевал, продолжали издаваться сборники песен и романсов и журналы, где их печатали.

Относительно недавно, с 2000 по 2004 гг. было издано четырехтомное собрание романсов, опубликованных в Португалии в период между 1828 и 1960 годом «Португальские романсы в современной устной традиции» («Romanceiro português da tradição oral moderna»).

Таким образом, одной из главных проблем изучения португальского романсного наследия является отсутствие корпуса текстов, бытовавших на территории этого государства раньше XIX века. Что касается изданий девятнадцатого столетия, то, как отмечает Пере Ферре, зачастую они являются текстами, адаптированными ко вкусу публики и в соответствии с эстетическими воззрениями самого издателя. Тем не менее эта черта характеризует и испанские сборники XVI века: «Каждый издатель предлагал свой вариант, появившийся в

результате стремления усовершенствовать текст»[76]. Вносить изменение в народный текст романтиков побуждала ещё и уверенность в том, что народ мог «испортить» исходный текст, исказить его. Поэтому они стремились «очистить» материал от дальнейших наслоений, вернуть ему первоначальную красоту:

> Традиционный текст казался им либо результатом искажения, допущенного невежественным простонародьем, либо просто реликвией давно прошедших времен. Оба подхода оправдывали необходимость восстановления первоначальных черт памятника, утраченных с годами.[77]

Пере Ферре говорит о двух типах «вмешательства» в текст народного романса. Первый тип заключается в морфосинтаксических и лексических исправлениях, чьей целью является нормализация языка романса. Редактор сознательно убирает диалектизмы, грамматические ошибки и неточности рифмы: «Нормализовать поэму, где есть разговорные выражения или регионализмы, иногда убирая погрешности рифмы или версификации» [78]. Второй тип представляет собой создание «апокрифической» версии, которая никогда не существовала в действительности, на основе нескольких вариантов: «*Искусственная* версия, <…> единственный текст, созданный с опорой на частные элементы, которые включала каждая версия»[79]. Поэтому романсы, изданные в позапрошлом веке не дают полной картины функционирования и существования романсных текстов в ту эпоху. К тому же это препятствует диахроническому изучению португальской романсной традиции. В этих условиях, по словам Пере Ферре, исследователям остаётся лишь надеяться на нахождение рукописей, которыми пользовались издатели, создавая свои варианты.

Особенности португальской романсной традиции

Хотя романс – не исконный португальский жанр, но он стал частью португальской национальной традиции. Его популярность среди литераторов XVI в. свидетельствует о том, что испанские романсы прочно вошли в жизнь людей и не

---

[76] «cada editor estabelecia as suas lições conforme aquilo que para ele era a resultante de um esforço aperfeiçoador»: Ferré, Pere. Problemas textuais do Romanceiro Português: algumas notas, op. cit. P. 42.

[77] «O texto tradicional, para eles, ora resultava de uma adulteração introduzida pelo povo ignorante, ora não passava de relíquia de tempos já distantes. Estas dus perspetivas proporcionavam-lhes argumentos para restabelecimento dos traços perdidos pelos fenómenos de degradação o para reedificar o monumento demolido pelos anos»: Ibidem. P. 43.

[78] «normalizar o poema tendo expressões populares ou aspetos linguísticos regionais, apagando por vezes imperfeições de rima ou de versificação»: Ibidem. P. 45-46.

[79] «a versão *factícia,* <...> um único texto construído a partir dos elementos particulares que cada versão incluía»: Ibidem. P. 46.

воспринимались как что-то чужеродное. Но встаёт вопрос о существовании в Португалии собственной романсной традиции, её источниках и распространении текстов.

Бытованию старого романса в Португалии посвящено исследование Каролины Микаэлиш де Вашконселуш (Carolina Michaelis de Vasconcelos) «Старые романсы в Португалии» («Romances velhos em Portugal»). Исследовательница анализировала произведения португальских драматургов, писателей и поэтов XVI – XVII вв., написанные между 1450 и 1640 гг., где цитируются испанские романсы. Обычно они не переводятся, что объясняется особой лингвистической ситуацией в сфере литературы, которая сложилась на Пиренейском полуострове в средние века:

> До конца XV в. языком эпоса был для всех: испанцев, галисийцев, португальцев и каталонцев – испанский (и факультативно он продолжал им быть в XVI и XVII вв.), так же как языком лирики был до 1350 г. галисийско-португальский для португальцев, галисийцев и испанцев <...> и продолжал им быть до 1450 г. Откуда следует, что если романс написан по-испански, то он не обязательно является произведением испанца[80].

Владение двумя литературными языками, таким образом, было тогда в порядке вещей. Испанский король Альфонс Мудрый сочинил «Песнопения Святой Марии» («Cantigas de Santa María») на галисийско-португальском языке, а португальский драматург Жил Висенте писал свои драмы не только на родном языке, но и по-испански.

В народной среде романсы также изначально пелись на языке оригинала, а перевод был длительным процессом. Он не был завершён даже в начале прошлого века. Степень «испанизации» романса может говорить как о времени его возникновения, так и о географической принадлежности. Большое число испанских вкраплений свидетельствует либо об архаичности романса, либо о его происхождении из пограничной с Испанией области. На границе традиция была более живой, на что обращает внимание Лейте де Вашконселуш в предисловии к своему сборнику:

> В Траз-уж-Монтеш народные романсы обладают большой жизнеспособностью, особенно в районе Брагансы, потому что их постоянно поют во время уборки ржи <...>.

---

[80] «até fins do século XV a linguagem épica era para todos – espanhois, galego-portugueses e catalães – a castelhana (e facultativamente continuou a sê-lo nos séculos XVI e XVII), como a linguagem lírica fora até 1350 a galego-portuguesa para portugueses, galegos e espanhois <...> e continuou a sê-lo até 1450. De onde resulta que romances escritos em castelhano nem por isso são necessariamente obra de castelhanos»: Micaëlis de Vasconcelos, Carolina. Romances Velhos em Portugal. Porto: Lello & Irmão Editores, 1980. P. 26 – 27.

На эти работы часто приходят испанцы; они поют много романсов, которые затем остаются у нас[81].

Появление романса в народной среде, таким образом, связано с оживлёнными пограничными контактами, особенно на севере страны. Соседние народы легко общались друг с другом, потому что языки отличались ещё в меньшей степени, чем в наши дни, а понимание облегчали существующие на границе переходные диалекты.

Со временем романс в Португалии ассимилировался, начали появляться исконно португальские, незаимствованные тексты, например, романс о святой Ирине – покровительнице города Сантарена, или о корабле «Катринете». Португальская традиция, о консервативном характере которой говорил Менендес Пидаль в статье «О фольклорной географии. Очерк о методе» («Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», 1920), сохраняет романсы, забытые в Кастилии. Это, например, «Завещание короля Фернандо» («Testamento de dom Fernando»), один из романсов цикла о Сиде («Helo, helo por do viene»), эпический романс о смерти дона Бельтрана («Morte de dom Beltrão»), а также «Флорешвенту» («Floresvento»), пиренейская версия французской жесты VII в. Два последних романса бытуют и в галисийской традиции.

Португальский романс, как и романс евреев-сефардов, допускает изменение ассонансной рифмы, что было недопустимо в Испании уже в XVI в. Это тоже говорит о консервативности данной зоны. Очень близки к старым испанским романсам версии, записанные на Азорских островах и на Мадейре. Как отмечает испанский учёный Марселино Менендес Пелайо (Marcelino Menéndez y Pelayo), «островные версии гораздо более полные, аутентичные и безыскусные по сравнению с континентальными. Географическая изоляция, как Азорских островов, так и Мадейры, позволила сохранить эти песни в том виде, в котором они были завезены конкистадорами»[82]. Открытие этих территорий и их активное заселение приходится

---

[81] «Em Trás-os-Montes os romances populares gozam de grande vitalidade, sobretudo no distrito de Bragança, porque os cantam de contínuo nas cegadas de centeio <...>. Para tais trabalhos vêm amiúde espanhóis, que então trazem consigo das suas terras muitos romances que depois cá ficam»: Leite de Vasconcelos, José. Romanceiro português, V. 1. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1958. P. 5.

[82] «las versiones insulares son mucho más completas, auténticas y primitivas que las del continente. Tanto en las Azores como en Madera ha contribuido el aislamento geografico a conservar estos cantos en forma muy próxima a aquella en que hubieron de importarlos los conquistadores»: Menéndez Pelayo, Marcelino. Antología de poetas líricos castellanos. Santander: Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo.

как раз на XV – XVI вв. Рамон Менендес Пидаль назвал эту эпоху «аэдическим периодом» («período aédico») распространения романсов, когда «устной традиции помогала рукописная и печатная: песенники, летучие листки и романсеро <…>»[83].

Поэтому не удивительно, что на вновь открытые португальские земли попадали романсы в их практически первозданном виде.

Таким образом, бытование романса в Португалии прошло те же стадии, что и в Испании: от всеобщего увлечения в XV – XVII вв. до полного забвения в восемнадцатом столетии и возрождения интереса с приходом эпохи романтизма.

Галисийская и португальская романсная традиции являются частью общепиренейского романсного наследия и характеризуются большой степенью архаичности: именно в северо-западной части полуострова и на португальских островных территориях романс наиболее близок к своим истокам. Это проявляется как в метрической организации, так и в языке. Именно на этих территориях сохранились произведения, которые больше не представлены в современной кастильской традиции.

2.5. Романс за пределами Пиренейского полуострова.

В 1492 г. Католические короли подписали указ об изгнании евреев с территории Испании. Последние были вынуждены переселиться в Африку и Турцию, привезя на новую родину традиции и культуру народа изгнавшей их страны. Благодаря им жанр романса стал известен в Марокко и на Востоке. Отличительной чертой романсов испанских евреев можно назвать их архаичность: «еврейская традиция дополняет испанское романсеро современными версиями, чья архаичность бесценна»[84]. Архаичность характеризует не только формальные и лексические особенности романсов – испанские евреи сохранили в памяти многие исторические и каролингские романсы, забытые современной испанской традицией, такие как «Инфанты Лара» («Los infantes de Lara»), «Сид и Портокарреро («Cid y Portocarrero»).

[83] «a la tradición oral ayudaban la escrita o la impresa de los cancioneros, los pliegos sueltos y los romanceros <…>»: Menéndez Pidal, Ramón. Estudios sobre el Romancero, op. cit. P. 207.

[84] «la tradición judía aporta al Romancero español versiones modernas de un arcaísmo inapreciable»: Ibidem. P. 59.

Благодаря Великим географическим открытиям романс был завезён на территорию Латинской Америки, где он стал развиваться своим, отличным от иберийского ареала, путём. В существовании жанра на этой новой территории нельзя усомниться, потому что её открытие и заселение совпадает со временем расцвета романса на Пиренейском полуострове:

> Первые колонизаторы покинули Испанию в конце XV и начале XVI вв., в то самое время, когда романс был на пике популярности среди всех социальных слоёв Пиренейского полуострова. Все их помнили и хорошо знали по памяти[85].

Романсы упоминаются первыми хронистами, а вскоре появляются и письменные свидетельства бытования романсов на новой территории: «Появление песенников, летучих листков и романсеро документально фиксируется на протяжении всего XVI века»[86]. В Новом Свете этот жанр очень скоро становится частью общей культурной базы латиноамериканских народов: «Романс интегрировался в американскую культуру, изменив многие свои черты и дав начало формам, характерным для новой культуры»[87].

Наиболее яркие особенности, отличающие пиренейский романс от южноамериканского, проявляются, во-первых, на лексическом уровне. Это неудивительно, так как текст романса должен был приспосабливаться к новым реалиям, отражая новый мир, окружающий слушателей и исполнителей. Речь идёт, прежде всего, о «местной флоре и фауне, и апелляции к конкретным историческим событиям»[88]. Кроме того, в текстах можно видеть характерные для испанского или португальского языка Латинской Америки грамматические и синтаксические конструкции. Что касается содержательной стороны, то в центре внимания южноамериканских романсов оказываются преступления, бытовые истории о несчастной любви, жизнь разбойников. Из этого можно заключить, что жанр становится криминально-бытовой хроникой жизни Нового Света. Это связано,

---

[85] «Primeros colonizadores salieron de España a fines del siglo XV y principios del XVI, en la época precisa en que el romance estaba más en bogaentre todas las clases sociales de la Península. Todos los recordaban y tenían muy presentes en la memoria»: Menéndez Pidal, Ramón. Los romances de América y otros estudios. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1939. P. 8.

[86] «La llegada dos cancionerillos, pliegos sueltos y romanceros también está documentada a lo largo de todo el siglo XVI»: González, Aurelio. Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México // Caravelle, No. 65, 1995. P. 150.

[87] «El Romancero se integró a la cultura americana, modificando muchos de sus aspectos y generando manifestaciones inovadoras propiás de la nueva cultura»: Ibidem.

[88] «la flora y fauna locales y las referencias históricas concretas»: Ibidem. P. 151.

скорее всего, с тем, что в XIX веке (а именно в это время появляются первые американские романсеро) основными читателями летучих листков, на которых издавались романсы, были непривилегированные слои населения.

В Бразилии этот жанр больше всего распространён на северо-востоке, то есть в той части страны, откуда начиналась её колонизация. Хотя известны иберийские баллады были ещё с XVI века, когда их привезли на новооткрытую территорию первые европейские поселенцы, объектом внимания фольклористов они, как и на Пиренейском полуострове, стали только в XIX веке под влиянием романтиков, в частности, Алмейды Гаррета. Собирателями фольклора в Бразилии были Перейра да Коста, Селсу Магальяэнш, Силвиу Ромеру, Густаву Баррозу, Камара Каскуду, Джексон да Силва Лима.

Романсы в Бразилии, так же, как и в испаноязычных странах, подвергаются жанровой трансформации: они становятся детскими песнями, входят в состав танцев и, наконец, питают «верёвочную литературу» («a literatura de cordel»):

> На северо-востоке иберийские романсы, иногда включаемые в детские игры и «драматические танцы», входят в состав общего культурного фонда, откуда черпают вдохновение авторы верёвочной литературы[89].

«Верёвочная литература» и поныне остаётся одной из характерных явлений бразильской народной культуры.

В испаноговорящей Южной Америке романс также подвергся значительному изменению. В Мексике он настолько трансформировался, что имя «романс» перестало употребляться для его обозначения. Его заменил термин «корридо» (corrido). Сам жанр появился в последней четверти XIX века. Зачастую корридо повествуют о торговле наркотиками и других видах преступлений и содержат поучительную мораль, наказывая в конце преступника. Ещё одна распространённая тема корридо – мексиканская революция 1866 г. Последние тексты ближе всего к эпическим романсам. Корридо сохранили новостную функцию романса даже в двадцатом веке, о чём ярко свидетельствует корридо об убийстве в 1994 г. кандидата в президенты Луиса Дональдо Колосьо.

---

[89] «Au nord-est, les romances ibériques qui sont parfois insérés dans les jeux infantins et les «danses dramatiques», font parties du fonds culturel commun dans lequel les poètes de cordel vont puiser afin d'écrire leurs histoires»: Cavignac, Julie. Pour une approche anthropologique des formes poétiques nordestines (Brésil) // Caravelle, No. 65, 1995. P. 120-121.

3. Подходы к изучению.

Рассмотрение романса как научного объекта идёт в нескольких направлениях. Теофилу Брага, Менендес Пелайо, Менендес Пидаль и Каролина Микаэлиш де Вашконселуш посвятили многие свои работы изучению генезиса отдельных романсов, их связи с европейским эпосом и балладной традицией.

Литературный подход рассматривает отдельные романсные темы, мотивы, стилистические особенности, а также функционирование романсного материала в творчестве какого-либо автора. Среди сторонников этого подхода можно назвать Асорина, посвятившего этой проблеме «Романсеро»[90], работу 1915 г. Хосе Морено Вилья разрабатывает этот вопрос в «Повиновении»[91]. Известный австрийкий филолог-романист Лео Шпитцер посвятил этой проблеме статью «Романс об Абенамаре»[92].

Широкий простор для изучения романса предлагает и сравнительное литературоведение, потому что романсы, как ни один другой жанр иберийского фольклора, объединили в себе темы, мотивы, сюжеты многих европейских сказок, баллад, эпических песен. Британский филолог Уильям Энтуистл в работе «Европейская баллада»[93] делает сравнение романса с традиционными песнями иных европейских народов.

Фольклористический подход изучает романс во всех его вариантах и вариациях, а также особенности распространения текстов во времени и пространстве. При этом учитывается не только словесная, но и музыкальная составляющая. Последняя является одной из главных проблем фольклористического подхода, потому что до наших дней дошло чрезвычайно мало текстов с музыкальными записями, и очень сложно проследить изменение музыкального сопровождения романсов, что было бы чрезвычайно интересно, потому что современные исполнители поют романсы совсем не так, как в XV-XVI вв.:

---

[90] Azorín. El Romancero // Al margen de los clássicos. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915.

[91] Moreno Villa, José. La obediência // Evoluciones. Madrid: Calleja, 1918.

[92] Spitzer, Leo. El romance de Abenámar // Sobre antigua poesís española. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962.

[93] William J. Entwistle. European Balladry. Oxford: Clarendon Press, 1939.

Почти ни один из романсов, чью старинную мелодию мы знаем, не поётся так, как раньше: почти ни один из романсов, представленных в современной устной традиции, не появляется в старинных музыкальных сборниках[94].

Такой подход позволяет проследить и формальное изменение жанра: «во многих романсах заметна тенденция к прозификации»[95]. Подобное явление распространяется не только на пиренейские, но и на южноамериканские тексты.

Фольклористы отмечают типологическую связь романса с волшебной сказкой, что относится как к формульности, так и к некоторым структурным элементам, например, наличие повторов, кумулятивность сказок и романсов.

Как объект фольклора романсы представлены в работе Рамона Менендеса Пидаля «О фольклорной географии. Очерк о методе» 1920 г., где учёный излагает основные положения географического метода изучения романсов. Прежде всего он говорит о том, что нужно рассматривать романс во всей полноте его вариантов, не ограничиваться пределами одной административной единицы или государства, потому что при таком изолированном подходе теряется картина распространения романса и его варьирования в зависимости от территории. Проанализировав множество версий романсов (как опубликованных в XVI веке, так и бытовавших в XIX-XX веке) «Gerineldo», «La boda estorbada» и контаминации этих двух текстов, учёный пришёл к выводу, что «географическое распределение вариантов даёт нам <…> чёткие сведения об истории романсов»[96]. Распределение версий романсов и их вариантов позволило выделить на Пиренейском полуострове две зоны романсной традиции: юго-восточную и северо-западную, а также заметить тенденцию к распространению романсов с юга на север. Последний вывод был сделан на основании того, что варианты юго-восточной зоны встречаются и на северо-западе, но обратный процесс не наблюдается.

К юго-восточной зоне принадлжат Андалусия и часть Новой Кастилии, юго-восток отличается единообразием вариантов и их меньшим количеством по сравнению с северо-западом. Характерной чертой северо-западной зоны, к которой

---

[94] «Casi ninguno de los contados romances cuya tonada antigua conocemos se canta tradicionalmente; y inversamente: de los romances que circulan hoy en la tradición, casi ninguno aparece en las coleciones musicales antíguas»: Devoto, Daniel. Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la trasmisión tradicional // Bulletin Hispanique. T. 57, No. 3, 1955. P. 236.

[95] «la tendência a la prosificación est visible en muchos romances»: Ibidem. P. 237.

[96] «la repartición geográfica de las variantes nos proporciona <…> indicaciones claras acerca de la historia de los romances»: Menendez Pidal, Ramón. Estudios sobre el Romancero, op. cit. P. 308.

относятся кастильско-кантабрийский, западный астуро-леонский и португальский регионы, является архаичность.

Исследование Менендеса Пидаля показывает, что современная романсная традиция является продолжением старой: «версии рукописных романсов, опубликованных в XV и XVI веке, обладают той же природой, что и версии XIX и XX века»[97]. Это позволяет учёному выделить две «движущих силы» этой традиции: воспроизведение («reiteración) и обновление («innovación»). Первое свойство позволяет устному тексту почти без изменений передаваться от поколения к поколению в течение многих веков, а второе даёт ему возможность приспосабливаться к новым социально-историческим условиям, отвечать вкусу новой публики.

Отправной точкой исследований таких учёных, как Джузеппе ди Стефано и Поля Бенишу является понятие традиционности, о которой писал Р. Менендес Пидаль. Они критикуют его подход за повышенное внимание к восстановлению связей между старой и современной устной традицией, за желание во что бы то ни стало установить связь между романсной традицией и эпической, между романсами и историческими фактами, которые легли в их основу.

П. Бенишу, в частности, считал, что Р. Менендес Пидаль не уделил должного внимания способности традиции к обновлению, сосредоточившись только на её консервативности. Поэтому он обращает внимание как раз на то, что есть нового, современного в каждом произведении народной культуры. Он видит ценность романса не только в его связи с предшествующей эпической традицией и выступает против чрезмерного увлечения прошлым. В книге «Поэтическое творчество в традиционном романсеро» («Creación poética en el Romancero tradicional», 1968) он показывает новаторскую силу традиции и творческую свободу исполнителей романсов.

В каждом современном варианте он видит не средство восстановить «первоначальный» текст, а оригинальное произведение, которое обладает собственной эстетической ценностью.

---

[97] «las versiones de romances manuscritas o publicadas en los siglos XV y XVI son de igual naturaleza que las recogidas en los suglos XIX y XX»: Ibidem. P. 316.

Джузеппе ди Стефано также подверг критике консервативность народной памяти. Он считает, что Р. Менендес Пидаль слишком мало написал об её творческом потенциале. По его мнению, попытка восстановить древнюю устную традицию, опираясь на письменные источники XV-XVII вв. может привести к анахронизму, потому что тексты при таком подходе рассматриваются как что-то абстрактное, вне их связи со временем и пространством, в которых они были созданы. Его главное возражение Р. Менендесу Пидалю состоит в следующем:

> Субъект фольклора и сообщество <…> не существуют вне пространства и времени, но действуют в исторически и географически определяемой среде, они находятся на культурных уровнях, которые изменяются во времени и пространстве и оставляют след на переданной или воспринятой поэтической структуре[98].

Учёный предлагает изучать каждый вариант романса как продукт определённой эпохи, созданный в соответствии с её эстетическими нормами, то есть в синхроническом плане.

Испанский филолог Диего Каталан в своих работах исходит из того же принципа, что и Дж. ди Стефано: он тоже считает, что романс нужно рассматривать как структуру, которая появилась в конкретное время, в конкретном месте и в соответствии с определёнными эстетическими принципами. Он призывает начинать изучение романсной традиции с синхронического плана, но не отказывается и от диахронии. Он считает, что «каждая версия романса, хотя и является переплетением элементов и мотивов различного происхождения, <…> но сама по себе она структура, где эти разнородные элементы приобретают новое значение»[99].

Д. Каталан предлагает изучать романс в качестве «структурированной традиции» («tradición estructurada») или «традиционной структуры» («estructura tradicional»), которая, пребывая в незавершённом состоянии, ищет завершённости, выбирая из множества возможностей, предоставленных предшествующей традицией, ту, что лучше всего отвечает потребностям среды, в которой создаётся

---

[98] «ll soggetto folclorico, e la collettività <…> non costituiscono enti fuori dello spazio e fuori del tempo ma agiscono nell'ambito di realtà storiche e geografiche determinabili ed inseriti in livelli di cultura variabili nel tempo e nello spazio e che lasciano il loro segno nella struttura poetica espressa o recepita»: Di Stefano, Giuseppe. Sincronia e diacronia nel Romanzero. Apud. Catalán, Diego. Nuevos estudios acerca de la creación poética tradicional. Memoria e invención en el romancero de tradición oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60 (1970-1971).

[99] «cada versión de un romance, aunque sea un tejido de elementos o motivos de procedencia diversa <...> es en sí misma una estructura, en que esos varios elementos adquieren nuevo significado»: Catalán, Diego. El romance como tradición estructurada y como estructura tradicional // Catalán, Diego. Arte Poética del Romancero Oral: Los Textos Abiertos de Creación Colectiva. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1997.

конкретный вариант романса. Эта незавершённость и делает романс открытой структурой («estructura abierta»), к модификации которой причастен каждый исполнитель романса. Но эта структура сохраняет связь с предшествующей традицией. Его метод, основные положения которого изложены в сборнике статей «Поэтическое искусство устного романсеро: открытые тексты коллективного творчества» («Arte poética del romancero oral: los textos abiertos de creación colectiva»), объединяет исторический, географический и синхронический подход к изучению романса. Он состоит в том, тексты романсов рассматриваются как в плане диахронии, так и в плане синхронии. Такой подход позволяет учёному доказать, что романс открыт изменениям, не является раз и навсегда законченным текстом, потому что обладает свойством менять свою структуру, приспосабливаясь к среде, в которой создаётся:

> Традиционный романс – это открытая система <…>, как с вербальной, так и с поэтической и нарративной точек зрения, и его эволюция зависит от адаптации этой открытой системы <…> к среде, к лингвистической, эстетической и этической системе группы, где романс поётся и воспроизводится[100].

Поэтому, сравнив новые романсы со старыми, можно проследить их эволюцию, как в плане содержания, так и в плане выражения.

Проводя это исследование, Каталан брал варианты одного романса, делил их на минимальные единицы, которые затем сравнивал между собой. Такими единицами были глагольная структура, под которой он понимал глагольную группу в составе восьмистишия; поэтическая структура, то есть диалог, рифма и устойчивые словесные формулы; сцены, из которых состоит романс. Сравнение текстов на синхроническом и диахроническом уровнях позволило учёному понять некоторые закономерности функционирования народной памяти и передачи устных текстов из поколения в поколение. Если Р. Менендес Пидаль выделял две составляющие народной памяти, то Д. Каталан добавляет к «воспроизведению» и «обновлению» «забывание». По его мнению, оно играет важную роль в переосмыслении и изменении текста и почти всегда чем-то обусловлено: «Лишь в очень ограниченных

---

[100] «el romance tradicional es un sistema abierto <…>, tanto verbalmente, como poéticamente, como narrativamente, y que su evolución depende de la adaptación de este sistema abierto <…> al ambiente, al sistema lingüístico, estético y ético del grupo humano en que se canta, en que se reproduce»: Catalán, Diego. El romance tradicional, un sistema abierto (1971) // Arte Poética del Romancero Oral: Los Textos Abiertos de Creación Colectiva, op. cit.

случаях забывание строки можно считать случайным; обычно опущение является более или менее намеренным»[101].

Кроме изменения содержания романса изменяется и его поэтическая структура. Так, в современных романсах увеличилась доля диалога. В старых она составляет около 35%, а в романсах XX века – 49%, то есть около половины.
Одной из причин этого явления учёный называет приобретение тем или иным эпизодом особой значимости в результате переосмысления текста новым поколением.

Изменчивость текста объясняется тем, что носитель фольклора - это не абстракция, а конкретный человек, который обладает определёнными качествами. Каждое исполнение романса представляет собой воспроизведение архетипа, традиционной модели, но модель эта воспринимается каждым исполнителем по-разному. Так меняется интерпретация текста.

Послание, которое содержится в романсах, отражает социальную реальность, в которой они создаются, но референт романса меняется. Поэтому способность текстов приспосабливаться к социальному и историческому контексту гарантируют его актуальность для каждого нового поколения. Тем не менее преемственность романсов очевидна. В языке современных романсов можно увидеть следы иной, более ранней социальной и исторической действительности.

Романс представляет собой уникальный жанр не только Пиренейского полуострова. Его присутствие значимо и в странах Африки и Латинской Америки. Этот жанр является частью общей культурной базы многих народов, а его жизнь в веках обусловлена способностью адаптироваться к новой культурно-исторической и социальной среде.

Находясь на границе между литературой и фольклором с самого начала своего появления, романс представляет собой огромный научный интерес, потому что, как объект исследования, предлагает множество подходов для интерпретации.

Хотя испанская романсная традиция известна в России (в 1970 году был издан «Романсеро», романсы также представлены в сборнике 1987 года «Испанская

[101] «sólo en muy contados casos el olvido de un verso puede considerarse como ocasional; lo general es que la omisión sea más o menos intencionada<…>»: Ibidem.

народная поэзия»), но научных исследований, написанных на русском языке о романсе, крайне мало.

В диссертации Е. С. Мартыновой[102] к анализу старых испанских романсов применяется генденрный подход, что позволяет исследовательнице выявить социальные типы персонажей, модели их поведения, а также специфику изображения мужских и женских образов в испанском романсеро. Кроме того, показывается, какую роль играют мужские и женские образы в развитии сюжета.

Особого упоминания заслуживает монография Н.В. Возяковой[103], которая впервые в отечественном литературоведении представляет романс как жанр, рассматривает его временную и тематическую классификацию, а также особенности его генезиса и поэтики. Однако основным объектом изучения исследовательницы является функционирование современного испанского романса. Так, вслед за Д. Каталаном Н.В. Возякова обращается к механизму запоминания и специфике исполнения романса современными исполнителями.

Тем не менее в монографии, в отличие от нашего исследования, не затрагивается португальский и галисийский материал, а изучение испанских романсов основано на фольклорной методологии: изучаются устойчивые формулы, мелодика, просодия и стих романса.

4. Стилизации под народный романс

По словам Р. Менендеса Пидаля, уже в первой половине XVI в. появляются полународные романсы, то есть такие, которые хотя и были вдохновлены фольклорной традицией или хрониками, но принадлежали определённому автору. Часто они рассказывали о таких эпизодах из кастильских или французских эпопей, которые никогда не были представлены в романсах, например, о любовных приключениях короля Родриго или юности Сида. В таких романсах было больше повествовательного элемента и меньше диалога.

---

[102] Мартынова Е. С. «Мужское» и «женское» в испанских романсах XIV – XVI вв. Дис. … канд. филол. наук. МГУ, 2009.

[103] Возякова Н. В. Испанский романс: от фольклорной традиции до блокнота собирателя. – М.: РГГУ, 2014.

Во второй половине XVI в. стилизация под народный романс приобрела другие очертания. Р. Менендес Пидаль говорит, что отправной точкой для такого «переворота» было издание в 1541 г. «Всеобщей хроники Испании», где историческое повествование перемежалось со старинными жестами, пересказанными в прозе. Прозаические пересказы часто переделывали в романсы, потому что чувствовали заключённую в них поэзию. В 1550 г. севилец Алонсо Фуэнтес опубликовал «Сорок бродячих песен об истории Испании» («Cuarenta cantos peregrinos sobre la Historia de España»), а годом позже другой известный поэт-историк Лоренсо де Сепульведа издал «Романсы, вновь взятые из истории» («Romances nuevamente sacados de historia»). Авторы этих сборников стремились подражать стилю старых романсов, но, по словам испанского филолога, не очень в этом преуспели, потому что копировали лишь метр и ассонансную рифму.

Тем не менее и среди учёных романсов можно найти настоящие шедевры, настолько похожие по стилю и настроению на традиционные старые романсы, что их происхождение может вызывать сомнение у учёных. Менендес Пидаль называет в этой связи Кабальеро Сесарео (Caballero Cesáreo), чьи романсы принимали за подлинные А. Дуран и Ф. Вольф.

В последнее двадцатилетие XVI в., отмечает Пидаль, в поисках вдохновения к романсу стали обращаться и настоящие поэты. Они не ограничивались только историческими темами: вымысел вёл их гораздо дальше. При этом поэты не стремились копировать народный романс: они украшали его мифологическими аллюзиями, риторическими фигурами, моральными рассуждениями и философскими максимами. Такая разновидность романса получила название литературного (romances artísticos).

Самыми знаменитыми сочинителями романсов из поэтов Золотого века были Лопе де Вега, Л. де Гонгора и Ф. де Кеведо. В их поэмах повествовательное начало уходит на второй план, уступая место описанию и монологу, в центре внимания оказывается состояние души, а не история, как в традиционном романсе. Наряду с ними существовали и исторические литературные романсы, где доминировало как раз повествование. Таким сочинениям отдали дань Педро де Падилья, Хуан де-ла-Куэва, Лукас Родригес и Габриэль Лобо Ласо де-ла-Вега.

Обе разновидности литературного романса – повествовательная и описательная – роднит то, что с народным романсом их связывает только тематика (если они писались на сюжет традиционного) и ассонансная рифма. Однако ассонанс у поэтов гораздо более сложный, чем в народных произведениях, кроме того, наблюдается тенденция к строфическому делению и созданию рефрена, чего в романсе традиционном не было.

Как ни парадоксально, но именно литературные романсы запоминались лучше всего и были известны современникам Менендеса Пидаля. «Кто, - спрашивает учёный, - помнит теперь старые романсы о Сиде? Процитируют, возможно, романс о том, как Сид сделал вызов графу Лосано, и отметят архаичный стиль, в котором он написан, эту поддельную имитацию средневекового языка, полную выдуманных архаизмов <…>»[104].

Приведённая цитата акцентирует внимание на том, что романс, находясь между литературой и фольклором, легко переходит из одного регистра в другой. Литературный романс, в основе которого лежит традиционный сюжет, может вновь перейти в разряд устной литературы.

О таком переходе говорит бразильский литературовед Мануэл да Кошта Фонтеш в статье «Смерть дона Белтрана: эпические источники, Гаррет и бразильская традиция». Он отмечает, что версия Алмейды Гаррета очень сильно повлияла не только на португальскую устную традицию, но и на бразильскую. Некоторые из бытующих там версий на сюжет о смерти Белтрана основаны на версии А. Гаррета 1851 г[105].

Что же привлекало и продолжает привлекать поэтов в народном романсе? Менендес Пидаль считает, что уже в конце XVI-XVII вв. люди видели в событиях прошлого, что запечатлели в себе романсы, Золотой век испанского государства:

---

[104] ¿ Quién se acuerda de los romances viejos? Se citará el del desafio del Cid al conde Lozano, y se celebrará la fabla en que está escrito, esa falsa imitación del lenguaje medieval, llena de novedades inventadas a título de arcaísmo <…>: Menéndez Pidal Ramón Estudios sobre el Romancero. – Espasa-Calpe: Madrid, 1973. – P. 44.

[105] См. Fontes, Manuel da Costa, A morte de D. Beltrão: as origens épicas, Garrett e a tradição brasileira // Revista Estudos de Literatura Oral, № 7-8, 2001.

Эта утонченная эпоха завидовала тёмной семейной жизни зарождающейся Кастилии и простодушной идеальной суровости, которую любили себе представлять поэты XVII в., зачастую превращая её в средство критики современности[106].

Таким образом, романс для них был отражением идеального мироустройства, воплощал рыцарский идеал, а также служил для критики современного общества.

Однако мода на романс в XVII столетии вскоре привела к его исчезновению с литературной арены. По словам Менендеса Пидаля, бытовавшие в то время галантные мавританские и пасторальные романсы пользовались такой популярностью, что каждый возлюбленный считал своим долгом их напевать своей даме.

Романсеро очень быстро стал и частью театра Золотого века. Лопе де Вега, Луис Велес де Гевара, Гильен де Кастро и многие их современники включали романсы в текст своих пьес. В основном это были героические и исторические романсы. Романс и разыгрываемое на сцене представление взаимно дополняли друг друга. Как говорит Менендес Пидаль, драматизм романса придавал выразительность театральному действию, апеллируя к исторической памяти, а сами романсы как бы вставлялись в рамку спектакля, который подчёркивал красоту архаичной поэзии.

Сначала романсы исполнялись за занавесом, а в театральных произведениях Хуана де-ла-Куэва их стали петь, а затем просто декламировать на сцене (с 1579 г).

В XIX в. благодаря собирателям фольклора появляются переводы романсов на европейские языки, а также множество стилизаций под этот жанр. В частности, поэма Дж. Байрона «A Very Mournful Ballad of the Siege and Conquest of Alhama» является переводом романса «Romance muy doloroso» о взятии Гранады, входящего в сборник Хинеса Переса де Ита «Гражданские войны Гранады»[107]. Р. Саути написал «Хронику о Сиде» также под непосредственным влиянием романсов об испанском герое. Кроме того, как Р. Саути, так и В. Скотт и В. Гюго познакомили своих читателей с романсами о последнем готском короле Родриго. В Италии же переводами романсов занимались Пьетро Монти и Джозуэ Кардуччи.

---

[106] «Esta época de refinamiento envidiaba la oscura vida solariega de la nasciente Castilla y el candor de una ideal rudeza que los poetas del siglo XVII se complacían en fantasear, convertiéndola a menudo en sátira de los tempos actuales»: Menéndez Pidal, Ramón. Estudios sobre el Romancero, op. cit. P. 45.

[107] Byron's Works, Poetry. V. 4.Wildside Press, 2010. P. 529.

Исследований, посвящённых особенностям литературных романсов или их стилизаций не очень много. Так, Антонио Карреньо написал работу «Лирический романсеро Лопе де Вега» (1979), где рассматриваются мавританские, пасторальные, духовные и философские романсы драматурга. Всех их отличает то, что они тяготеют к циклизации и призваны раскрыть внутренний мир автора, эти романсы психологичны и исповедальны.

Очередной всплеск интереса к романсу в Испании приходится на XIX в., когда к нему обратились А. Дуран и герцог Ривас. «Исторические романсы» (изданы в 1841 г., однако многие романсы были написаны в 20-е годы во время изгнания) сочиняются и издаются примерно в то же время, что и «Романсейро» Гаррета, поэтому можно говорить о типологическом сходстве в развитии португальского и испанского романтизма.

Испанский литературовед Мигель Рамос Коррада в статье «Мир повествования и назидательная история в романсах герцога Риваса» ставит своей целью не столько изучить особенности стиля и повествовательной техники романсов Анхеля Сааведры, но и понять причины, по которым он обращается к народному жанру. Учёный рассматривает романсы как «литературное воссоздание рыцарского мира» [108]. Романсы Риваса – это поэмы, тесно связанные с легендарными и эпическими повествованиями об испанских героях Средневековья. По словам исследователя, сборник можно читать как историю рождения, расцвета и смерти героического мира. Начинается он с романсов о короле Педро I, отсылающим к событиям XIV в. В то время, как это видит Ривас, существовал идеальный союз между королём и его рыцарями. XV в. и XVI в., когда правил Карл V, представляют собой апогей этого идеального союза. Именно тогда была завершена Реконкиста, Христофор Колумб открыл Америку, а испанский двор процветал. Шестнадцатый век Ривас связывает с концом Средневековья.

Кризис союза короля и рыцарства приходится на время правления Филиппа II и Филиппа IV. Это период забвения рыцарских идеалов верности и самопожертвования, а также исчезновения самих рыцарей, которые уступают место

[108] «Recreación literária de un universo caballeresco»: Ramos Corrada Miguel Mundo narrativo e historia ejemplar en el *romances* del Duque de Rivas // AO LII-LIII, PP. 405-461. P. 407.

либертенам в духе Дон Жуана. Выход из этого кризиса поэт видит в возврате к средневековым ценностям и добродетелям, воплощённым в патриотизме. Ярче всего этот призыв вернуться рыцарским идеалам показан в романсе «Байлен», посвящённом сражению с наполеоновскими войсками. То есть, подводит итог исследователь, замыслом Риваса было создать «эпопею нашей героической эпохи»[109].

В соседней Португалии впервые после ренессансного драматурга Жила Висенте к романсу обращается Алмейда Гаррет, который был современником герцога Риваса и читал его «Исторические романсы». Следующая глава будет посвящена поискам причин интереса первого португальского романтика к этому жанру народной поэзии и рассмотрению особенностей стиля литературных романсов Гаррета.

Глава 2. В поисках национальной португальской литературы.

2.1. Исторический контекст и влияние европейской литературы на творчество Алмейды Гаррета 20-х гг.

Португалия, маленькое пиренейское государство, находящееся на краю Европы, не осталось в стороне от тех событий, что потрясли континент после Великой французской революции 1789 г.

Опасаясь вторжения войск Наполеона, король Жуан VI и его двор решают в 1808 г. покинуть метрополию и отправиться в Бразилию. Как отмечает португальский историк Жозе Эрману Сарайва (José Ermano Saraiva), французские войска под предводительством генерала Жюно с лёгкостью прошли по территории страны, не встречая сопротивления местных жителей. К тому же французов поначалу поддерживали либералы, для которых Франция была государством, где господствовали свобода и равенство.

Король Жуан VI оставил в стране своих регентов во главе с маркизом де Абрантешем, однако Жюно стразу же распустил это правительство и стал править оккупированной страной. Португальское войско стало частью армии Наполеона и было отправлено воевать в Европу.

[109] «La epopeya de nuestros tempos heroicos»: Ibidem. P. 413.

Вскоре после этих событий восстал север страны: вспыхнув в Брагансе в 1808 г., сопротивление распространяется по всей Португалии, но жестоко подавляется генералом Луазоном. Тем не менее в Порту было создано временное правительство, а в других городах – местные административные органы власти. Примерно в то же время начинаются антинаполеоновские восстания в соседней Испании. Вскоре им на помощь приходят англичане, предводимые Артуром Уэлсли, будущим лордом Веллингтоном. Союзнические войска добираются и до Португалии, где одерживают победу над французами в сражениях при Ролисе и Вимейру, что вынуждает захватчиков покинуть территорию полуострова.

Однако, освободившись от одной оккупации, Португалия оказывается под властью англичан: до 1820 г. страной фактически правит генерал Уильям Бересфорд.

По словам Ж. Сарайва, сразу же после освобождения страны от французских оккупантов, начались гонения на тех, кто им симпатизировал или проповедовал либеральные идеи. Поэтому, продолжает учёный, в Португалии «на протяжении долгого времени идея патриотизма оказалась смешана с идеей традиционализма, а в прогрессивных тенденциях подозревали антинациональные помыслы».[110] Так что в сознании многих французские либеральные идеи оказались связаны с угрозой по отношению к свободе и независимости родной страны.

Забегая вперёд, стоит отметить, что как раз Гаррет в своём творчестве сломает такое представление о португальском патриотизме. Для него он будет синонимом либерализма.

Несмотря на то, что семья Гаррета поддерживала монархию, она предпочитает уехать с неспокойного континента на Азорские острова. Там воспитанием будущего писателя занимался его дядя Алешандре, епископ Ангры. Мальчика готовили к духовной карьере, родители хотели, чтобы он вступил в Орден Христа, но этого не случилось. Тем не менее полученное им иезуитское воспитание сильно повлияет на его творчество: христианская мораль и нравственность будут пронизывать все его сочинения, хотя с ними будут сосуществовать антиклерикальные мотивы.

В 1816 г., вопреки воле родителей, Гаррет возвращается в континентальную Португалию, чтобы продолжить своё обучение в университете города Коимбра на

[110] Сарайва Ж. Э. История Португалии. – М.: Весь мир, 2007. С. 252.

юридическом факультете. Там молодой человек быстро находит друзей, пропагандирующих свободолюбивые идеи, а неспокойная эпоха, на которую пришлась их молодость, совсем скоро даёт юным либералам шанс бороться за проповедуемые ими идеалы с оружием в руках.

Дело в том, что в 1820 г. давно назревавшие в стране противоречия приводят к революции: поводом к ней стал тяжёлый экономический и политический кризис. Недовольство подданных вызывал тот факт, что управление метрополией ведётся из Бразилии. Кроме того, торговля, которая была одной из важнейших статей государственного дохода, перестала давать большую прибыль, потому что бразильские порты получили право самостоятельно торговать с иностранными государствами. Не мог не повлиять на португальские умы и успех испанской либеральной революции 1820 г.

Результатом португальской революции также стало принятие конституции. В 1822 г. основной закон государства, разработанный кортесами и винтистами[111], был принят Жуаном VI. Однако не все представители португальской знати восприняли это событие с энтузиазмом: почти сразу возникают антиконституционные движения, набравшие силу после отделения Бразилии в 1822 г. Во главе монархистов оказывается младший сын короля, инфант дон Мигел, которого поддерживает его мать Карлота Жуакина.

Двадцать седьмого мая 1823 г. в городе Вилафранка Мигел призывает отменить власть либералов. Заручившись поддержкой Лиссабонского военного гарнизона, он распускает кортесы и объявляет Конституцию 1822 г. недействительной.

Это событие положило конец либеральным устремлениям португальцев, вынудив многих из них покинуть страну. Этого не избежал и Гаррет. В марте 1824 г. писатель приезжает во французский город Гавр, но, не найдя там работы, вскоре переезжает в Париж. Получив отказ на просьбу о возвращении в Португалию, он снова едет в Гавр, а 1826 г. он вновь в Париже – работает в книжном магазине.

[111] Участники революции 1820 г. Название происходит от португальского слова «vinte» (двадцать).

Изгнание было для Гаррета, как и для многих других его соотечественников школой жизни, таким опытом, который во многом повлиял на становление его личности и взглядов:

> Для португальских эмигрантов время изгнания, проведённое в Англии и/или во Франции, было важным моментом формирования их личности, источником сложных, а подчас и противоречивых чувств: от приверженности традициям родной страны и до влечения к чужим культурам, от тоски, воспетой Гарретом, до желания перемен на родине и вмешательства в её социокультурную политику[112].

Приведённая цитата характеризует жизненную и литературную программу Гаррета, потому что писатель при создании своих произведений кроме эстетической стороны всегда имел в виду и практическое их значение. По его мнению, литература должна влиять на общество, способствовать его изменению.

Находясь в Европе, Гаррет знакомится с романтической литературой и изменяет своё отношение к литературе португальской. Он понимает её подражательность, чего и сам не избежал в своём раннем творчестве, когда писал гимны, поэмы и трагедии в стиле неоклассицизма. По словам И. Фолгаду, «ссылка предоставила Гаррету случай вступить в контакт с иностранными литературами, а также позволила ему посмотреть на родную словесность критически и со стороны»[113].

Хотя пребывание за границей было очень благоприятным для писателя в творческом плане (именно там он публикует свои первые романтические произведения), но, будучи патриотом, Гаррет мечтает вернуться в Португалию. Осуществить свою мечту он сможет лишь после смерти короля Жуана VI в 1828 г.

В это время страна переживает очередной политический кризис, связанный на этот раз с выбором наследника престола. Сыновья Жуана VI Педру и Мигел имели разные взгляды на то, какой политический курс должна взять Португалия. Педру был сторонником конституционализма, а Мигел – абсолютизма.

---

[112] «Pour les émigrés libéraux portugais le temps de l'exil vécu en Angleterre et/ou en France a constitué un important moment de formation, source de réactions complexes et parfois contradictoires, entre l'attachement à la tradition de la patrie et la fascination envers les cultures étrangères, entre la saudade, chantée et mythifiée par Garrett, et le désir de changement et d'intervention socioculturelle dans le pays d'origine»: Folgado Rio Novo, Isabel Cristina. L'exil dans la formation du Romatisme portugais: une question de réception // Estudos em homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito. Porto: Faculdade de Letras da universidade do Porto, 2004. P. 289.

[113] «l'exil fournit à Garrett l'occasion de contacter avec les littératures étrangères, en même temps qu'il lui permet de prendre un regard critique et distant sur la littérature nationale»: Ibidem. P. 291.

Хотя регентский совет считал Педру законным наследником, потому что тот был старшим сыном, но ситуация осложнялась тем, что Педру уже был императором Бразилии, а по португальским законам иностранец не мог быть провозглашён королём. Так что инфант Мигел, будучи вторым по старшинству, имел полное право на португальский престол. В этих обстоятельствах Педру решает отречься от власти в пользу своей семилетней дочери Марии при условии, что в стране будет принята новая конституционная хартия, а Мигел женится на малолетней королеве.

В результате Мигел вернулся из изгнания, куда незадолго до этого был отправлен отцом, обручился с Марией и признал Хартию, но положение дел это не спасло. Дело в том, что абсолютисты хотели возвращения к дореволюционной монархии, а либералы не были удовлетворены новой конституцией страны, потому что последняя по сути никак не ограничивала власть короля. Мигел, чтобы завоевать доверие и поддержку монархистов, вновь прибегает к перевороту: в 1828 г. он созывает кортесы, которые отменяют Хартию и провозглашают его абсолютным монархом.

По всей стране вновь начинаются открытые преследования либералов, и Гаррет оказывается в их числе. В это время он издаёт в Лиссабоне журнал «Португалец: политический, литературный и коммерческий дневник», за который его арестовывают, и в июле 1828 г. писатель отправляется в изгнание в Англию, где остаётся до 1831 г.

Во время отсутствия Гаррета в Португалии начинается гражданская война между либералами и абсолютистами, продолжавшаяся с 1828 по 1834 гг. Сопротивление Мигелу возникло практически сразу – взбунтовался город Порту и многие земли к северу от реки Мондегу. Против абсолютного монарха восстали и острова Мадейра и Терсейра. Последний остров, находящийся на Азорских островах, становится новым оплотом либерального движения. Туда из Англии едут многие политические эмигранты, чтобы вновь вступить в борьбу за свои взгляды.

В это время во Франции происходит революция 1830 г., что даёт новые силы либеральному движению по всей Европе. Даже в Бразилии происходят перемены. Всё больше и больше стремящиеся к независимости, подданные императора Педру вынуждают его в 1831 г. отречься от престола, в результате чего Педру вновь

возвращается на континент с целью вернуть себе португальский престол в качестве регента инфанты Марии.

В 1832 г. Педру приезжает из Англии, где он находился всё это время, на Азорские острова и организует десант, к которому присоединяется и Гаррет. Войска идут на кораблях к континенту и 8 июля 1832 г. высаживаются вблизи Порту. Начинается годовая осада города. Затяжную войну удаётся закончить только при поддержке английских войск: они высаживаются в Алгарве и начинают движение к Лиссабону. Так как южные провинции не были готовы к войне, столица сдаётся без боя. В мае 1834 г. гражданская война заканчивается победой либералов, и начинается постепенное реформирование всех сторон португальской жизни.

Посмотрев только на этот отрезок жизненного пути писателя, можно подумать, что это биография политика и революционера. Действительно, Гаррет занимал и довольно важные государственные посты: был послом в Бельгии и Дании, главным хронистом Португальского королевства, принимал участие в составлении Уголовного и Коммерческого кодексов, в образовательной и избирательной реформах. Однако не государственными делами он прославил свою страну и запомнился португальцам.

Одной из самых ярких и своеобразных страниц творчества писателя являются произведения, где он обращается к португальскому романсу. Увлечение фольклором португальский романтик разделяет с его европейскими современниками и предшественниками: А. фон Арнимом и К. Брентано, В. Скоттом, епископом Перси и Ж. де Нервалем.

С самого детства Гаррет был знаком с португальским фольклором благодаря своей няне и бразильской служанке, которые знали очень много песен и романсов и пели их своему воспитаннику.

Поэтому приезд в Англию и увлечение Вальтером Скоттом и его «Песнями шотландской границы», хотя и стали решающим толчком для создания сборника «Романсейро», но обращение Гаррета к фольклору Португалии не было слепым следованием модным литературным тенденциям того времени.

В 20-е годы XIX в., в годы английской эмиграции, Гаррет задумал издать «Romanceiro e Cancioneiro popular português» - сборник португальских народных

песен и романсов, но в процессе работы над этим произведением первоначальный проект претерпел изменения, и в итоге читатель Гаррета смог познакомиться только с португальскими романсами. Возможно, что писатель просто не успел довести этот замысел до конца, ведь последний, третий том «Романсейро» издаётся уже после его смерти, в 1853 году. За 30 лет работы над произведением изменялся его замысел и творческая манера самого Гаррета, что не могло не отразиться на стиле литературно обработанных романсов писателя.

Первое документально зафиксированное размышление Алмейды Гаррета над народной поэзией и её ролью в современном обществе и в формировании литературного вкуса у читателей приходится на 1826 г., когда в лиссабонском журнале «Ревиста Лизбоненсе» («Revista lisbonense») печатается статья Гаррета «О португальской народной поэзии» («Da poesia popular portuguesa»). Впоследствии, в несколько переработанном виде она стала основой предисловия ко второму тому «Романсейро». Основные мысли этой статьи можно свети к нескольким тезисам. Прежде всего, португальская литература потеряла свою уникальность, повернувшись спиной к народной поэзии и отдав предпочтение латинским и итальянским образцам.

В первой трети XIX в. в Португалии господствовал так называемый псевдоклассицизм, хотя уже давал о себе знать предромантизм. Соответственно, писатели ориентировались на традиционную риторику и французские образцы. Кроме того, по словам Браги, в Португалии «царила мания на переводы: неспособность создать что-то оригинальное заставляла отдавать предпочтение всему, что бы ни переводилось»[114]. Переводилось, однако, далеко не всё, а то, что могло найти отклик у читателей. Если верить утверждениям Т. Браги, рынок переводной литературы заполонили, в основном, низкопробные сентиментальные романы.

Поэтому перед молодым Гарретом стояла очень сложная задача, которую он сам себе и поставил: создать португальскую национальную литературу и нового читателя, способного такую литературу оценить.

---

[114] «Reinava também em Portugal a monomania das traduções: a incapacidade de criação original fazia preferir tudo o que se traduzisse»: Braga, Teófilo. História da literatura portuguêsa. V. 5: O Romantismo, op. cit. P. 110.

Пребывание в Англии и знакомство с творчеством Вальтера Скотта сыграло решающую роль в становлении литературной программы Гаррета. Он хотел, прежде всего, следуя по стопам европейских романтиков, вернуться к «корням», *ad fontes*, обратив внимание на так долго игнорируемую учёными писателями народную литературу.

Стоит отметить, что кроме романсов Гаррет обращался и к прозаическим народным произведениям. Тем не менее они составляют малую часть творческого наследия писателя. Сохранилась лишь незаконченная сказка «Любовь к трём лимонам» («As três cidras de amor», 1843). Как отмечает Мария Тереза Кортеж (Maria Teresa Cortez), португальские романтики как первого, так и второго поколения, больше обращались к народной лирике, так что «вторжение в сферу народной сказки является настоящим событием в литературном контексте, где главенствует созерцательный и сентиментальный лиризм»[115].

Поэтому, как отмечает всё та же исследовательница, португальские романтики были мало знакомы со взглядами братьев Гримм и с их теорией народного творчества и народного духа. Следовательно, можно говорить только о косвенном знакомстве Гаррета с этими теориями. В любом случае, какие-либо сходства воззрений Гаррета с воззрениями братьев Гримм можно объяснить типологически, либо опосредованным их влиянием через английских авторов.

2.2. Противоречивость выбора: испанская оболочка – португальская душа?

Решив издать сборник португальских романсов, Гаррет должен был обосновать необходимость и важность публикации «Романсейро».

В предисловии ко второму тому 1843 г. писатель говорит о том, что его труд наконец-то заполнит существовавшую до того времени лакуну в португальской литературе. Писатель хотел, опираясь на опыт В. Скотта и епископа Перси, создать сборник португальской поэзии. Но здесь ему неизбежно предстояло сделать сложный выбор. Если Скотт в своих «Песнях шотландской границы» знакомил читателя с балладным наследием шотландского народа, то и Гаррет ни в чём не хотел

[115] «esta incursão no domínio do conto popular constitui um fait-divers num contexto literário em que pontifica o lirismo contemplativo e sentimentalista»: Cortez, Maria Teresa. Teófilo Braga e Adolfo Coelho – duas posições face aos irmãos Grimm e à colecção Kinder und Hausmärchen // E.L.O. No. 7-8, 2001.

отставать от своего «учителя». Проблема была только в том, что, по нашему мнению, в Португалии всё-таки не было своей, «родной» баллады. Романс – это общий для всего Пиренейского полуострова лироэпический жанр, возникший именно в Кастилии, а не в Португальском графстве. Поэтому перед Гарретом стояла непростая задача убедить не только соотечественников, но и европейских читателей в оригинальности и высокой эстетической ценности португальской баллады. Для него самого, вероятно, романс действительно был неотъемлемой частью именно португальской культуры, о чём он заявляет в том же предисловии:

> O meu ofício é outro: é popularizar o estudo da nossa literatura primitiva, dos seus documentos mais antigos e mais originais, para dirigir a revolução literária que se declarou no país, mostrando aos novos engenhos que estão em suas fileiras os tipos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar[116].

Процитированные строки можно охарактеризовать как литературное кредо и литературную программу Гаррета. Сразу же обращает на себя внимание характерный для романтиков мятежный пафос этого своеобразного послания потомкам, молодым писателям (в годы, когда пишется предисловие ко второму тому, Гаррет уже признанный мастер португальской литературы). Здесь есть и понятие нации, её литературного своеобразия, о чём начали размышлять именно романтики (братья Гримм, Жермена де Сталь). Гаррет, таким образом, вступает в диалог со своими современниками. Революция, упоминаемая португальским писателем, должна освободить литературу страны от сковывающих её цепей иностранного влияния. Здесь, как справедливо отмечает португальский литературовед Элена Барбаш, Гаррет рисковал перейти от подражания одним авторам (французским классицистам) к заимствованию более современных иностранных моделей:

> После того как Гаррет назвал Скотта и Перси <…> своими вдохновителями (читай – моделями) и сравнил литературно-философскую революцию в Германии с португальским винтистским обновлением, после того как он ожесточённо критиковал различные классицизмы, навязанные итальянским и французским влиянием, писатель понимает, что следовать сейчас романтикам, то есть имитировать их – это значит повторять за теми, кого он критиковал. Ему остаётся единственное решение, на котором

[116] «Моя задача другая – популяризировать изучение нашей исконной литературы, её самых древних и подлинных памятников, для того чтобы направлять литературную революцию, разразившуюся в стране, показывая новым талантам, что в их рядах находятся правдивые типы нации, которые они ищут, и что в нас самих, а не среди иноземных моделей, они должны их найти»: Almeida Garret, João. Romanceiro. Vol. 2, op. cit. P. 31.

он и останавливается, – самому создать национальную модель, как это сделали англичане[117].

Тем не менее с португальской исследовательницей не во всём можно согласиться, ведь Гаррет всё же копирует поведение своих «вдохновителей». Конечно, он стремится создать модель национальной португальской литературы, но с опорой на пример англичан и, вслед за ними, начинает собирать не сказки или песни португальского народа, а именно романсы.

Наверное, немалую роль сыграл в таком выборе и тот факт, что в Европе, уже за несколько десятилетий до английского изгнания Гаррета, издаются испанские романсеро, а увлечение иберийской культурой становится модным. Именно европейские романтики нашли в Испании особенное очарование; эта страна стала для них воплощением экзотики и тайны. В Испании, по мнению романтиков, бушевали нечеловеческие, гипертрофированные страсти, а все конфликтные ситуации разрешались жестокими убийствами, которые влекли за собой кровную месть. По словам Марии Леонор Машаду де Соуза, романтиков привлекала историческая связь Пиренейского полуострова с арабским миром, с которым европейцы могли опосредованно познакомиться через сборник «Тысяча и одна ночь», переведённый на французский между 1704 и 1717 гг., а на английский – между 1839 и 1841 гг[118].

Началу этого движения во многом способствовали немцы. Уже в конце 70-х годов XVIII в. Гердер включил в текст своих «Народных песен» испанские романсы, а иенский романтик Ф. Шлегель сочинил трагедию на основе испанского «Графа Аларкоса» («Conde Alarcos»). Ф. Диц (1794-1876), основатель романской филологии, указывает в своих трудах на «драматичность и естественную простоту испанской баллады»[119].

---

[117] «Depois de ter afirmado Scott e Percy <…> como seus inspiradores (leia-se, modelos) e de ter comparado a revolução filosófico literária da Alemanha à Regeneração vintista portuguesa, depois de ter acerbamente criticado os diversos classicismos impostos pelas influências italiana e francesa, torna-se-lhe claro e evidente que seguir agora – imitar – a geração romântica seria abraçar um comportamento idêntico àqueles que sempre criticou. Resta-lhe a alternativa pela qual se decide: à semelhança dos ingleses, criar ele próprio um modelo nacional»: Barbas, Helena. Almeida Garrett. O Trovador Moderno. Lisboa: Salamandra, 1994. P.41.

[118] Machado de Sousa, Maria Leonor. Sugestões portuguesas no romantismo inglês // Bastos da Silva, Jorge (ed.), Castanheira, Maria (ed.) Entre Classicismo e Romantismo: Ensaios de cultura e literatura. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies, 2003. P. 65.

[119] «dramacidade e simplicidade natural»: Apud. Ferré, Pere. Influencias de Agustín Durán e Eugenio de Ochoa no Romanceiro de Almeida Garrett // Garrett às portas do Milénio. Lisboa: Edições Colibri, 2001. P. 282.

Ещё одной причиной, по нашему мнению, могло стать постоянное противостояние Португалии и Испании. Поэтому Гаррет, видя увлечение европейцев иберийской культурой, стремится убедить их в том, что Португалия тоже заслуживает их внимания: «Полностью отдавая себе отчёт в том, что серьёзные исследования об аутентичной поэзии созданы иностранцами, Гаррет тем не менее будет акцентировать внимание на своих изысканиях в этой области <…>[120].

Пробуждению среди португальских эмигрантов национального чувства способствовало и издание в Европе переводов «Лузиад» Луиса де Камоэнса, знаменитой эпопеи, прославляющей подвиг португальских первооткрывателей и мореплавателей. По мнению Теофилу Браги, ещё одним культурным событием, повлиявшим на эмигрантскую среду, была публикация в 1824 г. критического издания «Португальских писем».

Моргаду де Матеуш сам перевёл «Письма» с французского на португальский язык, вступив таким образом в полемику об авторстве этого литературного памятника, которое вплоть до 60-х годов XX века оставалось спорным (хотя некоторые учёные и по сей день утверждают, что они принадлежат перу португальской монахини, а не французскому придворному, виконту Габриэлю де Гийерагу). Сделав этот перевод, он как будто бы «вернул» португальской литературе один из её национальных памятников, ведь «оригиналы» «Португальских писем» так и не нашли[121].

Что касается упомянутого в цитате издания «Лузиад», то оно выходит в свет в Париже в 1817 году. Текст поэмы предварялся написанной самим де Матеушем «Жизнью Камоэнса», а иллюстраторами этого издания были Жерар (Gerard), Фрагонар (Fragonard), Висконти (Visconti) и Дезенн (Desenne). Это было подарочное издание поэмы, её экземпляры разошлись по королевским домам Европы, однако вскоре по просьбе того же Матеуша издательский дом Дидо выпускает в свет текст поэмы, доступный широкому читателю. Впоследствии он неоднократно переиздавался, последнее переиздание относится к 1836 г. Следовательно,

---

[120] «Com plena consciência de que as grandes pesquisas sobre a poesia primitiva espanhola foram feitas por estrangeiros, Garrett destacará, não obstante, as suas indagações neste terreno <…>»: Ferré, Pere. Algumas reflexões de Garrett sobre o Romanceiro, op. cit. P. 96.

[121] Интересно, что и в наше время «Португальские письма» печатаются в Португалии без имени автора.

португальская культура пользовалась в то время в Европе довольно большой популярностью, а значит, проект Гаррета по изданию португальского романсейро мог рассчитывать на успех.

2.3. Литературная «реконструкция» португальской души на основе романсов: от свободного переложения текстов к виртуозному переписыванию.

Первым шагом к популяризации народной поэзии среди португальских читателей и созданию национальной литературы, в чьей основе лежали бы именно португальские источники, было написание поэмы «Дона Бранка» («Dona Branca»), опубликованной в 1826 г. Это произведение основано на эпизоде средневековой хроники Дуарте Нунеша де Леона (Durate Nunes de Leão), повествующем об инфанте Бранке, дочери Афонсу III. «Дона Бранка» пока что не имеет с романсами ничего общего, скорее она только показывает, в какую сторону развивается творчество Гаррета. Действительно, здесь писатель впервые обращается, во-первых, к португальской истории, а во-вторых, к национальному фольклору. В дальнейшем он и будет развивать эти две линии. Как отмечает португальская исследовательница Сандра Амарал Монтейру, «можно воспринимать поэму, посвящённую доне Бранке Афонсу как зеркало эволюции романтизма: романтическое движение обратилось к истокам – устному народному творчеству и традиционной литературе, что было неразрывно связано с интересом представителей этого литературного движения к современности»[122].

Разлука с родной страной и жизнь в иной культурной среде не прошла для Гаррета бесследно: он воспринял романтические идеи, над которыми будет размышлять не только в «Доне Бранке», но и на протяжении всего своего творчества. Нельзя не упомянуть, например, о понятии нации; именно оно станет предметом наших размышлений в третьей главе:

> То, что Гаррет не был безразличен к злободневным проблемам XIX в., понятно и тогда, когда он переносит в поэму своё разочарование перед лицом всё меняющего времени или современные литературные споры, которые противопоставляют классиков и романтиков. Характерные для программы последних черты <…> проявляются также по мере того, как выбор исторических, а в особенности средневековых тем, связанных с размышлениями об истоках национальной

[122] «podemos pensar o poema dedicado a Branca Afonso como um espelho da evalução do romantismo: o movimento romântico retomou as origens da literatura oral e tradicional, num processo indissociável do intresse dos seus cultores pela realidade contemporânea»: Amaral Monteiro, Sandra. Da Infanta Branca Afonso à Dona Branca de Garrett // Revista da Faculdade de Letras, V. 8, 1991. P. 1610.

идентичности (язык, культура, политические структуры) не может не рассматриваться, сама по себе, как долгосрочный подход, связанный с созданием нации[123].

Таким образом, уже в годы эмиграции вырабатываются основные темы и мотивы зрелого творчества писателя.

После «Доны Бранки» Гаррет приступает к осуществлению своей цели – популяризации и реабилитации романса. Он начинает работать над поэмами «Адозинда» и «Бернал и Виоланта», которые станут первыми из романсов, включённых в текст «Романсейро». Так как это ранние произведения писателя (они выходят в свет в Лондоне в 1828 г.), они очень сильно отличается от других романсов этого сборника по стилистике. Связано это в первую очередь с тем, что замысел «Романсейро» будет постоянно меняться по мере работы с ним. Кроме того, поэмы отделены от второго тома сборника временной дистанцией в пятнадцать лет.

По нашему мнению, именно чтение английских баллад толкнуло Гаррета на написание и издание двух поэм, вдохновлённых народным романсом, который представляет собой ответвление европейской баллады.

Кроме того, выбор жанра был связан, видимо, с общей романтической тенденцией к идеализации Средневековья, а самые старые романсные тексты, как известно, возникают именно в эту эпоху.

Не является случайным и то, что именно романсы «Сильваниньа» (или «Делгадиньа») и «Бернал-Франсеш» стали основой сюжета каждой из поэм.

В предисловии ко второму тому «Романсейро» Гаррет упоминает, что Саути в письме к английскому биографу Камоэнса Адамсону писал о том, что эти два народных романса являются, возможно, самыми старыми поэтическими памятниками западной Европы. Судя по всему, Гаррету удалось познакомить европейских читателей с португальским романсом, тем более что Адамсон даже отправил Гаррету свой перевод этого романса на английский язык.

Что касается «Бернала…», то вот как сам Гаррет объясняет свой выбор: «Estou que é originariamente português: não aparece em nenhum dos romanceiros castelhanos,

---

[123]«Preocupações oitocentistas surgem também quando Garrett transporta para o poema o seu próprio desencanto face à corrosão do tempo ou as polémicas literárias suas contemporâneas que opõem clássicos e românticos. Os traços característicos do programa destes últimos <…> revelam-se também na medida em que a escolha de temas históricos e especialmente medievais, ligados à reflexão em torno das origens da identidade nacional (língua, cultura, estruturas políticas) não pode deixar de ser vista, em si mesma, como uma atitude "prospetiva" tendente à construção de uma nacionalidade»: Ibidem. P. 1615.

nem na vasta colecção de Ochoa»[124]. Гаррету было важным отсутствие романса в испанской традиции, что связано с его замыслом возрождения не только национальной португальской литературы, но и с желанием прославить именно португальскую романсную традицию.

В предисловии к «Адозинде» прибавляется ещё один аспект – «защита и прославление» португальского языка:

> Ainda que em pouco hábeis mãos, a língua portuguesa sairá mais uma vez à prova singular de bizarria com as mais cultas e gabadas línguas da Europa: e será culpa do cavaleiro, não sua, se o prêmio da beleza e valentia lhe não for adjudicado por todo o juiz imparcial [125].

Таким образом Гаррет в XIX в. продолжает традицию литературных произведений, отстаивающих красоту неолатинских языков. Процитированные строки во многом являются повторением идей, изложенных им в антологии португальской поэзии «Лузитанский Парнас», которая была напечатана в Париже в 1826 г. Как отмечают бразильские исследователи Ж.-Л. Кардозу и И. Джакомасси, в этом произведении Гаррет стремился сломить представление о том, что самые значимые моменты португальской истории – это географические открытия и богатства, которые они с собой принесли. Для Гаррета важные вехи в истории Португалии совпадали со значительными достижениями в области словесности[126].

Но если в эпоху Ренессанса язык нужно было отделить от латыни или от более «развитых» с литературной и стилистической точки зрения языков, то Гаррет желал возродить язык, а вместе с ним и культуру Португалии, а также национальное самосознание её граждан. Для Гаррета XVI в. становится образцовым, потому что в эпоху героических португальских открытий гармонично развивались науки, словесность и искусства, которые как раз и характеризуют нацию, отличают её от других.

Защитить португальский язык и культуру необходимо было от иностранного влияния, прежде всего французского и итальянского. По мнению Гаррета,

---

[124] «По моему мнению, романс португальского происхождения: он не встречается ни в одном из испанских романсеро, как и в обширном собрании Очоа»: Almeida Garrett Romanceiro. V. 2. P. 119.

[125] «Хотя и в неумелых руках, но португальский язык вновь подвергнется необычному соревнованию с самыми учёными и прославленными языками Европы: и будет виновен рыцарь, а не язык, если награда за красоту и отвагу не будет присвоена ему беспристрастным жюри»: Almeida Garrett, João. Adozinda. London: Bossey & Son. P. VI.

[126] См.: Oliveira, João-Luís, Giacomassi, Igor. A aurora das letras em Portugal, na obra “Parnaso lusitano” de Almeida Garrett // Caderno de resumos & Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia. Ouro Preto, 2012.

португальская литература теряет свою самобытность в эпоху Ренессанса, когда писатели и поэты начинают заимствовать литературные модели у итальянцев. Своих же современников писатель обвиняет в необдуманном подражании французам.

Таким образом, обращение к португальскому романсу не случайный, а вполне закономерный в этом контексте шаг, потому что этот жанр возникает в эпоху средневековья и во многом отражает средневековое мировоззрение и реалии.

Поэтому Гаррет очень ценил романс «Бернал-Франсеш» за архаичность и эмблематичность. По словам писателя, этот романс – пример «аутентичной и великой поэзии героического народа, людей, которые серьёзно относились к жизни, таким когда-то был и наш народ»[127].

Высказывание Гаррета построено на принципе антитезы, характерного для романтиков приёма, с его помощью противопоставляется заслуживающее уважения и восхищения прошлое страны её настоящему, которое критикует писатель. При этом последний не отделяет себя от своих современников, употребляя в завершающем сравнении притяжательное местоимение «наш». Ещё одну антитезу могли бы составить прилагательные «примитивный» и «великий», но они для Гаррета выступают скорее как синонимы, потому что для него величие языка и поэзии заключается как раз в её архаичности.

Проиллюстрируем этот тезис ещё одним примером. В предисловии к поэме «Бернал и Виоланта» Гаррет пишет о том, что «Бернал» посвящён одной молодой даме, которую он называет Аделия. Она хотела, чтобы тот написал настоящую эпическую поэму вместо этих небольших романсов:

> O seu desejo e empenho era que eu fizesse uma verdadeira epopeia, e me deixasse destas coisas que nunca podiam passar de bonitinhas. A perda de D. Sebastião em África era o assunto que me dava: dizia – e dizia bem – que devia ser o reverso da medalha dos Lusíadas, e que podia ser o mais popular e nacional de todos os poemas portuguesas <…>[128].

Тем не менее Гаррет противопоставляет такой классической поэме именно свои романсы. То есть он сознательно хочет порвать с предшествующей

---

[127] «poesia primitiva e grande de um povo heróico, de uma gente que tomava as coisas da vida ao sério, como a nossa era»: Almeida Garret, João. Romanceiro. V. 1, Lisboa: Editorial Estampa, 198-. P. 119.

[128] «Её желанием и интересом было, чтобы я сочинил настоящую эпопею и бросил эти безделки, которые нельзя было назвать больше, чем миленькими. Она давала мне в качестве сюжета эпопеи исчезновение дона Себастьяна в Африке. Она говорила – и справедливо – что она должна была стать оборотной стороной медали «Лузиад», что она могла стать самой народной и национальной из всех португальских поэм»: Ibidem. P. 120.

литературной традицией. В «Путешествиях по моей земле» Гаррет обвиняет Камоэнса в том, что тот имитировал модель европейской эпической поэмы в стиле Гомера и итальянской ренессансной эпической поэмы. Для Гаррета это было непростительной ошибкой, так как именно заимствования, с его точки зрения, погубили настоящую национальную литературу. Для Гаррета романсы, эти красивые «безделки» имеют огромную ценность, потому что отражают глубинные стороны португальской национальной самобытности.

Однако, несмотря на восхищение португальским фольклором, Гаррет не мог не отдавать себе отчёт в том, что некоторые аспекты романса, например, кровосмесительная любовь отца к дочери, являющаяся сюжетообразующей в «Сильване», могут вызвать если не неодобрение, то непонимание публики. Но именно это привлекало молодого писателя, потому что ему хотелось адаптировать такой кровожадный сюжет ко вкусам своего читателя:

> A Silvana, cujo assunto notável e horroroso exigia suma delicadeza para se tornar capaz de ser lido sem repugnância ou indecência. Era nada menos que uma nova Mirra, ou antes o inverso da trágica, interessante, mas abominosa história da mitologia grega; é um pai namorado de sua própria filha! A filha jovem, bela, virtuosa, santa enfim. – A dificuldade do assunto irritou o desejo de lutar com ela e vencê-la se possível fosse[129].

Эти слова Гаррета напоминают предисловие к «Ченчи» (1819) Перси Биши Шелли, где он говорит о том, что изображение всех ужасов трагедии на сцене было бы нестерпимым. Тематически произведения Гаррета и Шелли также близки: в обоих поднимается проблема кровосмесительной любви, такой притягательной для романтиков, ведь к мотиву инцеста обращались и Шатобриан, и Байрон, и другие.

Уже в предисловии Алмейда Гаррет стремится «вписать» романсы в более широкий, чем европейская баллада, литературный контекст. Сравнение с мифом делает сюжет «Сильваны» не только универсальным, освящённым авторитетом древнегреческой культуры, но и как будто бы оправдывает его существование, несмотря на всё отвращение, которое вызывает у Гаррета инцест.

Итак, выбор романсов «Сильвана» и «Бернал-Франсеш» в качестве основы для сюжета поэм «Адозинда» и «Бернал и Виоланта» связан с желанием Гаррета создать,

---

[129] «“Сильвана”, чей примечательный и ужасный сюжет требовал деликатнейшей работы, чтобы при чтении романса не возникало чувство отвращения или неприличия. Это не больше и не меньше, чем новая Мирра, или оборотная сторона трагического, интересного, но омерзительного греческого мифа. Отец, влюблённый в собственную дочь! Дочь молода, красива, добродетельна, она, наконец святая. Сложность этого сюжета разбередила желание с ней бороться и победить её, если это возможно»: Ibidem. P. 62-63.

по примеру В. Скотта, португальскую литературную балладу. Само обращение к этому жанру представляется логичным развитием творческого пути писателя, который в эмиграции начинает задумываться об истоках и традициях родной литературы и приходит к выводу, что настоящая португальская словесность была оттеснена на второй план подражаниями итальянским и французским моделям. Поэтому народная литература, в частности романс, представляется ему настоящей, оригинальной португальской литературой, которую необходимо возродить.

2.4. «Адозинда» и «Бернал и Виоланта».

Перейдём непосредственно к анализу двух поэм, чтобы понять, какие модификации претерпевает народный романс в этих произведениях. При анализе будут привлекаться версии народных романсов из сборника «Romanceiro português da tradição oral moderna»[130].

По словам П. Ферре, ранние поэмы Гаррета «пронизаны романтической литературной традицией» [131]. Действительно, в «Адозинде» и «Бернале…» литературность выходит на первый план, что было связано с тем, что португальская публика в то время ещё не была готова воспринять близкие к народным литературные обработки романсов, какие будут представлены в «Романсейро».

Вот как сам Гаррет описывает свой метод работы с традиционным материалом в предисловии к «Адозинде»:

> Mudei-lhe o título e chamei-lhe Adozinda, que soa melhor e é português mais antigo. O fundo da história, as circunstâncias do desfecho dela são conservadas do original; o ornato, o mecanismo do maravilhoso é outro mas acomodado, creio eu ao gênero e à índole do assunto[132].

О поэме «Бернал и Виоланта» можно сказать то же самое, но всё же две поэмы заметно отличаются друг от друга, хотя приёмы, использованные Гарретом при их написании, одинаковы.

---

[130] Ferré Pere. Romanceiro português da tradição oral moderna. Versões publicadas entre 1828 – 1960. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v. 1 – 2000; v. 2 – 2001; v. 3 – 2003; v. 4 – 2004.

[131] «La rifundición, por él llevada a cabo, de “Silvana” y “Delgadina”, en el poema “Adozinda”, y los romances presentados en 1851, com distintos tipos de retoques, exhalan românticos odores de raigambre literária»: Ferré, Pere Etapas en la edición del Romancero português // Santiago R., Valenciano A., Iglesias S. Tradiciones discursivas: edición de textos orales y escritos. - Editorial Complutense, 2006. P. 87.

[132]«Я изменил его название на «Адозинду», потому что это португальское имя благозвучнее и архаичнее. Сюжет и обстоятельства развязки следуют оригиналу; украшения, механизм чудесного же иные, но более соответствующие, я думаю, жанру и природе сюжета»: Almeida Garrett, João. Romanceiro. V. 1, op. cit. P. 63.

Поэма о Бернале также меняет название. Теперь в заглавие выносятся имена двух персонажей-любовников, а не одного. С одной стороны, это позволяет гораздо лучше, чем в «Адозинде» показать преемственность между романсом и поэмой, так как «Бернал и Виоланта» однозначно отсылают к романсу. В случае с «Адозиндой» такая связь утрачивается. С другой стороны, сразу же задаётся иной тип восприятия произведения. Если романс можно прочитывать как один из эпизодов из жизни Бернала, что не противоречит романсной традиции, где нередки случаи циклизации (например, цикл романсов о Сиде или об инфантах Лара), то поэма «Бернал и Виоланта» воспринимается как произведение, чьей главной темой будет греховная любовь.

Ещё одним приёмом, объединяющим две поэмы, является стремление связать романс как с португальской, так и – шире – западноевропейской литературной традицией. Так, каждую часть «Адозинды» предваряют цитаты из У. Шекспира. Отношение Гаррета к Шекспиру было неоднозначным, потому что в творчестве английского драматурга он не принимал, по его словам, излишнюю откровенность и кровожадность.

Поэма состоит из четырёх кантиг, то есть песен. Само слово «кантига» также «работает» на создание местного колорита, отсылая к Средневековью, потому что кантига – это традиционный жанр галисийско-португальской лирики.Эпиграфом к первой песне служат строки из второго акта «Короля Лира»: «No, I'll not weep: // I have full cause of weeping; but this heart // Shall break into an hundred thousand flaws // Or ere I'll weep».[133]

Отсылка к этому произведению сразу же задаёт трагический модус восприятия поэмы. С другой стороны, непосредственно перед этими словами Лир в трагедии говорит своим дочерям: «No, you unnatural hags, // I will have such revenges on you both, // That all the world shall--I will do such things,-- // What they are, yet I know not: but they shall be // The terrors of the earth»[134]. Поэтому эпиграф ещё и вводит тему

[133] «Вы думаете плакать стану я? // О нет, я не заплачу - никогда! // Мне есть о чем рыдать, но прежде сердце // В груди моей на тысячу кусков // Порвется!» Здесь и далее цитаты из «Короля Лира» даются в переводе А. В. Дружинина.

[134] «Нет, волчицы, // Я отплачу вам так, что целый свет… // Я накажу вас... сам не знаю как, // Но ужасну я мир ужасным делом!».

трагической любви отца к дочери, а также предвосхищает ужасные события, которые должны произойти в поэме.

Эпиграф ко второй кантиге продолжает развитие темы отношений между отцом и дочерью: «But yet thou art my flesh, my blood, my daughter»[135]. Обращает на себя внимание контраст между трагедией Шекспира и поэмой Гаррета. Лир, произнося эти слова, обращённые к Гонерилье, взывает к её дочернему долгу, эти строки пронизаны горечью и разочарованием. У Гаррета же эта цитата, вставленная уже в иной контекст, приобретает другой смысл, подчёркивая противоестественность страсти Сижнанду к Адозинде.

Третью кантигу предваряет реплика призрака отца Гамлета: «I must a tale unfold whose lightest word will // harrow up thy soul; freeze thy blood; Make thy // two eyes, like stars, start from their spheres» [136]. Обращение к «Гамлету» вновь подчёркивает трагичность, но мало общего имеет с тем, что будет происходить в третьей кантиге. Отсылка к Призраку прежде всего создаёт атмосферу тайны и ужаса, которая будет перекликаться с описываемой в этой части поэмы тёмной ночью, когда Адозинда молится в гроте, где встречает своего отца.

Четвёртый эпиграф из Шекспира, на этот раз снова из «Короля Лира», вводит тему воздаяния за грехи: «You do me wrong, to take me out o'the grave: // – Thou art a soul of bliss: but I am hound // Upon a wheel of fire, that mine own tears // Do scald like molten lead»[137]. Кроме того, Гаррет стремится провести параллель между Корделией, в которой больной Лир видит ангела, и Адозиндой, действительно возносящейся на небеса в конце поэмы. А образ огненного круга отсылает к христианскому аду, где предстоит оказаться Сижнанду за совершённый им грех.

Таким образом, цитаты из Шекспира выполняют в произведении Гаррета очень важную функцию: они не только включают «Адозинду» в европейский литературный контекст, но и вводят основные темы и мотивы, которые будут

---

[135] «Ты все-таки и плоть, и кровь моя».

[136] «я бы мог поведать // Такую повесть, что малейший звук // Тебе бы душу взрыл, кровь обдал стужей, // Глаза, как звезды, вырвал из орбит». Перевод М. Л. Лозинского.

[137] «Зачем меня // Из гроба вынули? Ты - ангел светлый! // Но я прикован к огненному кругу, // И плачу я, и эти слезы жгутся // Так, как свинец растопленный».

развиваться в поэме. К тому же «Лир» и «Адозинда» противостоят друг другу в том, что любовь Лира к дочерям не носила инцестуального характера.

В поэме «Бернал и Виоланта» писатель вводит аллюзии на эпические поэмы, например, «Лузиады» Камоэнса. Действительно, вступительные строки поэмы отсылают к героическому прошлому португальской нации, к традиционным для португальской литературы темам моря и крестовых походов: «Ao mar se foi D. Ramiro. // Galé formosa levava; // Seu pendão terror de Mouros // N'alta popa tremulava»[138].

Стоит отметить, что здесь Гаррет, хотя и не следует первым строкам традиционного романса, но стилизует их под традиционную модель, где имя главного героя обязательно упоминается в первой строке. Значит, в его поэме, по сравнению с народным романсом вновь происходит смещение акцентов. Главный герой – не только Бернал, чьё имя вынесено в заглавие, но и обманутый муж. Такая триада муж-жена-любовник, а также тема запретной любви, что сильнее смерти, которая развивается на протяжении всего романса, не может не заставить вспомнить о другом средневековом произведении на ту же тему – романе о Тристане и Изольде.

Проанализировав рамочные элементы двух поэм, мы можем перейти к анализу самого текста, чтобы посмотреть, насколько в нём трансформировался сюжет народного романса. Помимо этого, мы уделим внимание изменению поэтики жанра.

Сюжеты обоих романсов, вдохновивших Гаррета на создание поэм, довольно просты. «Сильвана» представляет собой историю о молодой девушке Сильване, которая отказывается стать любовницей короля, её отца, за что тот запирает её на семь лет в башне. Не выдержав мучающей её жажды, девушка в конце концов уступает домогательствам, но от совершения греха её спасает смерть. Войдя в башню, слуги и король видят девушку в окружении ангелов, что говорит о её святости. В этот момент король сознаёт свою греховность и после смерти попадает в ад.

[138] «В море пошёл дон Рамиру. // На прекрасной галере;// Его флаг, ужас мавров, // На высокой корме развивался»: Almeida Garrrett, João. Romanceiro. V. 1, op. cit. P. 123.

«Бернал-Франсеш» сводится к тому, что неверная жена не узнала собственного мужа, приняв его ночью за своего любовника, за что и расплачивается на следующий день. Бернал-Франсеш, узнав о смерти возлюбленной, приходит к ней на могилу с желанием уйти из жизни, чтобы хотя бы после смерти воссоединиться с любимой женщиной. От страшного поступка его спасает голос умершей, который говорит, чтобы тот продолжал жить и постарался искупить их совместный грех, по-христиански воспитав своих будущих дочерей. Романс представляет из себя контаминацию двух текстов (собственно «Бернала» и «Невесты-призрака»), при этом переход от одного к другому представляется довольно резким, что Гаррет старается «исправить».

Обе поэмы, хотя и следуют шаг за шагом за сюжетом романса, но значительно расширяют его. Появляются новые эпизоды, призванные минимализировать или совершенно убрать фрагментарность – одну из характерных черт народного романса.

Гаррет в предисловии ко второму тому «Романсейро» восхищается совершенно другими особенностями жанра. Например, в «Бернале» его больше всего привлекает простота и драматическая сила[139]. То есть в начале творческого пути писатель не рассматривал романс сам по себе, со всеми его метрическими, структурными и лингвистическими особенностями, а ценил в нём лишь сюжет или «народность». Под последней на протяжении всего своего творчества он понимал, прежде всего, отсутствие текстов с похожим сюжетом в испанских сборниках или же оригинальную, «португальскую» трактовку общеевропейских сюжетов.

При анализе двух поэм также возникает вопрос об их стилизации под средневековый текст и о конфликте, возникающем между реальным средневековьем, присутствующем в романсах, которое затрагивает глубинные элементы средневекового мировоззрения, и тем средневековьем, каким понимал его Гаррет.

[139] «Sua contextura símples, mas forte, a cena dramática com que abre, o fecho sublime com que que termina dão-lhes todos os caractéres de uma poesia primitiva»: Ibidem. P. 119.

Для португальского писателя, как и для многих его современников, Средние века – это во многом идеализированная эпоха формирования европейских наций, крестовых походов, замков и сеньоров.

Противоречивое отношение к Средним векам находит отражение в предисловии ко второму тому «Романсейро». Писатель солидарен с другими европейскими романтиками в том, что Средние века – это не тёмная эпоха между прекрасной Античностью и Ренессансом, хотя он и осуждает многие тогдашние обычаи и институции. В Средневековье писатель ценит, в первую очередь, способность к обновлению, созидающую силу:

> Foi uma crise de transformação e regeneração em que os elementos da sociedade, purificados no fogo de um grande incêndio, começaram a tender para ordem nova, para uma organização que era estranha a todas as ideias e conceções antigas[140].

В поэмах видно и влияние на Гаррета английского исторического романа. Отсюда происходит стремление создать «местный колорит» с помощью введения в текст слов, отражающих средневековые реалии. Вот, например, описание морского пейзажа, взгляд на замок дона Рамиру со стороны моря: “Bate o mar na barbacã // Do castelo alevantado, // Só a vela na alta torre // Não cede ao sono pesado”[141].

Слово “barbacã” обозначает фортификационное сооружение, стену, которая возводилась вокруг стен средневекового замка. При описании того же замка употребляется слово “seteira”, то есть бойница. Кроме того, Гаррет употребляет слово «Испания» (Espanha) в расширительном значении – под этим термином в средневековых текстах подразумевается весь Иберийский полуостров. При описании дворца в «Адозинде» тоже употребляются историзмы и архаизмы, например, «atabales» (старинное название барабана) и другие.

Однако средневековая картина мира не во всём совпадала с картиной мира самого писателя. В Средние века измена мужу строго каралась. В романсах, если муж убивает жену, это не считается за грех, что, конечно, входит в противоречие с христианской моралью. В «Бернале и Виоланте» Гаррет стремится нивелировать этот конфликт мировоззрений.

---

[140] «Это был кризис преображения и перерождения, где общественные элементы, очищенные пламенем огромного пожара, начали выстраиваться в новом порядке, и их объединение было чуждо всем старым идеям и представлениям»: Ibidem. P. 37.

[141] «Бьёт море по барбакану // Высокого замка, // Только стражник на высокой башне // Не уступает тяжёлому сну»: Ibidem. P. 123.

Жестокое убийство неверной жены совершается доном Рамиру в состоянии аффекта. Женщина перед смертью просит мужа простить её, но при этом признаёт, что заслужила смерти. То есть она как будто бы хочет, чтобы муж отпустил ей грехи перед смертью. Растроганный муж уже готов простить её: «Choram pajens e donzelas, // Que a piedade o crime esquece; // O próprio ofendido esposo // Com tal vista se enternece» [142]. Здесь, на наш взгляд, очень ярко проявляется желание Гаррета приблизить романс к современности через отсылку к христианской добродетели милосердия, что идёт в разрез с народным романсом, где сохраняется средневековая картина мира.

Стоит отметить, что в романсах измена никогда не прощается. Наоборот, смерть неверной жены от руки мужа показывается там как нечто само собой разумеющееся, как норма. Поэтому такая женщина, несмотря на всю её красоту, не вызывает жалости и сострадания ни у окружающих, ни у мужа.

Но Виоланта совершает роковую ошибку, дополнив свою мольбу просьбой не убивать её любовника. В этот момент настроение дона Рамиру резко меняется: «Renovou-se-lhe o ódio todo, // Daquele rogo ofendido: // O semblante roxo de ira // Para não vê-la torceu; // E co'a esquerda mão alçada // O fatal aceno deu»[143].

Таким образом, объяснив поступок одержимостью героя дьяволом (заметим, что убийство он совершает левой рукой, согласно народным поверьям принадлежащей дьяволу), Гаррет мастерски сохраняет «кровожадность» Средних веков, не оскорбив при этом чувства своих читателей.

Основными изменениями, что вносит Гаррет в структуру романса, являются увеличение объёма произведения, большое количество описаний природы и персонажей, их внешности и эмоционального состояния.

В пейзажах и описаниях персонажей как раз ярче всего проявляет себя романтическая поэтика двух поэм. Ночной пейзаж присутствует как в «Адозинде», так и в «Бернале и Виоланте», что сближает Гаррета со многими другими

---

[142] «Плачут пажи и дамы, // Потому что милосердие преступление забывает; // И сам оскорблённый супруг // От такого зрелища смягчается» Ibidem. P. 127.

[143] «Весь гнев в нём возродился, // Оскорблён он был такой мольбой: // Лицо, красное от гнева, // Чтобы не видеть её, отвернул»: Ibidem.

европейскими романтиками, обращавшимися к этому мотиву. Вспомним, к примеру «Гимны к ночи» Новалиса или Жерара де Нерваля.

Ночь была любимым романтиками временем, когда все иррациональные силы чувствуют свою полную власть над миром. У Гаррета же она теряет демонизм и служит другим целям.

В начале первой части «Бернала и Виоланты» вводится следующий ночной пейзаж, отсутствующий в народном романсе:

> Tudo o mais repousa e dorme, // Tudo é silêncio ao redor; // Dobra o recato nas portas // Com a ausência do senhor. // Mas a certa hora da noite // Se vê luz numa seteira, // E logo cruzar por perto // Leve barca aventureira[144].

Этой темноте и тишине противостоит лишь огонёк, горящий в бойнице. Последний оказывается более постоянным, чем природа, которая всё время меняется: «Muitas noites que passaram, // Manso esteja ou bravo o mar, // A mesma luz, à mesma hora, // A mesma barca a passar»[145]. Настойчивое повторение детерминатива «mesmo» («тот же») подчёркивает постоянство преступной любви двух героев, а инверсия во второй строке акцентирует внимание читателя на переменчивом характере морской стихии.

Ночь становится наперсницей двух влюблённых, хранительницей их тайн, которая остаётся им верна даже после трагической смерти Виоланты от руки дона Рамиру. В третьей части даётся почти идентичное описание ночи: «Duas noites são passadas, // Já não há luz na seteira, // Mas passando e repassando // Anda a barca aventureira»[146].

Здесь вновь акцентируется постоянство любви. Такой эффект достигается употреблением однокоренных глаголов «passar» и «repassar». Приставка «re» дополнительно подчёркивает повторяемость и постоянство действия, несмотря на то что свет, дававший Берналу смысл жизни, и олицетворяющий к тому же жизнь Виоланты, уже погас.

---

[144] «Всё остальное отдыхает и спит, // Всё вокруг тишина; // Двойная стража на дверях // В отсутствие сеньора. // Но в определённый час ночной // Виден свет в бойнице, // И сразу же появляется вблизи // Лёгкая дерзкая лодка»: Ibidem. P. 124.

[145] «Много ночей прошло, // Спокойным ли было, иль буйным море, // Тот же свет, в тот же час // Та же лодка появлялась»: Ibidem.

[146] «Две ночи прошло, // Больше нет света в бойнице, // Но снова и снова появляясь // Кружит дерзкая лодка»: Ibidem. P. 128.

В Адозинде образ ночи также занимает очень важное место. В первой кантиге ночь имеет идиллический, а не инфернальный характер:

> Alta a lua vai no céu, // E as sombras leves e raras // Não impedem às florinhas, // Não tolhem às águas claras // De brilhar coa luz nocturna, // Menos resplendente e fúlgida, // Porém mais suave e plácida, // Mais amável que a diurna[147].

Ночь хотя и противостоит дню, но не является чем-то пугающим. Наоборот, она приносит умиротворение, что подчёркивается употреблением прилагательных «leve», «suave» и «plácida». Лунный свет, гораздо более мягкий, чем дневной, не отнимает у предметов их привычные черты: ночное светило заставляет их отражать приглушённый свет.

Такой пейзаж на время вносит мир и спокойствие даже в душу дона Сижнанду, на мгновение забывающего о своей преступной страсти:

> Sisnando todo embebido, // No seio da natureza // Do resto do orbe esquecido, // Pouco a pouco a agitação // D'alma lhe foi abrandando, // E o pesado coração // Do afogo desapertando <…>[148].

Здесь мы видим пейзаж в стиле А. де Ламартина, олицетворяющий возвращение к утерянной человеком гармонии с миром и природой. Но такой возврат для героя уже невозможен. Через несколько песен его душевное состояние, как и описание природы, меняется:

> Agreste, não feio é o sítio, // Medonho, horrível de ver; // Porém tem a natureza // Horrores que são beleza, // Tristezas que dão prazer, // Mão de arte ali não chegou; // A virginal aspereza // Ficou em toda a rudeza // Que a criação lhe deixou[149].

В этом описании гораздо больше от романтического мировидения, чем в предыдущем. Присутствует мотив красоты ужасного, а также романтическое противопоставление природы и искусства.

Интересно также, что природа в этой поэме служит не только фоном, где разыгрываются события, она не только отвечает на эмоциональное состояние героев или даже определяет его, но и непосредственно реагирует на происходящее. Когда

---

[147] «Высоко луна в небе, // И тени, легкие и редкие, // Не мешают цветам, // Не препятствуют светлым водам // Светиться ночным светом, // Менее ярким и живым, // Однако более мягким и спокойным, // Чем дневной»: Ibidem. P. 84.

[148] «Сижнанду в себя погружён, // На лоне природы // Всем миром забытый, // И мало по малу волнение // Души успокаивается, // И тяжёлое сердце от тревоги освобождается»: Ibidem. P. 85.

[149] «Дикое, нет, безобразное место, // Страх и ужас нагнетает; // Однако есть в природе ужасы, которые суть красота, // Печали, что дают удовольствие, // Рука искусства сюда не добралась; // Девственная дикость // Осталась во всей грубости, // Что оставило ей творение»: Ibidem. P. 86-87.

Сижнанду находит Адозинду в гроте и признаётся ей в своей страсти, та идиллическая природа, что присутствует в начале второй кантиги, резко меняется:

> Sem vento os troncos de entorno // A ramagem sacudiram; // A lua no céu mais pálida // Como de susto enfiou // E para trás da montanha // Foi correndo e se eclipsou[150].

Даже природа содрогается перед лицом такого страшного преступления. Отсутствие какого-либо побуждения извне, например, ветра и при этом наличие движения подчёркивают противоестественность поступка дона Сижнанду.

Образ ночи, представленный в поэмах Гаррета, многое заимствует от романтического способа описания этого времени, но само обращение к ночи, как мы думаем, является данью традиции: с переводом «Ночей» Э. Юнга в 1782 г. многие португальские писатели и поэты последней трети XVIII в., например, Бокаже, маркиза де Алорна, Жозе Анаштасиу да Кунья воспевают ночь в своих стихах.

Другим образом, взятым Гарретом у романтиков и поэтов последней трети XVIII в., является образ влекущей к себе смерти:

> Tochas de pálida cera // Nas trevas da noite escura // Vão dando luz baça e triste, // Luz que guia à sepultura: // Cobertos com seus capuzes // Rezam frades ao redor, // A dobrar desentoados // Os sinos causam terror…[151]

Речь в этой цитате идёт уже о не о природной ночи, а о ночи могилы. Последняя вызывает у читателя трепет, что достигается за счёт употребления прилагательного «грустный». Свет, присутствующий и на похоронах уже не тот свет надежды, что вёл во тьме ночи лодку Бернала, а поблекший свет факелов и восковых свеч, освещающих путь к могиле.

Ещё одним элементом, отдаляющим поэмы Гаррета от народного романса, является ощутимое авторское присутствие. Комментарии автора к рассказываемым им событиям выполняют несколько функций.

Голос всезнающего автора может предвосхищать события. Приведём в пример строки из самого начала «Бернала и Виоланты». Второе четверостишие вводит предысторию дона Рамиру. Он женат меньше, чем год, и ему очень тяжело

---

[150] «Без ветра деревья вокруг // Затрясли своими ветками; // И луна на небе побледнела, // Как будто бы от страха, // И за гору // Спрятаться поспешила»: Ibidem. PP. 89 – 90.

[151] «Факелы из бледного воска // Во мраке тёмной ночи // Бросают пшеничный и грустный свет, // Свет, ведущий в могилу: // Закутанные в свои капюшоны // Молятся монахи вокруг, // Нестройно бьющие // Колокола вселяют ужас»: Ibidem. P. 128.

покидать свою жену. Эту идиллическую картину разрушает голос автора, который, рассказывая о жене Рамиру Виоланте, предвосхищает её измену: «Nem a dama em toda a Espanha // Tão bela como é Violante; // Não a houvera igual no mundo // Se ela fora mais constante» [152]. Даже читатель, не знающий содержания романса, теперь догадывается, что произойдёт дальше.

В «Адозинде» автор выражает отношение к противоестественной страсти отца к дочери, говоря о бессилии своего поэтического слова перед лицом этого страшного греха: «Palavras que lhe ele disse, // Respostas que lhe ela deu, // Oh! não as contarei eu, // Não as contará ninguém…»[153]. Автор прибегает к приёму умолчания, лишь бы только не говорить о том, в чём именно заключался разговор между дочерью и отцом. Его ужас подчёркивается восклицательной частицей. Абсолютная невозможность говорить об этом создаётся благодаря эксплицированию личного местоимения, что в португальском языке очень экспрессивно, и противопоставлению его неопределённому местоимению «никто».

Приведём ещё один пример на ту же тему: «Oh! como hei-de eu cantar // Se no peito a voz me treme! // História que é de chorar, // Quem a diz não canta, geme»[154]. В этом случае добавляется ещё одна важная деталь: чтобы рассказать историю такого рода, не хватает привычного поэтического языка эпопей, где о событиях «пели».

Третьей функцией авторского присутствия можно назвать резюмирование содержания: «A tua linda Violante, // O teu encanto tão belo, // Teve por ti feia morte, // Crua morte de cutelo»[155]. Кроме того, эта авторская фраза призвана смягчить переход от одной части романса к другой, ведь контаминированные части романса не представляют собой сюжетного единства. Вновь сообщив о смерти Виоланты, автор переходит к рассказу о том, как влюблённый Бернал приходит в церковь святого Жила, чтобы попрощаться с Виолантой, а вместе с ней и с жизнью.

---

[152] «И нет во всей Испании дамы, // Такой красивой, как Виоланта;// И не было бы ей равной на свете, // Если бы была она более постоянной»: Ibidem. P. 123.

[153] «Слова, что он ей сказал, // Ответы, что она ему дала, // О! О них не расскажу я, // И никто не расскажет о них»: Ibidem. P. 92.

[154] «О! Как должен я петь, // Если в груди голос дрожит у меня! // Эта история вызывает слёзы, // Тот, кто рассказывает её, не поёт – стонет»: Ibidem. P. 90.

[155] «Твоя прекрасная Виоланта, // красивая чаровница, // Страшную смерть за тебя приняла, // Жестокую смерть от ножа»: Ibidem. P. 128.

Появлению Бернала предшествует и композиционное повторение: читатель вновь видит лодку, что настойчиво продолжает приплывать к скале у стен замка. В отличие от начала романса, лодку уже не встречает приветливый свет в бойнице. Всё это служит также переходом к финальной части произведения, представляющей из себя фрагмент романса «Невеста-призрак».

В этой части рассказывается о том, как молодой мужчина приходит на могилу к своей возлюбленной. Гаррет снова углубляет образ героя, вводя описание его внешности и психологического состояния: «Vestido de dó tão negro, // E mais negro o coração, // Sobre a fresca sepultura // De rojo se atira ao chão»[156]. Юноша приходит, чтобы покончить с собой на могиле Виоланты, потому не может жить без неё.

Алмейда Гаррет пытается вызвать в памяти читателя традиционный для европейской литературы мотив любви, что сильнее смерти. Таким образом, Бернал и Виоланта предстают перед нами как португальские Тристан и Изольда: «Abre-te, ó campa sagrada, // Abre-te a um infeliz!.. // Seremos na morte unidos, // Já que em vida o céu não quis»[157]. Эти полные горя и отчаяния речи услышала Виоланта и начала разговор с Берналом, чтобы отговорить его от рокового шага. Такой диалог присутствует и в народном романсе, но в поэме Гаррет не просто переписывает его, но стремится связать с предшествующими эпизодами, чтобы контаминация не бросалась в глаза. Так, Виоланта упоминает о своём грехе и вновь повторяет слова, уже сказанные мужу, о том, что она заслужила смерть: «Vive tu, que eu já vivi; // Morte que me deu meu crime, // Fui eu só que a mereci»[158].

Дальше Виоланта начинает прощаться с тем, что оставила на земле. Присутствующее в романсе перечисление частей тела девушки, которые уже съела земля, несколько переделывается Гарретом с целью сделать его более поэтичным. К тому же в таком виде оно ещё больше подчёркивает существующую оппозицию между любовью и смертью, а также акцентирует внимание на том, что любовь Бернала и Виоланты вечна:

---

[156] «Одетый в такой чёрный траур, // И с ещё более чёрным сердцем, // На свежую могилу // Бросается он ничком на пол»: Ibidem. P. 129.

[157] «Разверзнись, священное надгробье, // Перед лицом несчастного!.. // Будем в смерти мы едины, // Раз при жизни небо этого не захотело»: Ibidem.

[158] «Живи ты, а я свою жизнь уже прожила; // Смерть, которой наградило меня моё преступление, //Только я заслужила»: Ibidem. P. 130.

Ai, neste gelo de campa, // Onde tudo é frio horror, // Só da existência conservo // Meu remorso e meu amor! // «Braços com que te abraçava // Já não tem vigor em si; // Cobre a terra húmida e dura // Os olhos com que te vi; // «Boca com que te beijava // Já não tem sabor em si; // Coração com que te amava... // Ai! Só nesse não morri![159]

Заключительные строки поэмы полностью совпадают с финалом народного романса: Виоланта наставляет Бернала на путь истинный и просит его воспитать дочерей в строгости, чтобы они, в отличие от неё, не теряли голову из-за мужчин:

Donzela com quem casares // Chama-lhe também Violante; // Não amarás mais do que eu... // Mas - que seja mais constante! // «Filhas que dela tiveres // Ensina-as melhor que a mim. // Que se não percam por homens // Como eu me perdi por ti[160].

Вероятно, такой финал полностью отвечал замыслу Гаррета, потому что соответствовал патриархальному представлению о добродетельном поведении женщин.

Таким образом, значительные изменения претерпевает в поэме трактовка образов главных героев. Поступки персонажей получают психологическую мотивацию, а многие их аморальные действия смягчаются.

Об одном таком эпизоде – убийстве жены в состоянии помешательства, уже было сказано выше, когда речь шла о противоречивом восприятии средневековья Гарретом. В «Адозинде» ему нужно было решить сходную задачу – постараться оправдать влечение отца к дочери.

Sisnando, o ardido Sisnando, // O do forte coração, // Sentiu sossobrar-lhe o ânimo: // Uma voz dentro do peito // Lhe diz que não passe avante; // Mas outra voz mais possante, // Outra voz que é voz do fado, // Voz que ao mortal desgraçado // Não deixa força ou razão, // Lhe brada: Persiste, segue… // Ai do que a ela se entregue, // Que se entrega à perdição![161]

В цитате обращает на себя внимание тот факт, что автор не полностью осуждает Сижнанду, а восхищается некоторыми его качествами: силой и храбростью – отличительными чертами героев. То есть Сижнанду – не типичный отрицательный романтический персонаж, как, например, Ченчи, у которого

---

[159] «Ах, в этом хладе могилы, // Где всё – ужас холодный, // От прежней жизни мне остались только // Раскаяние и моя любовь! // Руки, которыми я тебя обнимала, силу свою потеряли; // Покрывает влажная и твёрдая земля // Глаза, которыми я на тебя смотрела; // Губы, которыми я тебя целовала, // Потеряли свой вкус; // Сердце, которым тебя я любила… // Ах! Только в нём я не умерла!»: Ibidem.

[160] «Девушку, на которой женишься, // Ты тоже зови Виолантой; // Да не будет любить она больше, чем я… // Но пусть будет более постоянной! // Дочек, что родятся от неё, // Воспитай лучше, чем меня. // Чтобы не теряли голову из-за мужчин, // Как я потеряла себя из-за тебя»: Ibidem.

[161] «Сижнанду, отважный Сижнанду, // Мужчина с сильным сердцем, // Почувствовал, как перевернулась его душа: // Голос в груди // Говорит ему, чтобы дальше не шёл; // Но другой голос, более могущественный, // Голос, что есть голос рока, // Голос, который несчастному смертному // Не оставляет силы и разума, // Ему кричит: Упорствуй, иди вперёд… // Горе тому, кто ему сдаётся, // Потому что он сдаётся на погибель!»: Ibidem. P. 87-88.

изначально нет ни одной положительной черты. Напротив, это идеальный рыцарь, чьи подвиги воспеваются в первой кантиге, где присутствует сцена пира. Его любовь к дочери была предначертана судьбой, так что его ответственность за это как бы снимается. Судьба – очень распространённый мотив не только романтической литературы, но португальской культуры наряду с концептом «саудаде»[162].

Кроме того, Гаррет вводит в поэмы новых персонажей. В «Адозинде» появляется отшельник, выполняющий функцию резонёра. В начале истории он предсказывает Адозинде ожидающую её страшную судьбу и даёт ей надежду на спасение в праведной жизни. В финале всё тот же отшельник воскрешает умершего дона Сижнанду, от души которого отказался даже ад, чтобы тот всю жизнь каялся в совершённом грехе.

В «Бернале и Виоланте» можно упомянуть только вассала Рудригу, который, вероятно, пользовался большим доверием Рамиру, потому что только он, а также Виоланта, знали о потайной двери, ведшей от скалы к замку. Но даже верный вассал оказался не в силах предотвратить падение своей сеньоры. Из других второстепенных персонажей можно назвать подданных, о которых упоминается и в народном романсе. Только в поэме их роль заметнее, потому что описанию их скорби по Виоланте отводится гораздо больше места.

Подводя итоги, следует сказать, что в «Адозинде» Гаррет гораздо дальше отходит от поэтики романса «Сильвана», сохраняя только сюжет, в то время как текст романса «Бернал-Франсеш» интегрирован в текст поэмы. В «Адозинде» же сложно найти такие текстуальные соответствия.

Если традиционный романс о Сильване отразил архаический запрет на инцест, то поэма Гаррета превращается в историю о святой и грешнике.

Что касается восприятия этих двух поэм современниками, то они не имели почти никакого влияния на португальскую литературу непосредственно в первой трети XIX в., что объясняется неподготовленностью португальского читателя к прочтению романтической литературы:

---

[162] Saudade – особенное эмоциональное состояние; ностальгия о прошлом и ожидание будущего, смешанные с осознанием непостоянства и бренности счастья.

> Эти две поэмы, брошенные на португальскую литературную арену без предварительных дискуссий, заставили содрогнуться от ужаса людей правил, поэтик и риторик. Действительно, эти произведения не могли понять, потому что переход был внезапным и потому что никто не осознавал, что традициям Аркадии суждено было умереть <…>. Критики набросились на язык, стиль, метрику. В общем, на то, что знали, то есть на форму. Но дух этих двух поэм остался непонятым, а их значение недооценённым, и только сейчас оно начинает по-настоящему давать о себе знать[163].

Таким образом, Португалия ещё не была готова воспринять романтические произведения, оставаясь страной «поэтик» и «риторик», будучи ориентирована на восприятие псевдоклассицистических произведений.

Новое литературное течение было на тот момент чем-то инородным, привезённым из-за границы. Тем не менее это был первый шаг к обновлению португальской литературы, под которым Гаррет понимал возврат к изначальной португальской литературе, приближение её к народным произведениям по языку и стилю.

2.5. «Романсейро».

Непосредственно после издания «Адозинды» и «Бернала...» Гаррет довольно продолжительное время «молчит», не публикуя никаких романсов или иных произведений, основанных на материале португальской народной баллады. В промежутке между 1828 и 1843 гг. он ведёт интенсивную работу над собиранием и переписыванием тех романсов, что собрал он сам или ему присылали друзья. Среди них он упоминает поэта А. Ф. Де Каштилью (A. F. de Castilho), университетского товарища Эмидиу Кошта (Emídio Costa) и многих других. В предисловии ко второму тому писатель рассказывает, что с 1834 по 1842 г. ему присылали по почте романсы и совсем не известные ему люди, разделявшие его интерес к собиранию народной литературы.

Так что литературное переложение романса «Сильвана» имело успех на родине и обратило взоры португальцев к их традициям и культуре. Поэтому Гаррета по праву считают предтечей португальской фольклористики. Именно с него начинается волна увлечения португальской стариной; со временем оно перерастёт в

---

[163] «Estes dois poemas, lançados sem discussão preliminar na arena litteraria de Portugal, fizeram estremecer de horror os homens das regras, os homens das poeticas e rhetoricas. E, com effeito, esta apparição não podia ser comprehendida; porque a transição era repentina, e porque ninguem percebera que as tradições da Arcadia deviam perecer <…>. Os criticos agarraram-se á linguagem, ao estylo, á metrificação emfim, áquillo de que sabiam – às formas: mas o espirito e o resultado destes dois poemas ficou sem ser percebido, nem calculado, e hoje é que elles se começam verdadeiramente a sentir»: O Panorama. Vol. III, No. 1, 1839. P. 200.

научное, а несколько десятилетий спустя в Португалии уже будет своё поколение фольклористов и этнологов, одним из самых ярких представителей которого станет Теофилу Брага.

В тридцатые годы даже иностранцы, жившие в Португалии, не остаются в стороне от моды на собирание народного творчества. Так, Гаррет упоминает французского консула Пишона, чьей коллекцией он также пользовался при работе над «Романсейро».

В результате совместных усилий Гаррета, его друзей и благожелателей выходит второй том «Романсейро». Вот как характеризует Гаррет все те записи народной поэзии, что ему удалось собрать с 1828 г.:

> Depois que publiquei em Londres, em 1828, o meu romancinho a Adozinda que aqui vai na frente deste volume, cheguei a ter uma bastante coleção dessas trovas e romances populares, ou xácaras e solaus – designações que, sinceramente confesso, não sei ainda quadrar bem nas diversas espécies e variedades em que se divide o gênero. Eram uns vinte e tantos havidos pela tradição oral do povo, quase todos coligidos nas circunvizinhanças de Lisboa pela indústria de amigos zelosos, e principalmente pelo obsequioso cuidado de uma jovem senhora minha amiga muito do coração[164].

Среди друзей португальского романтика отдельного упоминания заслуживает Дуарте Лесса. Он подарил Гаррету, по словам последнего, ценнейшую для его работы книгу португальского писателя Франсишку Шавьера де Оливейра [165] (Francisco Xavier de Oliveira, 1702 – 1783):

> Nos artigos D. Dinis, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Fr. Bernardo de Brito, Rodrigues Lobo, D. Francisco Manuel, e em vários outros que vinha a propósito, as notas manuscritas citavam, e transcreviam como ilustração, muitas coplas, romances e trovas antigas <...> que tivera em seu poder na Holanda e em Portugal, franqueados uns por judeus portugueses das famílias emigradas, outros havidos das preciosas coleções que dantes se conservavam com tão louvável cuidado nas livrarias e cartórios dos nossos fidalgos[166].

---

[164] После того, как я опубликовал в 1828 г. В Лондоне мой первый маленький романс «Адозинда», который открывает этот том, я собрал довольно большую коллекцию этих песен и народных романсов, или шакар и солау – в этих терминах, обозначающих разные виды и разновидности жанра, я, честно говоря, не очень хорошо разбираюсь. Двадцать романсов с небольшим было собрано в окрестностях Лиссабона усердными друзьями и, главным образом, любезными стараниями одной молодой сеньоры, моей сердечной подруги: Almeida Garrett J. Romanceiro. V. 1, op. cit. P. 37.

[165] Кавалер Ордена Христа, этот писатель был и политическим деятелем, жил в Вене, Голландии и Англии (Примечание моё. – В.К.).

[166] «В написанных от руки заметкам к статьям о короле доне Динисе, Жиле Висенте, Бернардине Рибейру , Франсишку Бернарду де Бриту , Родришише Лобу, доне Франсишку Мануэле и ко многим другим цитировались и приводились в качестве примера многие куплеты, романсы и старинные стихи <…>, что были в его распоряжении в Голландии и Португалии. Одни были ему рассказаны изгнанными португальскими евреями, другие же он нашёл в ценных коллекциях, которые раньше с такой почтительной заботой хранились в библиотеках и архивах наших дворян»: Ibidem. P. 39.

Как мы видим, здесь Гаррет пытается реабилитировать романс, апеллируя к той эпохе, когда этим жанром увлекались и в высшем обществе. Не случаен также и выбор статей, цитируемых Гарретом – все они посвящены знатным людям и знаменитым португальским писателям, драматургам и поэтам. Таким образом писатель, сознательно или бессознательно, вписывает свой труд по возрождению литературного романса в насчитывающую несколько столетий традицию.

К сожалению, Гаррет не говорит, как именно называлась эта книга, но благодаря ей он смог внести изменения в имеющиеся у него на руках романсы. Романсы, найденные в этих заметках, отличались от тех, что знал сам Гаррет, архаичностью: «algumas [peças] ali achei em português, e manifestamente antigo e da respectiva época, as quais só andam impressas em castelhano»[167].

Упоминая об архаичности, писатель подчёркивает, что португальский романс возник не вчера, что он имеет довольно долгую традицию, но об этом мало кто подозревает из-за того, что романсы в Португалии, в отличие от соседней Испании, никогда не печатались в отдельных сборниках[168].

Поэтому при работе, редактируя собранные романсы, Гаррет использует аналогичные сборники испанских романтиков:

> Os trabalhos e recopilações de D. Agustin Duran sobre os Cancioneiros e Romanceiros castelhanos, obra publicada em Madrid em 1832, mas que só por aqui chegou cinco ou seis anos depois, veio ilustrar-me em muita dúvida e ajudar-me a classificar muita coisa difícil. A nova e aumentada edição do sr. Ochoa, impressa em Paris em 1838, <…> algum tanto me auxiliou também[169].

Кроме того, при работе над сборником Гаррет обращается и к научным трудам, например, к работе Ренуара о провансальском языке. Португальский писатель делает попытку осуществить сопоставительный анализ португальского романса с европейской балладой, для чего обращается к европейским сборникам

---

[167] «Бросалась в глаза архаичность языка некоторых из найденных мной там текстов, соответствующая эпохе. Такие тексты появлялись в печати только на кастильском языке». Ibidem.

[168] Романсы всё же появлялись в португальской литературы, например, в драмах Жила Висенте, однако цитировались они либо по-испански, либо на смеси испанского и португальского языков. Этому вопросила посвятила серьёзное исследование Каролина Миккэлиш де Вашконселуш в книге «Старые романсы в Португалии».

[169]«Исследования и компиляции Агустина Дурана об испанских песенниках и романсеро, ставшие основой его сборника, опубликованного в Мадриде в 1832 г., оказавшегося у нас только пять или шесть лет спустя, рассеял многие мои сомнения и помог мне внести порядок во многие сложные вопросы. Новое и дополненное издание Очоа, опубликованное в Париже в 1838 г. <…> также мне помогло»: Ibidem. P. 45.

баллад. Не оставляет он в стороне и поэтическое наследие собственного народа. Так, он изучил Песенник Колежиу-дуж-Нобреш, изданный в конце XIII в. («Cancioneiro do Colégio dos Nobres»), который в наше время больше известен как Песенник Ажуда («Cancioneiro da Ajuda») Что касается общего замысла произведения, то Гаррет стремился написать историю португальской народной поэзии:

> Reunir todos os documentos que eu pudesse para a história da nossa poesia popular, desde onde memórias ou conjecturas há, até a época atual, acompanhando-os de explicações e glossas, que vão servindo de nexo, que sejam como a liaça, o nastro que ate estes pergaminhos[170].

Этому замыслу соответствует деление «Романсейро» на части: он начинается с рыцарских романсов, а заканчивается возрожденческими. Последняя часть включает романсы Жила Висенте. На примере творчества этого драматурга Гаррет демонстрирует, что романс действительно был частью тогдашней жизни и даже неотъемлемым элементом придворного быта эпохи Ренессанса.

А завершают эту часть «Романсейро» произведения придворного поэта Бернардина Рибейру, в чьём творчестве уже угадываются «пагубное» влияние итальянской и провансальской школы.

Сегодняшним учёным такое деление покажется наивным, потому что Гаррет относил романсы к той или иной «эпохе» в зависимости от того, к какому историческому событию они отсылали, не принимая во внимание, что сам устный текст постоянно меняется, и его «возраст» не всегда совпадает со временем его письменного фиксирования. К тому же между событием, воспетым в тексте, и возникновением самого произведения также проходит какое-то время. Временная атрибуция фольклорных текстов, в особенности традиционных, по классификации Р. Менендеса-Пидаля – это очень сложная, подчас даже неразрешимая задача. Однако Гаррету такого тематического принципа было достаточно, да и сам писатель никогда не претендовал на научность.

Его целью было не создать научно подкреплённое исследование об истории португальского романса, а показать своим соотечественникам историю настоящей

---

[170] «Собрать все возможные документы для истории нашей народной поэзии, от того времени, о котором остались только воспоминания и гипотезы, до современности и сопроводить их объяснениями и глоссами, их объединяющими, которые будут служить связующим звеном, лентой для этих пергаментных листов». Ibidem. P. 46.

национальной словесности, долгое время остававшейся в тени высокой аристократической литературы:

> Eu quero dizer e provar no presente trabalho, que ao pé, por baixo dessa aristocracia de poetas, que nem a viam talvez, andava, cantava, e nem com o desprezo morria, outra literatura que era a verdadeira nacional, a popular, a vencida, a tiranizada por esses invasores gregos e romanos, e que a todos os esforços deles para lhe obliterarem e confundirem o caráter primitivo, resistia na servidão <...>[171].

Для Гаррета романсы были частью его жизни, а сборник имел для него такую большую ценность, что он всегда носил необходимые для работы записи с собой. Говоря о своём участии в Азорской военной экспедиции дона Педру, писатель упоминает, что и тогда «Романсейро» был в его мыслях, хотя времени для работы над сборником у него почти не было:

> Desse tão pouco e tão ocupado tempo permitiu contudo o acaso que alguns instantes se pudessem aproveitar em benefício do pobre Romanceiro, que ali ia também, o coitado, na expedição, encolhido e amarrotado na mochila de um triste soldado raso, sem se lembrar de aspirar à inaudita honra de seu ilustre predecessor, o Cancioneiro de Resende, que serviu de Evangelho para jurar aquele rei gentio[172].

И снова Гаррет преследует цель возвысить романс в глазах своих читателей, упоминая «Всеобщий Песенник» 1516 г., изданный ренессансным поэтом Гарсией де Резенде (1470-1536). Параллель, проведённая Гарретом между этим сборником и своим «Романсейро», основывается на том, что «Песенник» был первым поэтическим сборником, изданным в Португалии, а произведение Гаррета будет первой попыткой издания португальских романсов.

В этом предисловии упоминаются и вдохновители Гаррета – Вальтер Скотт и епископ Перси. У них он перенял их метод работы с народными балладами[173]. Перси в предисловии к своим «Реликвиям» (1765) признаётся, что редактировал тексты баллад, то же самое делает и Гаррет с романсами.

---

[171] «Настоящей работой я хочу сказать и доказать, что рядом, ниже этой поэтической аристократии, которая её, возможно, и не видела, существовала, пела и даже в презрении умирала другая литература, бывшая настоящей национальной – народная. Она была побеждена и тиранизирована греческими и римскими захватчиками, но сопротивлялась в рабстве всем их попыткам сделать так, чтобы её забыли или презирали её примитивный характер». Ibidem. P. 47.

[172] «Однако благодаря случайности и в это занятое время я смог уделить несколько мгновений бедному «Романсейро», который был там [в Азорской экспедиции] вместе со мной, он лежал смятый в рюкзаке одного простого грустного солдата, не мечтая даже добиться неслыханной славы его знаменитого предшественника, «Кансонейро де Резенде», служившего Евангелием, на котором клялся тот языческий король». (Видимо, имеется в виду дон Мигел I, введший в Португалии Инквизицию). Ibidem. P. 42.

[173] «Я стал применять новый метод и расширил границы моего сборника, названный мной в начале «Португальским романсейро». Ibidem. P. 40.

Во многом писатель заимствовал идеи И. Г. Гердера и немецких романтиков. Так, Гаррет много размышляет о нации и португальском народе, что не может не отсылать к идеям Гердера, по мнению которого «народная поэзия выражает наиболее точно характер народа и представляет собой самое высокое его проявление»[174].

Сходны с другими европейскими романтиками и взгляды Гаррета на традиционную (по Менендесу Пидалю) поэзию. Вот как Гаррет характеризует свою работу над реконструкцией романсов:

> Tarefa, tão tediosa às vezes de colacionar, estudar e explicar textos já viciados da ignorância do vulgo por cujas bocas e memórias andaram, já de outra ignorância mais confiada e mais corruptora ainda, a de copistas presunçosos, de letrados e de castigadores do que eles supõem vício[175].

Очевидно, что основную свою задачу писатель видел в «очищении» текстов от всех тех деталей и неточностей, что были туда внесены двойным невежеством – народа и учёных. Это совпадает с мнением других романтиков о том, что народная память не способна сохранить первоначальный текст произведения, являющийся в их глазах идеальным, полностью отражающим его красоту и замысел. Поэтому все они, включая Гаррета, стремились восстановить этот инвариант. Португальский писатель, помимо «искажения» первоначального текста народной памятью, добавляет к этому научное искажение. Учёные и переписчики своими поправками только нанесли невосполнимый ущерб и так испорченным текстам, будучи не в состоянии понять всю красоту романса.

Гаррет же в самом начале предисловия заявляет о том, что его сборник на научность не претендует. Можно говорить о том, что его литературные, исправленные поэтической интуицией романсы, должны были ему представляться гораздо ближе к инварианту. Наверное, справедливо сделать предположение о том, что поэтическая правда для Гаррета стояла выше научной.

---

[174] Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 188.

[175] «Иногда это такой скучный труд – сравнивать, изучать и объяснять тексты, уже испорченные невежеством простонародья, в чьих устах и памяти они существуют, либо же другим невежеством, самонадеянным и ещё более вредоносным, - невежеством самодовольных переписчиков, учёных, наказывающих то, что они считают пороком»: Almeida Garrett, João. Romanceiro. V. 1, op. cit. P. 40.

Размышления Гаррета о принципах работы с народным текстом напоминают и спор вокруг сборника А. фон Арнима и К. Брентано «Волшебный рог мальчика». Немецкие собиратели и издатели народных песен также допускали стилистическую и поэтическую переработку материала, чем вызвали критику братьев Гримм, по мнению которых вмешательство в оригинальный текст лишает его исторической и поэтической ценности.

Ещё одной попыткой вернуть романсу былую славу представляется и замечание Гаррета о том, что сборник чудом уцелел, не потонув вместе с другими бумагами и документами, которые ему отправила мать с Азорских островов после военной экспедиции. В этом видится если не аллюзия на легенду о том, как Камоэнс спас свою поэму «Лузиады» от морской пучины, то по крайней мере попытку мифологизации «Романсейро». Действительно, писатель всеми силами стремится показать важность этого произведения в своей жизни и судьбе, делает акцент на исключительности именно этого своего сборника, ведь он единственный из всех был спасён.

Только в 1834 г. произошло воссоединение тех записей, что должны были стать «Романсейро», с их автором.

Интересно, что Гаррет перепечатывает «Адозинду» и «Бернала...» и включает их в состав сборника, делая частью по сути нового произведения, отличающегося по стилистике от первых двух поэм. Мы считаем, в этом случае писатель стремится показать преемственность между двумя поэмами и остальными романсами сборника.

Предисловие ко второму тому написано уже зрелым писателем, чьи взгляды претерпели значительные изменения. Видно, что у Гаррета впервые кроме литературного и эстетического интереса появляется к романсам и интерес научный. Так, он начинает задумываться над происхождением названия этого жанра, а также его подвидов.

К тому же возникает и интерес к происхождению каждого романса. Гаррет строит гипотезы как о типологических, так и о генетических связях романсов с европейскими сюжетами. Это, как кажется, связано всё с той же идеей национальной самоидентификации, со стремлением Гаррета через фольклорные произведения не

только вернуться к истокам, но и понять, что такое португальский народ и откуда он ведёт своё происхождение.

В предисловиях ко многим романсам Гаррет выдвигает идею о том, что искусство уничтожило простоту языка народной поэзии риторическими приёмами и фигурами стиля. Здесь видна попытка Гаррета отойти от непосредственно предшествовавшей ему литературной традиции, прежде всего барокко, с его тяжеловесностью и темнотой стиля. В этом его литературная программа совпадала с установками португальской Аркадии (Arcádia Lusitana). В начале творческого пути он даже прошёл своеобразную школу у одного из представителей этого литературного объединения, Франсишку Мануэла ду Нашсименту (1734-1819) (Francisco Manuel do Nascimento), подражая ему в чистоте и ясности стиля.

Именно «чистота» и «ясность» привлекает писателя в языке романса. В предисловиях он часто говорит о естественности и простоте. Романтика привлекает и простой слог, лишённый каких бы то ни было украшений. Подобный язык возможен только на первоначальной стадии литературы, когда она предстаёт в необработанном искусством виде: «O estilo da cantiga é ingénuo e puríssimo; os costumes que descreve primitivos e patriarcais; há um sabor homérico neste narrar e neste falar, que ninguém pode confundir com o dizer estudado de trovadores mais modernos».[176] («Невеста из далёких краёв» // «A noiva arraiana»).

Неодобрение писателя вызывают встречающиеся в романсах вульгарные, грубые слова. Их он считает чужеродными элементами, позднейшими вставками в первоначальный текст: «A lição <…> que segui <…> tem muitas variantes obscenas <…>. Nem as creio originais, senão introduzidas pelo depravado gosto de algum roué de aldeia». [177] («Сеятель» // «Segador»). Гаррет создаёт идеализированный образ фольклорного произведения, которое может быть извращено деревенскими жителями, ничего не смыслящими в истинной поэзии.

Ратуя за архаичность и старину языка и стиля, Гаррет тем не менее симпатизирует более далёким от средневековых обычаев реализациям сюжетов,

---

[176] «Стиль кантиги наивен и чист; обычаи, что она описывает, примитивны и патриархальны; есть что-то гомерическое в этом повествовании и в этой манере говорить, которую никто не спутает с учёным словом позднейших трубадуров» Almeida Garrett, João. Romanceiro. V. 3, op. cit. P. 109.

[177] «В версии, которой я следовал, очень много непристойных вариантов. Я не считаю их оригинальными: их внёс испорченный вкус какого-нибудь деревенского развратника»: Ibidem. P. 101.

традиционных для европейского фольклора. Например, в средневековой Испании женщина имела право вторично выйти замуж, если супруг несколько лет отсутствовал на войне и не подавал о себе никаких вестей. Многие фольклорные произведения рассказывают о том, как возвратившийся с войны муж становится свидетелем свадьбы своей жены. В народных романсах он чаще всего убивает неверную супругу или её жениха. По мнению Гаррета, это противно человеческой природе, поэтому его одобрение вызывает финал романса «Невеста из далёких краёв», где происходит воссоединение супругов: «O nosso trovador arraiano tomou as coisas com mais tento e sossego, não endoideceu nem matou a sua Lúcia <…>».[178]

Интересным примером тёмного средневековья является для Гаррета романс «Паломница» // «Romeira», где рассказывается о том, как рыцарь изнасиловал молодую девушку, направляющуюся к святым местам. Этот текст, утверждает португальский романтик, «обладает старинным вкусом и наивностью, в нём прекрасно сохранились грубые обычаи эпохи, к которой он отсылает»[179]. Варварские обычаи – это, вероятно, практика грабежей и изнасилований вдоль дорог, ведущих к святыням. Неизвестно, действительно ли следующие строки фигурировали в тех вариантах, которые были у Гаррета, но именно они, на наш взгляд, выражают отношение романтика к рассказываемой истории: «Cavaleiro, de malvado, // Nem Deus nem razão ouvia; // Cego no desejo bruto, // De amores a acometia».[180] В любом случае, с народным певцом он солидарен, а потому и оставляет этот фрагмент. Неприятие Гаррета мог вызвать и финал романса, где паломница убивает своего обидчика, что действительно не противоречило средневековым нормам поведения.

Последнее рассуждение подводит нас к более пристальному изучению тех принципов, на которые опирался романтик, «реконструируя» тексты фольклорных произведений.

Создавая романсейро, Гаррет примеряет на себя роль фольклориста-любителя. Его методы действительно далеки от идеалов современной

---

[178] «Наш трубадур рассказал об этом с большим спокойствием и тактом, он не сошёл с ума и не убил свою Лусию»: Ibidem. P. 109-110.

[179] Tem todo o sabor e ingenuidade antiga, conserva perfeitamente os costumes crus da idade bárbara a que se refere: Ibidem. P. 17.

[180] «Рыцарь порочный // Ни Бога, ни разум не слушал; // Грубым желаньем ослеплённый, // К любви её принудил»: Ibidem. P. 19-20.

фольклористики, но нельзя забывать, что эта наука в XIX веке лишь зарождалась и немаловажную роль в этом сыграли именно писатели и поэты-романтики. Можно утверждать, что Алмейда Гаррет был для португальской фольклористики тем же, что братья Гримм, А. фон Арним и К. Брентано для немецкой.

К тому же Гаррет хотел познакомить своих современников с сокровищами народной поэзии, поэтому ему необходимо было представить публике такие тексты, которые отвечали бы её вкусам. Можно говорить об определённой эволюции этих вкусов. Если поэма «Адозинда», опубликованная в 1828 г., была результатом «переписывания» и «очищения» от всех грубостей и жестокостей народного романса «Сильвана», то вариант, приведённый в «Романсейро», сохраняет все ужасы средневековья. Это изменение взглядов писателя можно объяснить тем, что в начале его творческой деятельности аудитория, воспитанная на классицистических произведениях, ещё не была готова воспринять то, что противоречило бы принципам правдоподобия и благопристойности. Но почти через тридцать лет ситуация изменилась: романтическое искусство стало привычным и в Португалии.

Главным принципом работы Алмейды Гаррета было создание одного текста на основе множества вариантов: «Quase todas as versões que valiam a pena, as incorporei no texto porque algumas eram complementares de outras, e muitas aclaravam o sentido e atavam o fio da narrativa»[181] («Граф Яну» // «Conde Iano»). Он стремился таким образом восстановить первоначальный вариант каждого романса, что, как известно, невозможно, когда речь идёт о традиционном фольклорном произведении, которое подвержено изменениям и существует во всей полноте своих вариантов.

Следующая метафора как нельзя лучше даёт представление о том, в чём видел свою задачу Гаррет, когда реконструировал романсы. В его представлении текст – это старый холст, поверх которого нанесено несколько слоёв краски. А «реконструктор» должен «сплетать нити разорванного холста или оживлять выцветший рисунок»[182] («Морена» // «A Morena»).

---

[181] «Почти все стоящие версии я включил в текст, потому что одни дополняли другие, а многие проясняли смысл и связывали нить повествования». Almeida Garrett, João. Romanceiro. V. 2, op. cit. P. 93.

[182] Coser a tela rasgada ou avivar o desenho sumido <…>. Almeida Garrett J. Romanceiro. V. 3, op. cit. P. 64.

Создание нового, оригинального произведения на основе нескольких народных романсов является результатом долгого сопоставления вариантов и размышления над ними: «Vou pôr aqui, restituído e apurado por longo trabalho de meditação e comparação de muitos exemplares, o texto original do Bernal-Francês <…>»[183].

К сожалению, мы не располагаем черновиками Гаррета, а потому не имеем возможности увидеть, какие именно тексты португальский романтик сопоставлял, какие «куски» из них выбирал, а какие наоборот не входили в финальную версию. Очень возможно, что он сам дописывал какие-нибудь строки, чтобы приблизить романс к идеальному, в его глазах, первоначальному тексту.

По крайней мере, он не скрывает, что позволял себе менять название романса, закреплённое традицией, если оно ему не нравилось. Так, говоря о романсе «Аузенда», португальский романтик утверждает, что во всех «испорченных» версиях, что ему удалось прочитать или услышать, имя девушки было Аузенсия. Но так как имени Аузенсия не существует, а Аузенда – это имя, которое встречается во всех средневековых хрониках, то именно его лучше вынести в заглавие романса. Скорее всего, выбор Гаррета объясняется всё тем же желанием «оживить выцветший рисунок» фольклорного текста, намеренно его «состарить».

Таким образом, романс открывал Гаррету доступ к героическому прошлому Португалии, к Средним векам, когда происходило становление португальской нации. Весь сборник можно интерпретировать как своеобразную речь в защиту и прославление португальской народной культуры. Перед писателем стояла непростая задача. С одной стороны, он стремился включить португальскую романсную традицию в общеевропейский контекст. Поэтому он довольно часто обращается к английским балладам и – шире – к романо-германскому фольклору.

В предисловии к «Режиналду» // «Reginaldo» писатель отмечает сходство этого романса с английской балладой из сборника аббата Перси «Леди Масгрейв и леди Барнард»: «Эта история сильно отличается от нашей, но в начальных строках есть такое сходство, что они убеждают меня, что старинный романс принадлежал

[183] «Я помещаю здесь оригинальный текст романса “Бернал-Франсеш”, восстановленный и очищенный в результате долгого размышления и сопоставления» Almeida Garrett J. Romanceiro. V. 2, op. cit. P. 136.

всем странам, как всем принадлежали менестрель, трубадур, странствующий рыцарь, чьей родиной был весь мир»[184].

Гаррет всегда отмечает, если романс имеет французское происхождение:

> Será este Reginaldo ou Eginaldo, o galante Eginard francês que os nossos traduziram assim <…>? E é este o celebrado secretário do Imperador Carlos Magno, de cujos amores com a filha de seu augusto amo, estão cheias as histórias da meia-idade?[185].

А также когда сюжетно или тематически его можно сравнить с каким-нибудь французским произведением. Например, начало романса «Дон Кларуш Заморский» // «Dom Claros de Além-mar» напоминает ему французский романс “Граф Ори”».

С другой стороны, Гаррету необходимо было показать оригинальность и своеобразие именно португальского романса. Наверное, одним из самых важных критериев отбора текстов для этого сборника было их отсутствие в испанских романсеро. Давняя вражда между пиренейскими соседями проявилась и в литературе, ведь проблемы взаимного влияния и заимствований сопровождают эти две национальные литературы с самого начала их становления.

Хотя Гаррет и не отрицает, что родиной романса является Испания, но стремится показать, в чём же состоит своеобразие португальской романсной традиции. Поэтому для него так важна оригинальность текстов: «Nem os romanceiros castelhanos nem escritor algum faz menção do belo romance da “Rainha e cativa”»[186]. Однако так бывает не всегда. Вот пример из предисловия к «Божественной справедливости» // «Justiça de Deus»: «A questão, porém, de se uma composição destas foi feita nesse ou naquele reino de Espanha, além de ser mui difícil de resolver, é de bem pouca importância»[187]. Но это скорее исключение, чем правило.

Если же речь идёт о сюжетах, которые равно известны как в Испании, так и в Португалии, то Гаррет пользуется любой возможностью, чтобы продемонстрировать преимущество португальских вариантов. Гаррет подчёркивает

---

[184] «História bastante diferente desta, mas há no princípio uns dizeres tão semelhantes aos nossos, que mais me confirmam nesta crença em que estou de que o verdadeiro romance antigo era de todos os países, como a todos pertencia o menestrel, o trovador, o cavaleiro andante, cuja pátria era o mundo». Ibidem. P. 153.

[185] «Может быть, этот Режиналду или Эжиналду - галантный французский Эжинар, чьё имя было так переведено на наш язык <…>? Может быть, он тот самый секретарь императора Карла Великого, о чьей <…> связи с дочерью его царственного хозяина повествуют многие средневековые истории?». Ibidem. P. 151.

[186] «Ни испанские романсеро, ни какой–либо писатель не упоминают прекрасный романс о королеве и пленнице». Ibidem. P. 175.

[187] «Вопрос о том, в каком из двух пиренейских государств сочинили это произведение, помимо сложности на него ответить, не представляет большой важности». Ibidem. P. 229.

их искренность и простоту или «благородную» связь с иными европейскими литературами. Хотя можно привести много примеров, иллюстрирующих позицию писателя, мы остановимся только на одном.

Романс каталанского происхождения, известный в Испании как «Граф Аларкос и инфанта Солиса», вошёл в сборник Гаррета под названием «Граф Яну» // «Conde Iano». Этот романс рассказывает о том, как дочь короля (в испанской традиции её зовут Солиса, а в португальской – Сильвана), полюбив женатого человека, пытается разрушить его семью, принудив графа убить жену. За это её наказывают божественные силы.

Выбор названия романса Гарретом показателен. Обычно при «восстановлении» текста Алмейда Гаррет обращается к вариантам пограничной с Испанией провинции Бейра-Байша, которые он считает самыми «верными и правильными», потому что именно они меньше всего «исказили» первоначальный средневековый текст. Научное объяснение этого факта заключается в том, что романсы этой провинции более архаичны, потому что ближе к Испании, а, следовательно, переводить их на португальский не было необходимости, так как переходный диалект был понятен всем. К вариантам других провинций Гаррет относится со скепсисом и даже с некоторым презрением, ведь они подверглись изменениям, стали более современными. Но именно в тех провинциях, что больше всего удалены от Испании, романс называется «Граф Яну», а в регионе Бейра-Байша сохранилось изначальное, хотя и сокращённое название «Граф Аларкос». Свой выбор Гаррет несколько слабо аргументирует тем, что Яну – более распространённое и всем понятное имя, чем Аларкос.

Гаррет считает Португалию родиной этого романса, хотя никаких веских доводов в пользу такой гипотезы не приводит. Для португальского романтика вообще характерна апелляция к чувству и к интуиции, а не к научно обоснованным доводам, о чём он сам говорит в предисловии к романсу «Граф Нилу» // «Conde Nilo»: «Não sei porquê, mas sinto que tem o ar francês ou provençal. Ou talvez normando? <…> Tudo isto porém é sentir <…>»[188].

[188] «Не знаю почему, но я чувствую в нём что-то французское или провансальское. Или же нормандское? <…> Но речь здесь идёт только о чувстве <…>». Almeida Garrett, João. Romanceiro. V. 3, op. cit. P. 23.

Но даже если романс о графе Яну и испанский по происхождению, его португальская версия в глазах Гаррета обладает такими качествами, что ставят её выше испанской: «Enfim, nascesse ele dentro das nossas fronteiras, ou viesse além delas, cá se fez mais lindo romance, muito mais»[189]. И снова мы не видим никакой чёткой аргументации. Такие слова подошли бы для характеристики любого текста, а не только «Графа Яну».

Более обоснованным в этом смысле является сравнение португальской и испанской версий романса «Дон Белтран» // «Dom Beltrão»: «Com ser este um dos mais belos que tem o romanceiro de Castela, eu acho-o mais bonito em português, mais repassado daquela melancolia e sensibilidade que faz o carácter da poesia do nosso dialeto <…>» [190]. В приведённой цитате Гаррет аргументирует свою точку зрения, обращаясь к абстрактным понятиям «меланхолии» и «чувствительности».

Иногда Гаррет рассказывает о рецепции своих произведений за рубежом. Так, в предисловии к роману «Бернал Франсеш» романтик говорит о том, какое влияние имел этот текст за пределами Португалии после его первой публикации в 1828 г. Этот романс был переведён на многие иностранные языки, в том числе и на испанский. Такой успех португальский романтик объясняет истинно народным характером произведения: «Quanto mais nacional <…> é uma obra, mais agrada aos próprios estrangeiros, mais segura está de se generalizar e ser conhecida no mundo literário»[191].

Некоторые предисловия написаны Гарретом для того, чтобы вступить в диалог с европейскими романтиками. Гаррет прекрасно знал о том, что именно благодаря им началось возрождение интереса к народной культуре на Пиренейском полуострове. Они удостоили высоких похвал испанский романс о графе Аларкосе и инфанте Солисе, что заставляет португальского романтика испытывать обиду за собственную страну: «Sismondi e Madame de Stael exaltam esta composição acima de

---

[189] «В конце концов, где бы он ни родился, здесь романс получился красивее, гораздо красивее». Almeida Garrett, João. Romanceiro. V. 2, op. cit. P. 93.

[190] «Хотя этот романс один из самых красивых в испанском романсеро, по-португальски я нахожу его красивее: здесь он наполнен характерной для нашей поэзии меланхолией и чувствительностью»: Ibidem. P. 205.

[191] «Чем народнее <…> произведение, тем больше оно нравится иностранцам, тем больше вероятность, что оно получит широкое распространение и станет известно в литературном мире»: Ibidem. P. 135-136.

todas as do romanceiro castelhano. Que fariam se conhecessem a lição portuguesa?»[192]. О португальском романсе в Европе мало кто знал, поэтому Гаррет, публикуя свой сборник, старался исправить эту ситуацию.

Сравнение португальских романсов с «Илиадой» и употребление прилагательного «гомерический» для их характеристики дают понять, что Гаррет знал о том, как высоко европейские романтики оценили испанский романс, назвав его «Илиадой» без Гомера. В представлении Гаррета, романс Португалии также заслуживает такого сравнения. Вот как говорит португальский романтик о романсе «Дон Белтран», где конь оправдывается перед отцом своего хозяина, доказывая, что он несколько раз пытался увезти рыцаря с поля сражения. «O cavalo moribundo que se levanta diante do pai do seu senhor, para se justificar de seu procedimento na batalha <…> – é digno da Ilíada <…>»[193] («Дон Белтран » // «Dom Beltrão»).

Таким образом, последнее издание «Романсейро» Ж.-Б. Алмейды Гаррета, включающее в себя и ранние поэмы «Адозинда» и «Бернал и Виоланта» – это не только первая попытка популяризировать португальский романс, но и важная веха в истории романтизма в Португалии и в творчестве самого романтика. В этом сборнике Гаррет попытался представить романс своей страны во всей его красоте, а также стремился, обращаясь к фольклору, указать своим современникам новые пути развития национальной литературы, потому что для него именно в остававшихся долгое время в забвении романсах сохранилась истинная португальская национальная литература.

Резюмируя то, что было рассмотрено в настоящей главе, мы пришли к выводу о том, что на формирование взглядов Алмейды Гаррета повлияли как детские и ранние юношеские годы, когда он впервые познакомился с португальским романсом и получил классическое для его сословия образование, так и годы французской и английской эмиграции, когда происходит его отдаление от классицистических канонов, характерных для португальской литературы последней трети XVIII в. и

[192] «Сисмонди и Мадам де Сталь ставят это произведение выше других испанских романсов. А что бы они сказали, если бы узнали португальскую версию?»: Ibidem. P. 93.

[193]«Умирающий конь, поднимающийся перед отцом своего сеньора, чтобы оправдать своё поведение в бою <…> достоин “Илиады”»: Ibidem. P. 205.

начала XIX в. и знакомство с идеями европейских романтиков. Именно тогда сформировалась литературная программа писателя, заключающаяся в возрождении национальной португальской литературы. В этот период писатель впевые обращается к жанру романса и публикует фольклорные поэмы «Адозинда» (1828) и «Бернал и Виоланта», тогда же у него возникает мысль издать сборник португальских романсов, над которым он будет работать до самой смерти.

Глава 3. Создание португальского национального мифа.

Прямое обращение к народной литературе, попытка показать соотечественникам, что им есть, чем гордиться, сопровождались у Алмейды Гаррета пессимистическим взглядом на настоящее Португалии.

В этой главе мы перейдём к рассмотрению уже не переложений романсов, как «Адозинда», «Беранал и Виоланта» или «Романсейро», а к анализу крупных форм, где романс является лишь частью целого. В центре нашего внимания окажутся драма «Сантаренский оружейник» (1842) и роман «Путешествия по моей земле» (1846), относящиеся к позднему творчеству писателя. В этих произведениях на первый план выходит критика современного общества и тоска по утраченному идеалу. Целью этой главы будет выяснить, как именно Гаррет представлял себе идеальную Португалию и идеального португальского гражданина и какую роль в формировании этого образа играют романсы.

В предыдущих главах уже шла речь о том, что литературная программа Гаррета была неразрывно связана с его политическими устремлениями: если Гаррет-политик мечтал увидеть свою страну свободной державой, основанной на демократических принципах, то Гаррет-литератор стремился в своих произведениях создать идеализированный образ Португалии и португальца, понятный и простому народу: «Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo… o não se faz»[194].

Конечно, в стремлении создать миф о нации Гаррет не одинок. Именно в конце XVIII-начале XIX века в Европе начинаются националистические движения и появляется само понятие нации. Большую роль в формировании этого представления сыграли романтики. Как отмечает американский историк-медиевист Патрик Джири, политики, поэты и учёные XIX в. не только воссоздают прошлое, но и используют, чтобы выковать политическое единство и автономию, старинные традиции, письменные памятники, легенды и верования[195]. Действительно, и

[194] «Это демократический век; всё, что будет совершаться, должно быть сделано народом и с народом … или же не должно делаться совсем»: Almeida Garrett, João. Ao Conservatório Real // Doutrinas de Estética Literária. Lisboa: Gráfica Santelmo, 1961. P. 39.

[195] См. Geary, Patrick J. The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe. Princeton: Princeton UP, 2002.

гейдельбергцы, и поэты Озёрной школы обращаются к прошлому своего народа, чтобы понять его настоящее.

3.1. Кризис национальной самоидентификации и пробуждение национализма.

Португалец Алмейда Гаррет не остался в стороне от этого общеевропейского движения. Появлению национализма в маленькой иберийской стране содействовала и непростая политическая ситуация. Кризису национального самосознания способствовал тот факт, что с начала XIX в. страной управляли иностранцы: англичане и французы, что было связано с вторжением наполеоновских войск и бегством короля Жуана VI в Бразилию.

К тому же засилье иностранцев и иностранного затронуло, по мнению писателя, не только управление страной, но и культурную сферу. Здесь он вновь направляет свою критику против французов. Антифранцузские настроения сформировались в стране в начале века, и Гаррет их по-видимому, разделял.

Так, в романе «Путешествия по моей земле» в одном из отступлений даётся довольно резкая критика современной португальской литературы:

> Desenhar caracteres e situações do vivo da natureza, colori-los das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo tacto! <…> Vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eugénio Sue, de Vítor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul — como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks; forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e de palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões iluminam--se... <…>. — E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original[196].

В приведённом фрагменте рассказчик иронизирует над писателями, черпавшими вдохновение во французских романах, показывая шаблонность и поверхностность таких произведений. Гаррет предлагает отбросить в сторону

[196] «Рисовать характеры и ситуации с натуры, раскрашивать их правдивыми цветами истории – сложная, долгая и тонкая работа, она требует усердия, таланта, а прежде всего такта! <...>. У нас же обращаются к французским моделям Дюма, Эжена Сю, Виктора Гюго и вырезают с каждого из них людей; нужные модели приклеивают на бумагу модного цвета: зелёную, коричневую, синюю, как делают английские девушки в своих альбомах, создают из них по своему вкусу группы и ситуации, и всё равно, даже если они немного лишены смысла. Затем обращаются к хроникам, берут оттуда несколько имён и старинных словечек; именами нарекают важных особ, а словечками их освещают... <...> Вот так мы и создаём нашу оригинальную литературу!»: Almeida Garrett, João. As viagens na minha terra. Porto: Porto editora, 1982. P. 27.

иноземные образцы и обратиться если не к национальной культуре, то хотя бы к английской.

Такой негативный образ Франции и идеализированное восприятие Англии мы видим в поэме «Камоэнс» (1825), где французы названы «непостоянным, легкомысленным народом» («volúvel, leviana gente»), а Альбион представляется как «Родина закона, госпожа справедливости, // Пристанище для изгнанной свободы» («Pátria da lei, senhora da justiça, // Couto da foragida liberdade»).

Поэтому не удивительно, что основными моделями для подражания были для Гаррета именно английские, а не французские авторы, в частности, Байрон и Вальтер Скотт.

Тем не менее отрицание французской культуры парадоксально, хотя и закономерно, соединялось с тем, что влияние Франции на культуру Португалии было в ту эпоху очень сильным. Объяснение этому нужно искать в предшествующем столетии, когда знакомство с классицистами и идеями Просвещения было неотъемлемой частью образования португальских дворян и богатых представителей третьего сословия. К тому же в начале XIX в. чтение французских романов было одной из практик повседневной жизни, особенно среди женщин:

> Между 1820 и 1830 годами образ Франции, откуда с начала века, прямо или косвенно, через книготорговцев приходило большинство книг и переводов иностранных авторов, был не очень благоприятным, совсем наоборот.[197]

Поэтому в творчестве Гаррета (да и других португальских авторов вплоть до наших дней) мы будем иметь дело, перефразируя слова современного американского критика и теоретика культуры Хэрольда Блума, со «страхом влияния» французской культуры, а также со стремлением это влияние преодолеть. Как отмечает Алвару Мануэл Машаду, отношения между Португалией и Францией на протяжении веков оставались противоречивыми[198].

Действительно, Франция, особенно после Революции 1789 г., оказывала большое влияние на умы во всей Европе. Гаррет, не будем забывать об этом, вырос

---

[197] «Entre 1820 et 1830, l'image de la France, d'où viennent pourtant, directement ou indirectement par l'intermédiaire des libraires, la plupart des livres et des traductions d'auteurs étrangers dès le début du siècle, n'est pas très favorables, bien au contraire <…>»: Machado, Álvaro Manuel. Les Romantismes au Portugal: Modèles étrangers et orientations nationales, op. cit. P. 119.

[198] См. Machado, Álvaro Manuel. Lusitanistas e francófonos: a "razão contraditória" // Intercâmbio. No. 12, 2007.

на идеях французского Просвещения и в студенческие годы проповедовал многие из них. Поэтому такое постоянное культурное притяжение и отталкивание создало в XIX в. благоприятные условия для зарождения португальского национализма и поиска национальной идентичности.

Рефлексия трёх поколений португальских писателей-романтиков над ролью Франции в формировании культуры Португалии привела к созданию термина «франсезим» (francesismo), который придумал Эса де Кейрош, писатель-реалист, один из представителей поколения 70-х, назвав так своё эссе 1890 г. Под этим словом понимается восприятие Франции в Португалии, а также сравнение иберийской страны с влиятельной соседкой. Очень часто такое сравнение шло не в пользу пиренейской державы, которая, по словам того же Кейроша, была «переводом с французского на язык простонародья» («Portugal é um país traduzido do francês em calão»).

Ещё одной неотъемлемой чертой португальского национализма вообще и национализма Гаррета в частности является соперничество с Испанией, уходящее корнями далеко в глубь веков, когда Португальское княжество отделилось от королевства Астурии и Леона в 1139 г. По словам Алвару Мануэла Машаду, именно французское влияние «помогло» португальцам в XIX в. осознать себя не задворками Европы, а заговорить о себе, как о стране, ничего общего с Испанией не имеющей:

> «Образ Франции <…> позволил нам освободиться от иберийского ярлыка, который Европа, включая и саму Францию, на нас навесила, приравнивая нас к Испании, смешивая нас с ней лингвистически и географически»[199].

В предисловиях к романсам из сборника «Романсейро» Гаррет как раз и пытался обособить португальскую культуру от испанской, показав самобытность португальской народной поэзии.

Отправной точкой для создания мифа о Португалии были годы эмиграции Гаррета. На чужбине тоска по родине тесно переплетается с тоской по утраченному идеалу государственного устройства, по той стране, которой Португалия могла бы быть, если бы либералы не проиграли борьбу за власть. Габриэл Магальяэнш считает, что судьба Гаррета переплетается с судьбой Португалии: родине, лишённой

[199] Machado, Álvaro Manuel. Lusitanistas e francófonos: a “razão contraditória”, op. cit. P. 16.

свободы, потерявшей саму себя, а потому «самой из себя изгнанной»[200], соответствует изгнание Гаррета.

Таким образом, во многом благодаря годам эмиграции у Гаррета чётко сформировалось романтическое двоемирие. С одной стороны, в его творчестве мы будем видеть реальную Португалию, где победу одержала монархия, а власть захватили банкиры, жаждущие лишь наживы. С другой стороны, в противовес этой неприглядной действительности писатель будет создавать на страницах своих произведений ту Португалию, какой ему хотелось её видеть.

3.2. Мифотворчество как способ противостоять хаосу.

3.2.1. Средневековье или Ренессанс?

Борьба монархистов и либералов, реакция против иноземных захватчиков, – всё это благоприятствовало тому, чтобы португальские интеллектуалы начали задавать себе вопросы о происхождении родной нации и её судьбе, как это делали их европейские собратья.

Гаррет предлагает своим соотечественникам вернуться к Средневековью, той эпохе, когда португальская литература ещё не потеряла своей самобытности, что роднит его устремления с эстетическими взглядами европейских романтиков. Средние века представляются писателю идеальной эпохой, Золотым веком португальской нации, где было место подвигу и великим людям. В современном же мире старинные ценности утрачены, а к власти пришли те, кто озабочен только мыслью о наживе. Многие страницы «Путешествий по моей земле» наполнены тоской и болью, потому что, по мнению Гаррета, от прежнего величия португальского народа остались лишь руины.

Обращение к Средневековью во франкоязычных и англоязычных источниках называется «медиевализм» (médiévalisme, medievalism). Под этим термином подразумевают рефлексию над образом этой эпохи в последующие столетия, в частности, в XIX и XX вв.[201] Эта область литературоведения возникла сравнительно недавно – в 80-е годы XX в.

---

[200] «por isso mesmo exilada de si mesma»: Magalhães, Gabriel Augusto. Garret e Rivas: o Romantismo em Espanha e Portugal. V. 1. Lisboa: Casa da Moeda, 2009. P. 178.

[201] Ferré, Vincent (dir.). Médiévalisme et théorie: pourquoi maintenant ? // Médiévalisme: Modernité du Moyen Âge. P.: L'Harmattan, 2010.

Кажется уместным употреблять этот термин и при анализе творчества как Гаррета, так и других романтиков, чей интерес к Средневековью – общее место большинства исследований о литературе первой половины XIX в. Известно, что именно романтики (хотя тенденции были и в конце XVIII в.) изменили восприятие этой эпохи:

> Романтическая восприимчивость, как связанная с патриотическими притязаниями, так и с трагическим отношением к истории, с самой большой серьёзностью относится к старинным текстам, чья «древность» из любопытной, какой она была раньше, становится почитаемой[202].

В случае Гаррета его литературные поиски шли в унисон с общественно-политической карьерой: в 1838 г. писатель был назначен главным хронистом королевства. Одной из обязанностей, которые предполагала эта должность, было чтение лекций об истории страны.

Однако, как отмечает Жозе-Аугушту Франса, историка из Гаррета не получилось, так как вскоре ему пришлось вновь обратиться к политической деятельности. Находясь в должности главного хрониста королевства, писатель прочитал всего лишь одну лекцию по истории страны – в 1840 году.

Тем не менее интерес к истории у него не ослабевал, о чём свидетельствуют его исторические романы и драмы, а также произведения, вдохновлённые старинными жанрами португальской литературы, в частности, романсами. Вообще, по словам Габриэла Магальяэнша, всё литературное творчество Гаррета можно назвать реставрацией: «Возможно, реставрация – это глубинный смысл всего творчества Гаррета: реставрация национального театра, реставрация нашей аутентичной поэзии, реставрация наших памятников, реставрация Португалии»[203].

Причём реставрация, восстановление и воссоздание касались не только формальной, но и содержательной стороны произведений Гаррета. Писатель занимается восстановлением утраченной португальской литературы, в частности, театра. При этом начинает он этот процесс с создания драмы, которая не только

---

[202] «La sensibilité romantique, dans son double aspect de revendication patriotique et de rapport tragique à l'Histoire, accorde le plus grand sérieux aux textes anciens dont l' « antiquité », de curieuse qu'elle était, devient soudain vénérable <…>»: Corbellari, Alain. Joseph Bédier: écrivain et philologue. Genève: Droz, 1997. P. 27.

[203] «Restaurar talvez seja o sentido mais fundo de toda a criação literária garrettiana: restaurar o teatro nacional, restaurar a nossa poesia genuína, restaurar os nossos monumentos, restaurar Portugal <…>»: Magalhães, Gabriel Augusto Coelho. Garrett e Rivas. V. 1, op. cit. P. 206.

формально принадлежит к этому жанру, но и тематически она – реплика на ауто Жила Висенте «Дворы Юпитера» («Cortes de Júpiter», 1521). То есть, по мнению Гаррета, чтобы воскресить театр в XIX в. необходимо посмотреть на то, каким был театр Португалии в прошлом. Поэтому писатель обращается к самому плодовитому и талантливому драматургу XVI в., делая его главным героем своей драмы, а также выносит в заглавие слово «ауто», традиционный драматический духовный жанр морализаторского характера, возникший в Испании в XII в.

Как объясняет свой выбор сам Гаррет во вступлении к драме, «O que eu tinha no coração e na cabeça – a restauração do nosso teatro – seu fundador Gil Vicente – seu primeiro protetor el-rei D. Manuel – aquela grande época – de tudo isto se fez o drama»[204]. Поэтому, делая Жила Висенте главным героем своего первого произведения, написанного специально для создания нового португальского драматического репертуара, Гаррет стремится воскресить в памяти зрителя воспоминания не только о великом португальском драматурге, но и о героической эпохе португальской истории.

Апелляция к автору первой трети XVI столетия не носит случайного характера. В «Лузитанском Парнасе», юношеском произведении Гаррета времён французского изгнания именно XV – первая треть XVI вв. названы Гарретом эпохой расцвета португальской словесности и консолидации нации. Обращение к авторам этой эпохи (а также и к более ранним) носит в творчестве Гаррета систематический характер.

Так, в романе «Путешествия по моей земле» писатель сознательно создаёт образ Жуаниньи, главной героини произведения, с опорой на предшествующие литературные образцы. Постоянно сопутствующий Жуанинье эпитет «девушка с соловьями» и зелёный цвет её глаз отсылают к поэзии Бернардина Рибейру, португальского поэта XVI в. Размышления автора-повествователя о зелёных глазах героини у современного читателя, хорошо знакомого с галисийско-португальской лирикой, могут вызвать ассоциации и с известной кантигой Жуана Гарсии де

[204] «то, что было у меня в сердце и голове – возрождение нашего театра, его основателя Жила Висенте, его первого покровителя короля дона Мануэла, той великой эпохи; и из всего этого я создал драму»: Almeida Garrett, João. Introdução a “Um Auto de Gil Vicente” // Пар de Estética Literária. Lisboa: Gráfica Santelmo, 1961. P. 19.

Гильяде «Amigos, nom poss'eu negar…», посвящённой прекрасной обладательнице зелёных глаз, из-за которой поэт потерял покой. Неизвестно, знал ли сам Гаррет эту кантигу. Неоспоримым остаётся тот факт, что автор-повествователь в романе говорит о том, что вид Сантаренской долины, покинутого домика и пение соловья напомнили ему Бернардина Рибейру. Действительно, в романе последнего «История молодой девушки» («História de Menina e Moça») есть стихотворение «Думаю о вас, девушка…» («Pensando-vos estou, filha»), в котором поэт выражает свои соболезнования зеленоглазой девушке по поводу смерти её матери. Да и сама история этой девушки трагична: она погибает, как и Жуанинья.

Роман упоминается и в драме «Брат Луиш де Соуза»: его читает Магдалена в самом начале первого акта.

Не обходит Гаррет стороной и Камоэнса: в шестой главе «Путешествий по моей земле» повествователь читает поэму «Лузиады», глядя из окна своего дома на воды Тэжу, и признаётся читателю в том, что читает и перечитывает эту поэму с тех пор, как сам себя помнит. Он считает, что бессмертное произведение Камоэнса – это «a maior obra de engenho que ainda apareceu no Mundo, desde a Divina Comédia até ao Fausto…»[205]. Это сравнение не только ставит «Лузиады» в один ряд с бесценными сокровищами мировой литературы, но и говорит о превосходстве португальской поэмы.

Нельзя не вспомнить, что и первое романтическое произведение Гаррета, поэма «Камоэнс», рассказывая эпизод из жизни автора «Лузиад», формально повторяет структуру последней, потому что состоит из десяти песен.

Обращение к авторам эпохи Ренессанса способствует созданию мифа о Португалии и её культуре. Выбирая самые яркие произведения национальной словесности, Гаррет показывает своим современникам, что раньше португальцы были способны на создание настоящих шедевров. Конечно, в этом скрывается и критика современного общества, ведь нынешние авторы слепо подражают французам. Кроме того, аллюзии на ренессансных авторов не только вызывают в сознании любого португальца образы героического прошлого, эпоху Великих

[205]«величайшее творение гения, которое было создано в мире со времён “Божественной комедии” до “Фауста”»: Almeida Garrett, João, As viagens na minha terra, op. cit. P. 32.

географических открытий, но и призваны восстановить связь между поколениями в то время, когда автору кажется, что эта связь прервалась.

Таким образом Гаррет, хотя и увлечён Средневековьем, но Золотой век португальского государства и его культуры, по мнению писателя, приходится всё же на эпоху Ренессанса и хронологически совпадает со временем правления короля Мануэла. В увлечении Возрождением Гаррет также не одинок. По словам И. А. Тертерян, исследователи во многом задали восприятие романтизма, как эпохи, нашедшей свой идеал в Средневековье, однако такой стереотип иногда мешает увидеть, что романтики черпали вдохновение и у ренессансных авторов:

> Явственное тяготение к Ренессансу, о котором сами романтики говорили нередко (Теофиль Готье в «Истории романтизма» и др.), нынешними исследователями как-то не учитывается. Привычнее связывать романтизм со средневековьем. Однако интерес романтиков к средним векам <…> был поверхностнее, нежели их интерес к Ренессансу, питавшийся чувством внутреннего художественного родства. Романтическое искусство ничуть не похоже на «этикетное», следующее канонам искусство средневековья. А вот с ренессансным оно перекликается – хотя бы образной гигантоманией[206].

Однако у Гаррета интерес к Возрождению был связан не с заимствованием стиля и элементов поэтики того или иного автора. Его интерес к эпохе короля Мануэла связан лишь с осознанием того, что именно тогда Португалия достигла своего расцвета и была могущественной, независимой державой, о чём современная Гаррету Португалия могла только мечтать.

У португальцев обращение к прошлому своей страны и стремление идеализировать родину было связано, по словам современного философа Эдуарду Лоуренсу, с осознанием ярчайшего контраста между неприглядным настоящим и героическим, великим прошлым.

В романе «Путешествия по моей земле» писатель также оплакивает навсегда ушедшее прошлое. Остановимся подробнее на анализе двух цитат из романа, где описывается город Сантарен:

> É tudo deserto, tudo silencioso, mudo, morto! Cuida-se entrar na grande metrópole de um povo extinto, de uma nação que foi poderosa e celebrada mas que desapareceu da face da Terra e só deixou o monumento de suas construções gigantescas[207].

---

[206] Тертерян И. А. Романтизм как целостное явление // Человек мифотворящий, указ. произв. С. 23.

[207] «Всё пустынно, молчаливо, немо, мёртво! Можно подумать, что ты вошёл в великий город угасшего народа, могущественной и воспетой нации, исчезнувшей, однако, с лица земли, так что от неё остался только памятник исполинских сооружений»: Almeida Garrett, João. Viagens na minha terra, op. cit. P. 158.

Таким образом, перед читателем предстаёт картина разрушения португальской нации. Бросается в глаза контраст между этим похоронным молчанием, тишиной и тем величием, о котором свидетельствуют эти благородные руины. Гаррет обвиняет своих соотечественников, а в частности представителей благородного сословия, в том, что они не хранят наследие своего славного прошлого, не видят его ценности:

> Os ilustrados municipais santarenos têm tido por vezes o nobre e generoso pensamento de demolir esta porta! o arco de triunfo de Afonso Henriques, o mais nobre monumento de Portugal! A ideia é digna da época.[208]

Писатель констатирует таким образом, что в современной ему Португалии «порвалась связь времён», без которой, по мнению немецкого философа К. Хюбнера, невозможно существование нации: «Отчасти, однако, это [история нации] проявляется также в продолжающих существовать монументах, документах, произведениях искусства, находках, реликвиях или других подобных предметах созерцания и почитания»[209].

Таким образом, цитата свидетельствует о боязни Гаррета, что Португалия потеряет национальную идентичность. Последняя, как это становится ясно по ходу чтения романа, тесно связана с мифологическим представлением о нации и её истории. Гаррет, создавая на страницах своего романа образ страны, стремится привлечь внимание читателя к гибели Португалии, но при этом не теряет веры в то, что ситуацию ещё можно исправить: «Ergue-te, esqueleto colossal da nossa grandeza, e mira-te no Tejo: verás como ainda são grandes e fortes esses ossos desconjuntados que te restam».[210] Португалия сильна и величественна даже в смерти, и Гаррет убеждён, что страну можно воскресить, потому что ещё есть такие люди, как сантаренский оружейник, герой одноимённой пьесы, речь о которой пойдёт далее, не потерявшие связи с народом и готовые самоотверженно служить своей стране.

---

[208] «Просвещённым градоуправителям порой приходит в голову великодушная мысль снести эти ворота – триумфальную арку Афонсу Энрикеша, самый благородный португальский памятник! Такая идея достойна эпохи»: Ibidem. P. 204.

[209] Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. С. 326.

[210] «Восстань, исполинский скелет нашего величия и посмотри на себя в зеркало Тежу, – и ты увидишь, как огромны и сильны те разрозненные кости, которые от тебя остались»: Almeida Garrett, João. Viagens na minha terra, op. cit. P. 207.

3.2.2. «Сантаренский оружейник»: новый португальский театр в поисках национальных корней и идеала человека и гражданина.

Художественные особенности драмы Алмейды Гаррета нельзя рассматривать, не имея представления о его теоретических взглядах на театр.

В 1821 г. Гаррет пишет небольшой очерк «Философская история португальского театра» («História Filosófica do Teatro Português»), где прослеживает историю португальского театра, чтобы найти выражение в нём духа нации.

Португальский литературовед Жозе Алберту Феррейра в статье «Казус несуществующего театра, или театр как наше изображение»[211] пишет о том, что Гаррет в этом очерке негативно отзывается об ауто как жанре, но благосклонно относится к комедиям Жила Висенте.

Однако через шестнадцать лет, в 1838 г., Алмейда Гаррет сам обращается к этому жанру, хотя его «Ауто Жила Висенте» и не является ауто: его сюжет не религиозен, морализаторства там тоже нет.

Во введении к этой драме, написанном в 1841 г., Гаррет заявляет, что в Португалии никогда не было национального театра: португальские авторы заимствовали сюжеты у итальянцев, испанцев и, наконец, французов. Иностранные влияния, как утверждает Гаррет, и препятствовали созданию театра в Португалии, потому что «из всех видов литературы драматическая ревностнее всех относится к национальной независимости»[212]. В приведённом высказывании вновь проводится параллель между политикой и литературой, а эта связь была для Гаррета неразрывной.

Главным препятствием на пути создания (и восстановления) португальского национального театра снова выступают французы, чьи драматические произведения заполонили португальскую сцену во времена маркиза де Помбала, видного дипломата и политика, управлявшего страной в середине XVIII в. По мнению Гаррета, такие драмы имели «французскую душу», а из португальского в них были

---

[211] Ferreira, José Alberto. O caso do teatro inexistente, ou do teatro como imagem de nós // Limite. No. 8, 2014.

[212] «A literatura dramática é, de todas, a mais ciosa da independência nacional»: Almeida Garrett, João. Introdução a “Um Auto de Gil Vicente” // Doutrinas de Estética Literária, op. cit. P. 12.

лишь слова: «não tinham de português senão as palavras… algumas – uma ou duas, apenas o título e o nome das pessoas»[213]. Здесь Гаррет критикует не только содержательную, но и формальную сторону драматических произведений XVIII в., выступая против галлицизмов в португальском языке.

Тем не менее писатель стремится смягчить свои нелестные суждения, говоря о том, что отсутствие национального театра роднит португальскую литературу с римской. Таким образом он вновь облагораживает родную словесность, ставя её в один ряд с литературой, чьи авторы были образцом для подражания для многих европейских писателей.

По мнению Гаррета, несмотря на бедственное положение португальского национального театра, у него есть прочные основы, заложенные Жилом Висенте. Свою миссию Гаррет видит в продолжении этих национальных традиций. Они, по мнению Гаррета, были утрачены вместе с независимостью Португалии, когда в 1580 г. страна стала частью Испанского королевства:

> Entre as joias que da coroa portuguesa nos levou a usurpação de Castela, não foi a menos bela esta do nosso teatro. Como o senhor rei D. Manuel deixou pouco vivedoura descendência, também o seu poeta Gil Vicente deixou morredoiros sucessores. Outros pendões foram fazer a conquista, navegação e comércio dos altos mares que nós abandonámos; outras musas ocuparam o teatro que nós deixámos. E desta última glória perdida, nem sequer memória ficou nos títulos de nossos reis[214].

Эта цитата выявляет связь, существующую, с точки зрения Гаррета, между национальной идентичностью и целостностью и достижениями страны в области культуры и литературы. Процветание литературы находится, таким образом, в прямой зависимости от политической самостоятельности. Характерно, что потерю театра писатель приравнивает к потере былого величия Португалии, созданного благодаря географическим открытиям, завоеванию и освоению открытых территорий, а также торговли. Здесь, скорее всего, Гаррет подразумевает недавнюю потерю Бразилии, главной португальской колонии. Так что Португалия, по мнению

---

[213] «одно или два – только заглавие и имена действующих лиц»: Ibidem. P. 12.

[214] «Среди драгоценностей португальской короны, которые у нас отняла кастильская узурпация, одной из самых красивых был наш театр. Точно так же, как король Мануэл не оставил жизнеспособного потомства, так и его поэт Жил Висенте оставил после себя слабых последователей. Другие страны стали завоевателями, мореплавателями и торговцами в морях, которые мы покинули; другие музы заняли театр, который мы оставили. И об этой потерянной славе не осталось воспоминаний даже в титулах наших королей»: Ibidem. P. 18.

писателя, утратила не только материальные, но и духовные, символические богатства.

Драматургические произведения, в свою очередь, должны были отражать современное состояние Португалии, потерявшей саму себя:

> O drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é: o drama ainda se não sabe o que é: a literatura atual é a palavra, é o verbo, ainda balbuciante, de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela; é <…> a sua expressão, mas reflete a modificar os pensamentos que a produziram[215].

То есть Гаррет считает, что роль драматургии – и литературы в целом – заключается в том, чтобы показывать обществу его современное состояние. Литература и общество очень тесно связаны: они отражают друг друга, как зеркала, а литература, к тому же может выполнять и преобразующую функцию – ей под силу изменить общество, которое она отображает. А значит, можем мы продолжить эту логическую цепочку, роль писателя и поэта становится центральной в этом преобразовании.

Создавая исторические драмы на сюжеты из национального прошлого, Алмейда Гаррет вновь стремится, как и в случае с «Романсейро», заполнить лакуны, существующие в португальской литературе:

> Têm as histórias dos nossos reis antigos tanto facto dramático ou seja para tragédias ou para comedias! E tudo é traduzir as peças estrangeiras, os factos da história que não são nossos, que nos não interessam <...>. Por que não imitam, por que não vestem à portuguesa o que acham bom nos teatros da Europa?[216]

Здесь Гаррет противопоставляет европейскую литературу, где писатели уже обратились к национальному прошлому, литературе португальской. По мнению Гаррета, и в прошлом Португалии можно найти сюжеты, достойные трагедий и комедий.

---

[215] «Драма – это самое достоверное выражение состояния общества посредством литературы: ещё не известно, что из себя представляет сегодняшнее общество; ещё не известно, что из себя представляет сегодняшняя драма. Современная литература –это глагол, это слово, пока ещё невнятное, несформировавшегося общества. И тем не менее она уже влияет на него; она <…> – его выражение, но она отражает мысли, которые её породили, в изменённом виде»: Ibidem. P. 33.

[216] «В старинных историях о наших королях столько театральных элементов, которые подойдут как для трагедии, так и для комедии! А все только и переводят иностранные пьесы, а они отражают не наши исторические события, они нам не интересны <...>. Почему они не подражают, почему не одевают в португальские одежды то, что им кажется хорошим в театрах Европы?»: Almeida Garrett, “Literatura Estrangeira – Comédias Históricas” // O Chronista. No.X, V. I, 1827. Apud. Ogando, Iolanda. O Alfageme de Garrett. A história, o teatro e a nação // Limite. No. 1, 2007, pp. P. 141.

Семь лет спустя надежды писателя увидеть на сцене португальскую национальную историческую драму оправдываются. В 1836 г. Консерваториу Реал, учебное заведение, учреждённое по проекту Гаррета и при поддержке королевы Доны Марии II для создания национального театра, объявит конкурс на лучшее драматическое произведение, и многие пьесы, отправленные на рассмотрение, будут написаны как раз на сюжеты из национальной истории.

Драматические произведения самого Гаррета тоже будут черпать вдохновение в прошлом Португалии. Если его трагедии и комедии не будут историческими в узком значении этого слова, то по крайней мере персонажи многих из них будут иметь реальные прототипы. Например, в «Ауто Жила Висенте» главные герои – драматург XVI в., придворный поэт Бернардин Рибейру, поэт, хронист и музыкант Гарсия де Резенде, инфанта дона Беатриш и король дон Мануэл I.

Португальская исследовательница Иоланда Оганду считает, что историческая драма, вошедшая в португальский театр во второй трети XIX в., является ключом к пониманию национального менталитета. Анализ этих произведений, как считает исследовательница, позволяет выявить значимые мифологемы («núcleos míticos»[217]), из которых можно составить представление о том, какой видела себя Португалия того времени.

Именно это мы и постараемся сделать на примере драмы «Сантаренский оружейник, или Шпага главнокомандующего» (1842).

На сцене пьеса ставилась только частными труппами, а на подмостки государственного театра она вернулась лишь в 1846 г. Такое гонение на драму было связано с диктатурой Кошты Кабрала. Цензура посчитала неприемлемыми параллели, что проводились Гарретом между прошлым и настоящим в этом произведении. Так, в фигурах внесценических персонажей королевы Леонор (правила с 1372 по 1383 гг.) и её любовника герцога Андейро современники писателя видели аллюзию на королеву Марию и её мужа Фердинанда, немецкого принца из Саксен-Кобург-Готской династии.

[217] Ogando, Iolanda. O Alfageme de Garrett. A história, o teatro e a nação // Limite. No. 1, 2007. P. 141.

Как говорит Теофилу Брага в предисловии к пьесе, первое представление драмы Гаррета на сцене произвело такое сильное впечатление на зрителей, что цензура вынуждена была запретить её, чтобы предотвратить реакцию общества против засилья иностранцев. Запрет на «Сантаренского оружейника» продержался вплоть до 1846 г.

Историческим фоном, на котором разворачивается действие «Сантаренского оружейника» является династический кризис 1383-1385 гг., разразившийся после смерти короля Фернанду, последнего монарха из рода Браганса. Так как у него не было наследников мужского пола, а его дочь Беатриш была замужем за испанским королём, это ставило под угрозу существование Португальского государства и португальской нации, потому что давало испанцам шанс вступить на португальский престол.

В этой ситуации на передний план португальской истории выходят будущий король Жуан I, магистр ордена Авис, и способный военачальник Нуну Алвареш Перейра (1360-1431), которым удалось сплотить вокруг себя народ, заручиться поддержкой дворянства и англичан в борьбе против Кастилии. В решающем сражении при Алжубарроте (1385 г.) Португалии удалось отстоять свою независимость. В результате этих событий на трон вступает Жуан I, основатель королевской династии Авис.

Таким образом, в истории своей страны Гаррет выбирает эпизод, созвучный современности. И в том, и в другом случае государственной независимости угрожали иноземные захватчики. Фундаментальное отличие заключалось лишь в том, что в прошлом были героические личности, которые смогли отстоять независимость страны, а в настоящем, по мнению Гаррета, таких людей не было.

Работа над пьесой, как пишет Гаррет в прологе к «Сантаренскому оружейнику» началась в 1839 г. и продолжалась два года, а сюжет о сантаренском оружейнике писатель почерпнул из португальской анонимной средневековой «Хроники Коннетабля» («Crónica do Condestabre»), где прославляются деяния Жуана I и Нуну Алвареша, национального португальского героя, после смерти канонизированного Католической церковью.

Гаррет же в своей драме смещает акценты и делает главным героем не главнокомандующего и не Магистра Ависского ордена, а простого оружейника

Фернана Ваза, о чём свидетельствует само название: «Сантаренский оружейник, или Шпага главнокомандующего».

Португальский литературовед Анна Казимиру в своей магистерской диссертации «Идеологическое присвоение фигуры Нуну Алвареша Перейры в моменты национального кризиса»[218] говорит о том, что вторая часть названия необходима была Гаррету, чтобы его современник сразу же мог контекстуализировать произведение, так как национальный герой и его атрибуты были знакомы каждому современнику писателя.

Однако вторая часть может запутать читателя или зрителя: он ожидает, что речь в пьесе будет идти о подвигах Нуну, но при прочтении произведения или при просмотре пьесы он понимает, что это не совсем так – главным героем оказывается никому не известный оружейник Фернан Ваз. Обращение к обычному, никому не известному человеку, является одним из главных открытий исторического романа В. Скотта, А. де Виньи, П. Мериме и В. Гюго. Алмейда Гаррет, таким образом, разделяет эту общую тенденцию.

В летописях об оружейнике почти ничего не говорится. Упоминается только, что он отказался брать плату с Нуну Алвареша за починку шпаги, и что по прошествии некоторого времени, когда оружейника хотели приговорить к смерти, его жена обратилась за помощью к главнокомандующему, который и спас его от смерти в память за оказанную услугу. Отмечается также, что оружейник был подлым человеком, поддерживал испанцев, за что его собирались лишить имущества:

> Этот оружейник был человеком зажиточным и процветающим, и был он очень ослеплён кастильцами и связан с ними: пока они были в Сантарене, только именем он оставался португальцем. И так он был с ними заодно, что его называли отступником, как называли в то время плохих португальцев. И так как он был из отступников, один паж, когда король приехал в Сантарен после битвы, попросил последнего добро того оружейника, а также взял его в пленники. И король отдал ему всё, потому что до него дошли плохие слухи об оружейнике. И так как король приехал в Сантарен, паж сразу же вступил во владение добром оружейника; и взял его в плен[219].

---

[218] Casimiro, Ana. A apropriação ideològica da figura de Nuno Álvares Pereira em momentos de crise nacional. Dissertação de mestrado, Algarve, 2004.

[219] «Este alfageme era caudeloso e bem andante, e era muy cegado e liado com os castellãos: em quanto em Sanatrem estiuerom, assi como de nom ser português. E tanto era com elles emborilhado que lhe chamauam cismatico, como naquelle tempo chamauam aos maãos portugueses. E por elle assy ser dos cismaticos, hum escudeyro quando el Rei vinha em Sentarem despoys da batalha, lhe pedio os bees daquelle alfajeme, ainda ho corpo por captiuo. E el Rei lhe outorgou todo polla maa enformaçam que delle auia. E como el Rei chegou a Santarem o escudeyro tomou logo posse dos beens do alfajeme; e ho prendeo como seu captiuo»: Apud. Braga, Teófilo. História do teatro português: Garrett e os dramas românticos. Porto: Imprensa portugueza, 1871. P. 191.

В этом случае писатель не следует исторической правде и делает из Фернана Ваза положительного героя. Он мог позволить себе такую трактовку, потому что образ оружейника не был связан в португальском коллективном сознании с представлением о зле и коварстве, как, например, образ королевы Леонор Телеш. Поэтому Гаррет мог трактовать образ оружейника так, как требовал того замысел произведения.

В прологе Гаррет обосновывает выбор сюжета тем, что хотел изобразить португальское общество в момент тяжелейшего кризиса. При этом трактовать эту историю он стремился как можно более беспристрастно, не испытывая симпатии ни к аристократам, ни к народу.

Хотя писатель и заявляет о том, что непредвзято относится к своим героям, но с его словами можно поспорить. Авторское отношение проявляется в ремарках и указаниях актёрам.

В описании сцены перед первым актом виден резкий контраст между домом богатого фидалгу и оружейника. Первый характеризуется как «старинный знатный дом, со следами величия, но очень обнищавший»[220], а жилище Ваза – это «скромный, но просторный и хорошо содержащийся дом, где находятся склады и кузницы оружейника <…>; задняя часть дома – самая старая и узкая, в ней только два узеньких окошка, а между ними находится дверь»[221].

То есть в самый же первый момент просмотра спектакля зритель должен был увидеть перед собой контраст между угасающей аристократией и крепко стоящим на ногах, хотя и не столь богатым, третьим сословием. Это сравнение будет проводиться и дальше по ходу пьесы – через образы Оружейника, Нуну Алвареша и доны Гиомар.

Оружейник Фернан Ваз – выходец из народной среды и, несмотря на полученное им рыцарское воспитание (он рос в доме богатого сеньора, относившегося к нему, как к собственному сыну), он предпочитает вернуться к

---

[220] «uma casa antiga, apalaçada, com vestígios de grandeza senhorial, mas muito arruinada»: Almeida Garrett J. O Alfageme de Santarém. Porto: Livraria Civilização, 1966. P. 10.

[221] «uma casa abarracada mas vasta e bem reparada, em que estão os armazéns e serralharias do Alfageme <…>; a parte mais posterior da casa é mais antiga e acanhada, com só duas janelinhas agudas e porta no meio»: Ibidem.

своим корням и продолжает дело отца. Вот как говорит о нём дона Гиомар, дочь сеньора, воспитавшего Оружейника:

> Mas dês que Deus levou meu pai, começou a enfadar-se da vida que levava e a dizer que não era para cavaleiro que cavaleiro não nascera; que seu pai fora alfageme, e ele alfageme havia de ser[222].

Связь Фернана Ваза с народом показана и через детали. Так, разбогатев своим трудом, он не разрушает скромный домик отца, а пристраивает к нему новые комнаты, что вызывает удивление доны Гиомар, потому что, по её словам, он гордится тем, чего другие обычно не выставляют напоказ: «É um homem muito fora do trilho dos outros; faz soberba e vaidade do que a mais gente se envergonha»[223].

Кроме того, для создания этого народного образа Гаррет использует фольклорные мотивы, прежде всего, романсы. По мнению Теофилу Браги, это связано с тем, что во время написания пьесы Гаррет активно работал над созданием «Романсейро» и хотел, чтобы публика изменила своё отношение к португальскому фольклору. Как отмечает критик, включение в текст пьесы романсов, а уж тем более их исполнение на сцене было очень смелым поступком.

Произведение Гаррета было новаторским для своего времени, потому что впервые за триста лет, прошедшие со времён Жила Висенте, он включает в текст драматического произведения строки из народных романсов, хотя и в несколько модифицированном виде. Новшество, вводимое Гарретом в национальный театр, оказалось возвратом к давно забытой традиции португальского (и испанского) театра эпохи Возрождения.

Романс открывает пьесу «Сантаренский оружейник», что сразу же погружает зрителя в атмосферу средневековой Португалии.

Оружейник поёт начальные строки «Немецкого графа» («Conde de Alemanha»). Этот романс повествует о том, как инфанта раскрыла любовную связь своей матери и приказала убить её любовника, чтобы отомстить за честь короля. Приведём эту цитату целиком:

---

[222] «Но с тех пор, как Господь забрал моего отца, он начал тяготиться жизнью, которую вёл, и поговаривал, что не мог стать рыцарем тот, кто рыцарем не был рождён; что его отец был оружейником, и он тоже должен был стать оружейником»: Ibidem. P. 15.

[223] «Этот человек совсем не похож на других: предметом его гордыни и тщеславия становится то, чего другие стыдятся»: Ibidem. P. 16.

Já lá vem o sol na serra, // Já lá vem o claro dia, // E inda o Conde de Alemanha // Com a… (*tosse*) hum, hum, hum!... dormia. // A trova diz: Alemanha; // Eu digo: Galegaria… // Onde chegou Portugal // Mais a sua bizarria![224]

Слово, пропущенное Оружейником – королева («a rainha»), и это не случайно.

Фернан Ваз намекает здесь на современные ему события: связь королевы Леонор с галисийским графом Жуаном де Андейро, что вызывало большое недовольство как среди аристократии, так и в народной среде, потому что португальцы были возмущены тем, что страной управляет любовник королевы, который к тому же был иностранцем. Поэтому Фернан Ваз и заменяет слово «Германия» («Alemanha») на «Галегария» («Galegaria»). Такого слова в португальском языке нет, но по созвучию это соединение слов «галисийский» («galego») и «сумасбродство» («bizarria»). Так он и выдаёт своё отношение к тому, что происходит в его стране. Интересно, что хор повторяет вслед за ним последние две процитированные строки: «Onde chegou Portugal // Mais a sua bizarria!», то есть глас народа солидарен с Оружейником, находится на его стороне.

Стоит заметить, что дона Леонор, которую осуждает Фернан Ваз, никогда не пользовалась любовью народа, в первую очередь потому, что до того, как стать королевой, она уже была замужем и имела ребёнка, из-за чего брак короля Фернандо вызвал народный бунт. Помимо этого, королева была очень коварной женщиной и ни перед чем не останавливалась ради достижения своих целей. Так, боясь, что после смерти слабого здоровьем короля на престол вступит его младший брат Жуан, а королевой станет Мария Телеш (сестра Леонор), королева хитростью принуждает Жуана убить супругу. Когда тот сообщает об убийстве, королева объявляет его преступником и вынуждает того бежать из страны. Таким образом Леонор освобождается от опасного соперника.

После реплики хора Оружейник продолжает петь романс: «Mangas da minha camisa, // não nas chegue eu a romper, // Se em vindo… // Se em chegando o nosso infante, // Não há aqui muito que ver!»[225]. В народном романсе вторая строка звучит как «Se

---

[224] «Вот уже приходит солнце на гору, // Вот приходит ясный день, // А немецкий граф ещё // С… *(кашляет)* кхм, кхм, кхм! … спит. // В песне говорится: Германия; // Я же говорю: Галегария… // Куда пришла Португалия и её сумасбродство!»: Ibidem. P. 11.

[225] «Рукава моей рубашки, // Пусть никогда мне их не сносить, // Если, когда приедет… // Если, когда вернётся наш инфант, // Не сможет многое здесь увидеть!»: Ibidem. P. 12.

em vindo meu pai da missa, eu não lo for dizer»[226]. Так как король умер, то некому больше рассказать о вопиющем преступлении, и Оружейник заменяет короля на инфанта. В хронологических рамках пьесы имеется в виду тот самый брат короля Жуан, бежавший из Португалии.

Если же трактовать образ инфанта шире, то современники Гаррета могли провести параллель с мифической фигурой португальской истории – королём Себастьяном, пропавшим в битве при Алкасер-Кибире в 1578 г., что повлекло за собой национальную трагедию – на 60 лет (с 1580 по 1640) Португалия потеряла независимость и стала подчиняться Испании.

Таинственное исчезновение короля, а также бедственное положение страны, последовавшее сразу же после этого события, послужили толчком к созданию мифа о Себастьяне, который, согласно верованиям, однажды должен вернуться и основать Пятую Империю. Тогда для Португалии начнётся эра всеобщего счастья и процветания.

Основания для себастианистской интерпретации процитированной выше реплики даёт диалог хора и Оружейника, следующий сразу же после романса:

> Coro: Deus nos traga o nosso infante // Que tem muito que fazer! // Alfageme: (falando). Muito que ver e muito que fazer! Há como nunca houve, Galegos, Castelhanos, cismáticos apossados de tudo… Estrangeiros senhores do reino… do reino e da rainha! E para nós, tributos não faltam. – Veremos, veremos, que isto não está para muito, e não tarda o dia de juízo[227].

В этих словах – надежда на правителя, чьё чудесное возвращение (в данном случае не без божественного участия) сразу же наведёт порядок в стране. Кроме того, можно провести параллель между тремя эпохами: временем Гаррета, временем действия пьесы и временем возникновения мифа о короле Себастьяне. Во всех случаях речь идёт о кризисе португальской государственности, связанной с вмешательством во внутренние дела страны иностранцев.

Но действительно ли Фернан Ваз связывает спасение Португалии с вмешательством потусторонних сил?

---

[226] «Если, когда будет мой отец возвращаться со службы, я ему об этом не расскажу»: Ferré, Pere (ed.). Romanceiro Português da tradição oral moderna: Versões publicadas entre 1828 e 1960, V. 3. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. P. 17.

[227] «Хор. Да вернёт нам Господь нашего инфанта, // Которому многое нужно сделать! // Оружейник (говорит). // Многое увидеть и многое сделать! Сколько, как никогда не бывало, галисийцев, кастильцев, отступников, которые всем завладели… Чужаки – господа нашего королевства… королевства и королевы! А для нас – податей избыток. Посмотрим, посмотрим; недолго этому продолжаться, а Судный день не заставит себя долго ждать»: Almeida Garrett, João. O Alfageme de Santarém, op. cit. P. 12.

Вряд ли можно согласиться с таким утверждением. В пятой сцене четвёртого акта Сантаренский оружейник укоряет взбунтовавшийся народ, который хочет его казнить, такими словами: «É ruim sina do povo que nunca a sua causa soube defender – precisa de um homem, de um nome, de um fantasma – da sombra de qualquer coisa, contanto que não seja a sua, para tomar calor por ela»[228].

Фернан Ваз призывает народ перестать верить в сказки и обратить свой взор к реальности, чтобы быть способным защитить свои интересы.

Хотя у Гаррета и есть аллюзия на миф о короле Себастьяне, сам он себастианистом не был. Анализ его произведений даёт основания говорить о том, что писатель не является сторонником пассивного ожидания лучшего будущего и не верит в то, что возвращение Себастьяна может спасти Португалию.

Так, в трагедии «Брат Луиш де Соуза» («Frei Luís de Sousa», 1843) Гаррет показывает, к каким бедам может привести возвращение пропавшего в битве при Алкасер-Кибире дона Жуана Португальского: он стал причиной гибели Марии, невинной дочери его жены Мадалены де Вильены и Мануэла де Соуза Коутинью. Супруги же, не пережив того, что жили во грехе, раз первый муж Мадалены оказался жив, решают уйти в монастырь, чтобы искупить свои прегрешения.

Как отмечает португальская исследовательница Эужения Вашкеш, одним из источников написания этой трагедии также были романсы[229]. В основном Гаррет использовал романсный материал, чтобы воссоздать в трагедии ценности, существовавшие в XVI в., а также взял за основу конфликта любовный треугольник: муж, жена и её возлюбленный, что также характерно для романса. Однако мы не будем анализировать эту пьесу, потому что в центре нашего интереса находятся произведения, где романсы представлены непосредственно: цитируются автором или героями, либо являются основой сюжета произведения.

В «Сантаренском оружейнике» цитирование романсов позволяет Гаррету подчеркнуть преемственность поколений и показать актуальность романсов, их вневременность.

---

[228] «Незавидна судьба того народа, что никогда не умел защитить свои принципы, – ему нужен человек, имя, призрак, любая тень, – лишь бы не его, дабы пламенно эти принципы защищать »: Ibidem. P. 130.

[229] Vasquez, Eugéniaю Para uma leitura renovada do *Frei Luís de Sousa*: Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 1999.

Иногда они могут предвосхищать события пьесы. Ближе к концу первого акта хор вновь поёт романс «Немецкий граф», заменяя одни слова другими: «Assomai-vos, minha mãe, // A essa janela do mar, // Vinde ver o conde Alarcos // Que aí vai a degolar. // Conde Alarcos… conde Andeiro, // Que aí vai enforcar»[230]. Хотя в цитате и упоминается имя Аларкоса, но сами строки взяты именно из «Немецкого графа». Уже ближе к концу второго акта Менду Пайш, брат доны Гиомар, приехавший из Лиссабона, сообщит, что галисийский граф умер от руки Магистра Ависского ордена: его зарезали прямо на глазах у королевы.

Алда, главная героиня драмы, очень резко реагирует на пение таких кровожадных романсов, предчувствуя их пророческую силу:

> Que feias letras! É pena, Fernão Vaz, que <…> vós e vossa gente, há dias a esta parte, désseis em cantar esses mal agoirentes romances que não rezam senão de feias mortes e feios pecados que a trouxeram![231]

Оружейник же защищает этот жанр, говоря о том, что народ в своих песнях лишь отражает деяния сеньоров. К тому же пение становится для него своеобразной молитвой: «O povo canta de mortes e castigos quando os espera da justiça de Deus, porque vê os grandes fazer por eles»[232].

В размышлениях Фернана Ваза о романсе можно услышать слова самого Гаррета, когда он сокрушается в предисловии к «Романсейро» о том, что в его время романс забыт всеми, кроме народа: «Romance velho que já se não usará de cantar por saraus de senhores – coisas cá da gente do povo»[233].

Здесь виден анахронизм: в действительности слова Оружейника относятся ко времени написания пьесы, а не ко времени её действия, потому что как жанр романс возникает только в конце XIV-XV в. В конце XIV в., когда происходит действие пьесы, романс ещё только начинал завоёвывать популярность среди знати, а не пришёл в упадок.

---

[230] «Взгляните, матушка, в окно, // В это окно, что выходит на море, // Пойдите посмотреть на графа Аларкоса, // Которого ведут отрубить голову. // Граф Аларкос… граф Андейро, // Которого ведут повесить»: Almeida Garrett, João. O Alfageme de Santarém, op. cit. P. 41.

[231] «Какие ужасные слова! Какая жалость, Фернан Ваз, <…> что Вы и Ваши люди распеваете в округе эти пророчащие беду романсы, где рассказывается только о страшных смертях и ужасных грехах, которые к ним привели!»: Ibidem. PP. 41-42.

[232] «Народ поёт о мёртвых и о наказаниях, когда ждёт их от божественной справедливости, потому что видит, что те, кто находится выше него, их заслуживают своими поступками»: Ibidem. P. 42.

[233] «Уже нет обычая петь старый романс на вечерах у сеньоров – это всё развлечения народа»: Ibidem. P. 21.

Если романс о «Немецком графе» отсылает к современным событиям пьесы, то строки из знаменитого испанского романса каталанского происхождения «Граф Аларкос» намекают на драму Алды: она влюблена в Нуну Алвареша Перейру, у которого есть жена. Поэтому, когда хор начинает петь: «Só se for o Conde Alarcos, // E esse tem mulher e filha! // Ai rico pai da minha alma, // Esse é o que eu queria!»[234], девушка смущается, краснеет и собирается уходить, даже не попрощавшись с Оружейником, с кем только что говорила.

Кратко напомним содержание этого романса: инфанта, влюблённая в женатого графа, просит своего отца принудить того убить супругу. Аларкос исполняет приказ, а Бог наказывает инфанту, короля и графа за совершённое преступление.

Главная героиня «Сантаренского оружейника», в отличие от инфанты, не идёт на преступление. Несмотря на то, что их любовь с Нуну взаимна, Алда борется с этим чувством. По её мнению, такая простая девушка, как она, хотя и воспитанная в доме знатного сеньора Алвару Гонсалвеша, не может быть женой фидалгу.

В этой борьбе ей помогает отец Фройлан: он говорит с Нуну, чтобы тот больше не смел думать об Алде, как о своей возможной невесте, напоминая ему, что тот женат на знатной сеньоре, и этот брак был угоден отцу молодого мужчины.

В XI сцене III Акта происходит разговор между Нуну и Алдой, в результате чего они приходят к мучительному для обоих решению стать друг для друга братом и сестрой, а не мужем и женой.

В начале этой сцены герои вспоминают, как они играли в детстве. Здесь Гаррет снова прибегает к романсу, хотя и изложенному в прозе: «E eu era a Bela Infanta, dizias tu, no meu jardim assentada, e tu eras o cavaleiro que vinhas da Terra Santa perguntar-me pelo anel de sete pedras, de que me tinhas deixado metade…»[235].

Романс «Прекрасная инфанта» («Bela Infanta») – один из наиболее распространённых на территории Испании и Португалии. Речь в нём идёт о том, как муж после долгих лет отсутствия возвращается из Крестового похода и решает

---

[234] «-Только если граф Аларкос. // -У него жена и дочь! // -Дорогой отец души моей, // Именно его я и хочу!»: Ibidem.

[235] «А я была Прекрасной инфантой, говорил ты, сидела в своём саду, а ты был рыцарем, который вернулся из Святой земли, и спрашивал меня о половине кольца с семью камнями, что мне оставил…»: Ibidem. PP. 94-95.

испытать свою жену. Женщина не узнаёт в капитане корабля своего мужа и спрашивает, знает ли он что-нибудь о судьбе её супруга. Тот отвечает, что муж погиб, а сам интересуется, как бы она вознаградила того, кто вернёт ей супруга. Женщина отвечает, что подарила бы ему всё своё золото и серебро, мельницы, а своих дочерей отдала бы ему в услужение. Капитан говорит, что ничего этого ему не нужно, а хочет он видеть её своей любовницей. На это женщина отвечает ему категорическим отказом. Тогда мужчина показывает ей половину кольца, которое они разделили перед его отъездом, и романс заканчивается счастливой сценой узнавания.

После слов Алды о половине кольца Нуну продолжает строки романса: «Nun'Álvares *(mostrando-lhe a mão esquerda, e fazendo ação de tirar um anel)* – Pois a minha ei-la aqui»[236]. Нуну хочет продолжить эту игру, но Алда останавливает его, вспомнив о реакции отца молодого мужчины на их детские игры: он просил их прекратить дурачиться, чтобы «прекрасная инфанта не приняла всё всерьёз»[237].

Здесь Алда, как и в случае с «Графом Аларкосом», вновь не следует за сюжетом романса: счастливого воссоединения возлюбленных не происходит. Девушка отвергает Нуну, напомнив ему о том, что они не могут быть вместе из-за разницы в общественном положении. В этот момент в сердце девушки совершается мучительная борьба между разумом и чувством, напоминающая борьбу в сердце героев классицистической трагедии.

Приведём фрагмент диалога между Нуну и Алдой, где очень хорошо видна классицистическая природа внутреннего конфликта героини:

> Nun'Álvares – Morrer! Este amor que nasceu connosco, que é parte da nossa vida! Não o deixarei morrer; não eu, Alda, que ainda quero viver. // Alda – Também eu quero… Não queria, mas agora preciso viver. E Deus e a Virgem, e o sentimento de minhas obrigações, e a satisfação de as ter cumprido me hão-de dar ânimo para afrontar com a vida e sofrê-la[238].

---

[236] «Нуну Алвареш (показывая ей левую руку и как будто бы снимая кольцо). Моя же – вот она»: Ibidem. P. 95.

[237] «a bela infanta vai tomando o caso a sério»: Ibidem. PP. 95-96.

[238] «Нуну Алвареш. Умереть! Этой любви, что родилась вместе с нами, что стала частью нашей жизни?! Я не дам ей умереть. Нет, Алда, я ещё хочу жить. // Алда. Я тоже хочу… Я не хотела, но теперь я должна жить. И Господь, и Дева Мария, и моё чувство долга, и удовлетворение от того, что я его выполнила, должны дать мне мужества, чтобы противостоять жизни и страдать»: Ibidem. PP. 97-98.

Нуну пытается убедить девушку, что нельзя отказываться от того чувства, что длится всю их жизнь, но Алда сопротивляется. Её последним аргументом становится скорая свадьба с оружейником. Нуну не может этому поверить:

> Nun'Álvares – O alfageme? // Froilão – Esse. // Nun'Álvares – Um homem grosseiro. // Alda – Não é, Nuno. // Nun'Álvares – Com que olhos o vês já! // Alda – Com os da razão: bem vês que o não amo[239].

В ответе девушки вновь прочитываются отголоски классицизма: Алда, в отличие от романтических героинь, выбирает спутника своей жизни разумом, а не чувством. Любя Нуну Алвареша, она отвергает предложение стать его женой и откровенно заявляет о том, что хочет связать свою жизнь с человеком, которого не любит, потому что он равен ей по социальному положению. Оба они незнатного происхождения, но получили хорошее воспитание, потому что росли в аристократической среде.

Ключом к пониманию такого поведения героини может служить понятие «природное состояние» («estado natural»), становящееся лейтмотивом пьесы Гаррета. Чаще всего это словосочетания употребляется в отношении Фернана Ваза, который отказался от положения рыцаря, которое давало ему воспитание, чтобы вернуться к своему «природному состоянию».

Такой же выбор делает для себя и Алда. И как не похоже её поведение, например, на Кэтхен из Гейльброна в одноимённой драме Клейста, что была готова на любые унижения ради любви принца. Героиня Гаррета же ни при каких обстоятельствах не теряет своего достоинства.

Любовь Нуну оказывается сильнее, и он делает последнюю попытку спасти их чувства. Он пытается увезти Алду, но ему мешает Оружейник. В конце третьего акта они сражаются за девушку. В этой схватке побеждает Фернан Ваз, вооружённый шпагой Нуну Алвареша. Именно это поражение раскрывает глаза Нуну, и он отказывается от притязаний на любовь Алды и отдаёт её Оружейнику:

---

[239] «Нуну Алвареш. Оружейник? // Фройлан. Именно. // Нуну Алвареш. Человек грубый. // Алда. Нет, Нуну. // Нуну Алвареш. Какими глазами ты уже на него смотришь! // Алда. Глазами разума: ты прекрасно видишь, что я его не люблю»: Ibidem. P. 105.

> Nun'Álvares (tornando a si e sentando-se) – Alda! – Foi a espada de meu pai: a justiça era por ela. (Levantando-se em pé.) Não estou ferido: o poder daquela espada me derribou e me fez cair em mim. Sois um homem honrado, alfageme.[240]

Что касается шпаги, упоминаемой во второй части названия, то это многогранный образ, чьё значение раскрывается на протяжении всего произведения. В первом акте шпага упоминаются в разговоре священника Фройлана Диаша и Оружейника. Они начинают спорить о политике, и Фройлан говорит Фернану Вазу, чтобы тот не вмешивался в дела, которые касаются только знатных сеньоров, потому что это не подобает оружейнику, чьё назначение – делать шпаги. На это Фернан возражает, что именно при помощи шпаги и делается настоящая политика. Поэтому тот, кто ей владеет, управляет страной.

Очень значимы для понимания противопоставления образов Фернана Ваза и Нуну слова, сказанные оружейником в ночь, когда этот знатный юноша просит Оружейника починить шпагу, принадлежавшую когда-то его отцу:

> Vós sois D. Nun'Álvares Pereira, o homem do Mestre de Avis; eu sou Fernão Vaz, o alfageme, o homem do povo. A vossa causa é a de vosso príncipe cujo sois, a minha a da terra em que nasci. Bem vedes que diferentes andamos. – E contudo, por diversos que sejam nossos fins… Deus faça triunfar o mais justo. Por diferentes que sejam em uma coisa nós entendemos e trabalharemos juntos: em castigar esse estrangeiro que nos oprime e nos desonra, em libertar o reino dessa insuportável tirania.[241]

По мнению Гаррета, все противоречия между сословиями должны забыться при угрозе внешней опасности, потому что интересы родины обладают первостепенным значением, заставляя забыть об интересах личных.

Кульминационным становится эпизод, где почти все главные персонажи поочерёдно говорят о том, что для них символизирует шпага: «Nun'Álvares: Foi a espada de meu pai: a justiça era por ela. // Alfageme: Um raio de glória! // Alda: Um símbolo de honra! // Alfageme: A defensão de Portugal! // Froilão: A vitória de Cristo!».[242]

---

[240] «Нуну Алвареш (приходит в себя и садится). Алда! Это была шпага моего отца: на её стороне была справедливость. (Вставая). Я не ранен: сила этой шпаги свалила меня с ног и заставила прозреть. Вы благородный человек, оружейник»: Ibidem. P. 109.

[241] «Вы дон Нуну Алвареш Перейра, человек Магистра Ависского ордена; Я – Фернан Ваз, оружейник, человек народа. Ваш интерес – интерес Вашего господина, мой интерес – интерес земли, где я родился. Вы прекрасно видите, насколько мы разные. И тем не менее, как бы ни были различны наши цели… Да поможет Господь победить тому, кто прав. Как бы ни были они различны, в одном мы друг друга понимаем и ради этот будем трудиться вместе: нужно покарать чужака, что нас угнетает и бесчестит, нужно освободить королевство от этой невыносимой тирании»: Ibidem. P. 62.

[242] «Нуну Алвареш: Это была шпага моего отца, за ней была справедливость // Оружейник: Луч славы! // Алда: Символ чести! // Оружейник: Защита Португалии! // Фройлан: Победа Христова!»: Ibidem. P. 109-110.

Таким, образом, шпага – это символ справедливости, славы и чести. Она служит защите Португалии, имеет сакральное значение. С её помощью в конце пьесы португальцы изгоняют испанцев из своей страны.

Что касается романсов «Граф Аларкос» и «Прекрасная инфанта», то они ещё раз упоминаются в первой сцене пятого акта, когда все мужчины ушли на войну (последнее действие драмы происходит во время битвы между испанцами и португальцами при Алжубарроте), а девушки, Алда и отец Фройлан ждут исхода войны и развлекают себя пением. Жуана и Серафина предлагают спеть романсы. Алда снова, как и в первом акте, не одобряет кровожадный романс о графе Аларкосе, но соглашается, чтобы девушки спели о Прекрасной инфанте. Теперь этот романс для неё – только напоминание о любви к Нуну. Однако, когда девушки начинают его исполнять, то эта баллада приобретает для неё другой смысл. Когда Жуана и Серафина начинают распределять «роли» для исполнения романса, Серафина размышляет о значении этого романса: «A cantiga da *Bela Infanta* é como a nossa gente que foi para a guerra. E quando eles voltarem que lhe havemos de perguntar: *(Entoando.)* / Dize-me ó cavaleiro…»[243]. Таким образом происходит генерализация смысла народного произведения и его актуализация. Возвращение из Крестового похода как бы приравнивается к возвращению с войны между испанцами и португальцами.

Алде девушки отводят роль Прекрасной инфанты (как это было и в детских играх с Нуну Алварешом), и при словах капитана о том, что он видел смерть её мужа и отомстил за неё, она очень живо реагирует: «Alda *(estremecendo)* – Boas novas vieram à pobre infanta»[244]. Молодая женщина как будто бы вживается в ту роль, которую ей дали девушки, и представляет, что на месте пропавшего мужа Прекрасной инфанты находится её супруг Фернан. К тому же не стоит забывать её же слова из первого акта о том, что романсы – предвестники несчастий.

Её слова оказываются пророческими, потому что сразу же после того, как девушки заканчивают петь, появляется Менду Пайш и сообщает встревоженной Алде о том, что португальцы победили. Тем не менее радость Алды будет недолгой. В третьей сцене появляется Алькальд и читает грамоту, которую даёт ему Менду. В

---

[243] «Песнь о прекрасной инфанте о нашем народе, что ушёл на войну. И когда они вернутся, мы их спросим: (Напевая) “Скажите мне, рыцарь…”»: Ibidem. P. 157.

[244] «Алда (вздрагивая). Хорошие новости принесли бедной инфанте»: Ibidem. P. 161.

ней Магистр ордена Авис якобы объявляет Фернана Ваза предателем, в всё его имущество передаёт Менду за его былые заслуги. Оружейника не казнят только благодаря вмешательству Нуну Алвареша, который говорит всем, что грамота, прочитанная алькальдом поддельная. Так он расплачивается с оружейником за шпагу.

В «Сантаренском оружейнике» Гаррет делает ещё одну попытку мифологизации родной страны и её народа: он выбирает в качестве главного героя пьесы простого оружейника Фернана Ваза, по своим человеческим качествам превосходящего тех, кто стоит выше него по социальному положению. Романсы, в большом количестве цитируемые в этом произведении, создают местный колорит, комментируют действия персонажей, выполняют сюжетообразующую функцию, предвосхищая события, а также становятся тем связующим звеном между прошлым и настоящим, о котором так мечтал Гаррет, но не находил в окружающей его португальской действительности. Модификация, например, замена одних слов другими, которой Гаррет подвергает народные тексты, служит для того, чтобы произведения отсылали не только к событиям XIV в., но и XIX в., и критиковали их.

3.2.3. Роман «Путешествие по моей земле» как прощание с Португалией, которой больше нет.

Роман «Путешествия по моей земле» – это, возможно, самое знаменитое зрелое произведение Алмейды Гаррета. Публикация романа началась в 1843 г. на страницах журнала «Ревиста Универсал Лижбоненсе» (Revista Universal Lisbonense), а отдельной книгой он вышел в 1846 г. Для критиков этот текст привлекателен в первую очередь особенностями его структуры, стиля и сложностью определить его жанровую принадлежность. Многие португальские исследователи сходятся в том, что этот роман, вместе с другими зрелыми произведениями писателя, открывает эпоху современной португальской литературы: «Тематически и стилистически великие произведения зрелого Гаррета, среди которых неоспоримое первенство занимают «Путешествия по моей земле», создают литературную современность португальского романтизма»[245].

[245] «Temática e estilisticamente, as grandes obras da maturidade de Garrett, com as *Viagens na minha terra* num indiscutido lugar cimeiro, criam a modernidade literária romântica portuguesa <…>»: Paiva Monteiro, Ofélia. A modernidade romântica em Garrett // MATRAGA. No. 18, 2006. P. 55.

Бразильские исследователи Ана Клаудиа Мунари и Антониу Холфелд считают, что публикация романа в еженедельном журнале полностью отвечала замыслу Гаррета, потому как это позволяло ему обратиться к широкой читательской публике, которую он хотел избавить от политического невежества. Чтобы легче достичь этой цели, считают литературоведы, писатель упростил язык, дабы ему легче было общаться со своими согражданами[246].

То есть, издавая «Путешествия…» как роман-фельетон, Гаррет в первую очередь хотел обсуждать со своим читателем актуальные вопросы и проблемы португальского общества, а потому упростил стиль своего романа, приблизив его к разговорной речи. Поэтому роман, наряду с журнальными статьями Гаррета, носит остро критический, а иногда и полемический характер.

Кроме того, как отмечает Теофилу Брага, журналы, появившиеся в Португалии после Сентябрьской революции, имели целью оживить культурную жизнь страны. Именно в этих журналах велись споры по поводу новых эстетических доктрин. Среди них критик упоминает «Репозиториу Литерариу» (Repositório literário), издаваемый в Порту, а также лиссабонские издания «Газета Общества любителей словесности» («Jornal da Sociedade dos amigos das letras») и «Панорама» («Panorama»)[247].

Что касается обращения писателя к жанру путевых заметок, то тема пути и странствия, одна из вечных тем мировой литературы, приобрела в эпоху романтизма особое измерение. Писатели описывали свои скитания, реальные и воображаемые, не ради них самих. Познавая мир через путешествие, как, например, Генрих фон Офтердинген или Франц Штернбальд, герои в итоге приходят к познанию своего внутреннего мира.

В качестве модели для собственного странствия Гаррет называет роман «Путешествие вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра, что сразу же настраивает на ироническое восприятие повествования, однако манера изложения Гаррета даёт критикам основание сравнивать его произведение с «Сентиментальным путешествием Стерна». Действительно, читатель становится свидетелем

---

[246] См.: Hohlfeldt, Antonio; Munari, Ana Cláudia. Viagens na minha terra: perfeita adequação entre código e canal para uma boa comunicação // Navegações. V. 6, No. 2, julho-dezembro. 2013. P. 216.

[247] См.: Braga, Teófilo. História do teatro português, op. cit. P. 117.

творческого акта писателя, имея возможность видеть, как автор пишет своё произведение и рассказывает о своей поездке из Лиссабона в Сантарен.

Путешествие и его описание занимают второстепенную роль в этом повествовании, а на передний план выходит любовная история Карлуша и Жуаниньи, чья судьба становится частью истории Португалии. Революционная буря и гражданская война, пронёсшиеся по стране, затрагивают и двух героев, ломая их жизни и разрушая идиллическую картину существования в Сантаренской долине. Кроме того, путешествие – это ещё и повод для печальных размышлений автора о судьбе своей страны.

Поэтому путешествие, совершаемое рассказчиком – это не только описание его путешествия из Лиссабона в Сантарен, но и путешествие в более широком смысле слова. Общим местом критики романа стал тезис о том, что Карлуш – это второе «я» автора, и рассказывая о молодом человеке, сражающемся на стороне либералов, Гаррет как будто бы совершает символическое путешествие внутрь самого себя. По нашему мнению, такая интерпретация отношений между автором произведения и главным героем романа допустима в том смысле, что Гаррет действительно дал герою часть своего жизненного опыта, сделав Карлуша сторонником либеральных идей, а также изгнанником, который, как и Гаррет, провёл несколько лет в Англии. Однако сложно судить о том, насколько правомерно утверждать, что, обращаясь к Карлушу, Гаррет судит сам себя и свои поступки, совершённые в молодости. По нашему мнению, путешествие Гаррета направлено не *внутрь* себя, а *вовне*. Совершая поездку из Лиссабона в Сантарен, повествователь размышляет не о собственной судьбе, а об истории и судьбе своей страны и народа, поэтому оно более «универсально» в отличие от иных романтических путешествий.

Размышления о настоящем страны, а также созерцание средневековых памятников Сантарена заставляют его совершить и путешествие в глубь веков, чтобы вернуться к истокам Португальского государства и его культуры.

Романс о святой Ирине, включённый автором в «Путешествия…» (и в сборник «Романсейро») играет важную роль для понимания взглядов Гаррета на настоящее и прошлое своей страны. На первый взгляд может показаться, что этот текст представляет собой нечто гетерогенное по отношению как к истории Карлуша и Жуаниньи, так и по отношению к авторским отступлениям. Тем не менее романс, по

нашему мнению, может стать ключом для понимания замысла автора и его эстетических воззрений.

Романс о святой Ирине появляется в романе как продолжение размышлений автора о судьбе города Сантарена[248], названного так по имени святой. Город, называемый «книгой в камне» («livro de pedra»), становится для Гаррета символом великого, но навсегда потерянного прошлого Португалии. А также и её настоящего, где люди перестали чтить и ценить завоевания и традиции своих предков. Поэтому легенда о святой покровительнице города и его жителей становится неотъемлемой частью истории Сантарена. Автор приводит два варианта этой легенды: монастырское житие и народный романс.

Прочтение легенды о святой Ирине возможно в двух аспектах. Во-первых, мы рассмотрим вариант, представленный в романе, в сравнении с теми версиями этого романса, что сохранила устная народная традиция. Это позволит увидеть, как Гаррет проинтерпретировал и модифицировал народный текст. Во-вторых, мы проанализируем легенду о святой Ирине в контексте романа, чтобы разобраться, что он даёт для восприятия этого текста.

Содержание поэмы сводится к тому, что рыцарь, которого приютили в доме Ирины, крадёт девушку под покровом ночи и убивает её на горе. Через семь лет он вновь приходит на место преступления и видит там часовню, построенную в память о святой. Тогда убийца раскаивается в своём грехе и просит Ирину простить его.

Романс начинается с того, что сидящая у окна девушка видит проезжающего мимо дома рыцаря, который просит о ночлеге.

В некоторых версиях народного романса Ирина против того, чтобы путника пускали в дом, но решение отца идёт наперекор её собственному: «Donde meu pai lha deu, donde eu muito não gostava»[249]. Гаррет не останавливает свой выбор на таком варианте развёртывания интриги: у него сама Ирина просит отца исполнить просьбу рыцаря.

---

[248] В португальском языке название города восходит к словосочетанию Sant' Irene (Святая Ирина).

[249] «отец ночлег ему дал, что мне было очень не по нраву»: Ferré, Pere. (ed). Romanceiro português da tradição oral moderna: Versões publicadas entre 1828 e 1960. V. 4. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. P. 298.

Литературность романса ярче всего проявляется в эпизоде гостеприимства, где Гаррет стремится дать психологические мотивировки дальнейших событий:

> Poucas as palavras, que mal me falava, / Mas eu bem sentia que ele me mirava. / Fui a erguer os olhos, mal os levantava, / Os seus lindos olhos na terra os pregava. / Fui-lhe pôr a ceia, muito bem ceava / A cama lhe fiz, nela se deitava. / Dei-lhe as boas-noites, não me replicava: / Tão má cortesia nunca a vi usada![250]

Процитированный отрывок состоит не из традиционных романсных формул, а из стилизованных под них предложений и словосочетаний, что создаётся путём архаизации и упрощения синтаксиса: используются либо бессоюзные, либо сложноподчинённые предложения с многозначным союзом «que», характерным как раз для первых текстов на португальском языке. Также обращает на себя внимание эмфаза прилагательного, то есть постановка его в препозицию к существительному: «lindos olhos», что весьма редко для романсов.

К тому же ни в одной из народных версий романса Ирина не высказывает своего мнения о поведении рыцаря: даётся лишь скупое изложение событий и фактов. Здесь же представлена субъективная оценка: Ирина возмущена неучтивым поведением гостя.

Герои проявляют друг к другу скрытый и непреодолимый интерес. Присутствует только зрительный контакт: со стороны гостя нет никакого желания говорить с девушкой. Его молчание создаёт дополнительное напряжение. Характерно, что и похищение происходит ночью и в абсолютной тишине, которая нарушается в тот момент, когда герои приезжают верхом на лошади на гору.

На горе рыцарь задаёт Ирине несколько вопросов. В народных романсах Ирина отвечает на два из них. В частности, рыцарь спрашивает у девушки, что она ела в доме своего отца, на что Ирина отвечает, что питалась курицей, а теперь даже рыбу есть не сможет: «Ao cabo de sete léguas, cavalheiro le perguntava / lá em casa de seu pai como ela se tratava. / -Lá em casa de meu pai comia galinha assada, / agora, por estes campos, nem na sardinha salgada»[251].

---

[250] «Мало было слов, едва он говорил, / Но ясно было мне, что смотрит на меня он. / Как поднимала взгляд я, / едва свой поднимал он. / Взор глаз его прекрасных к земле был пригвождён. / Накрыла стол ему – поужинал охотно. / Постлала ему ложе – тотчас он улёгся. / Пожелала ему доброй ночи – он мне не ответил: / Такой невоспитанности никогда я не встречала!»: Almeida Garrett, João. Viagens na minha terra, op. cit. P. 169.

[251]: «В конце седьмой лиги спрашивал её рыцарь: / «–В отчем доме как ты питалась?». / «–В отчем доме ела я печёную курицу, / Здесь же, в этих краях, даже солёную сардину мне есть не придётся»: Ferré,

Современному читателю как вопрос, так и ответ на него могут показаться странными и мало отношения имеющими к развитию сюжета. Для средневекового же человека пища имела большое социальное, а также символическое значение. В средневековой Европе очень часто господствовало недоедание и даже голод. Португалия не была исключением из этого правила. Согласно португальскому историку Ардиану Муажу, пиренейская страна страдала как от Великого голода 1315-1317 гг., так и во время кризиса 1437-1441 гг[252].

В таком строго иерархизированном обществе, как средневековое, то, что человек ел (и имел право есть) варьировалось в зависимости от социального статуса человека. Крестьянин не мог питаться точно так же, как король или зажиточный горожанин. И дело здесь не только в уровне богатства. Причины следует искать более глубоко – в особенностях ментальности людей той эпохи. Бог создал мир, отличающийся чёткой структурой, где каждому растению, животному и человеку уготовано определённое место. Такая концепция получила название «Великая цепь бытия». По мнению американского философа и историка идей Артура Лавджоя, эта концепция сложилась в эпоху Средневековья, хотя принципы изобилия и непрерывности, лежащие в её основе, зарождаются в философии Платона и Аристотеля.

Согласно этому принципу, каждому звену социальной цепи соответствует определённое звено в царстве растений или животных: «Ценность каждого растения и животного была определена его положением в цепи, или на лестнице, и считалось (в соответствии с оппозицией «верх-низ»), что эта ценность возрастает при подъёме и снижается при спуске по этой лестнице»[253].

Представление о зависимости питания от социального статуса, как утверждает итальянский историк-медиевист Массимо Монтанари, окончательно закрепилось в средневековой Европе в XIV-XVI вв. Если же крестьянин или

Pere (ed.). Romanceiro português da tradição oral moderna: Versões publicadas entre 1828 e 1960. V. 4, op. cit. P. 265.

[252] См.: Muhaj, Ardian. Quando todos os caminhos levavam a Portugal: impacto da Guerra de Cem anos na vida económica e política de Portugal (Séculos XIV-XV). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

[253] «La valeur de chaque plante et de chaque animal était déterminée sur la base de la position occupée sur la chaîne ou sur l'échelle, étant admis (selon une symbologie habituelle liée aux notions de haut et de bas) que la valeur croissait en montant et diminuait en descendant»: Montanari, Massimo. La Faim et l'abondance. P.: Seuil, 1995. P. 15.

горожанин не будут есть так, как им подобает по их установленному свыше статусу, это нарушит мировой порядок: «Таким образом, существует еда для крестьян и еда для сеньоров, и тот, кто не подчиняется этим правилам, нарушает социальный порядок»[254].

Поэтому и переход с птицы на рыбу в романсе значим. Кража и увоз знатной девушки из отчего дома нарушают изначальную гармонию, лишают её социального статуса, что находит отражение и в изменении традиционной модели питания. Стоит отметить, что сардины в Португалии были едой бедняков. А солёная, заготовленная впрок рыба «ассоциировалась с бедностью и низким общественным положением»[255].

Что касается оппозиции «рыба-птица», то следует обратить внимание, что здесь «работает», главным образом, характерное для Средневековья противопоставление «верх-низ». Птицы в Великой цепи бытия занимали господствующее положение, так как были ближе всего к небу, а значит, и к Богу, поэтому есть птицу могли себе позволить лишь высшие слои населения: «Высокое положении птиц на лестнице животных предполагало, по аналогии, их включение в рацион питания привилегированных слоёв населения»[256].

Таким образом, этот незначительный на первый взгляд обмен репликами выполняет в структуре романса важную функцию, маркируя переход девушки из одного социального статуса в другой.

Именно этот диалог Гаррет исключает из романса, представленного в «Путешествиях...». Такой выбор, скорее всего, свидетельствует о том, что для человека XIX в. отсылка к Великой цепи бытия была неочевидной, поэтому он и посчитал лишним включать эти строки в литературную версию романса.

Ответы Ирины оказываются для неё роковыми и неотвратимо ведут девушку к смерти, потому что в каждом их них она подчёркивает, что нахождение рядом с рыцарем унижает её достоинство. Поэтому молодой мужчина, не стерпев оскорбления, убивает Ирину, перед этим изнасиловав её. У Гаррета эпизод

---

[254] «Il y a donc des aliments pour paysans et des aliments pour seigneurs, et celui qui ne se conforme pas aux règles bouleverse I'ordre social»: Ibidem. P. 13.

[255] «Le poisson en conserve évoquait des notions de pauvreté économique et d'infériorité sociale»: Ibidem. P. 10.

[256] «La place élevée des volatiles sur l'échelle des animaux suggérait, par analogie, leur aptitude particulière à être utilisés comme nourriture par les couches élevées de la société humaine»: Ibidem.

изнасилования также довольно подробно разработан, в отличие от традиционных романсов. Здесь он стремится подчеркнуть жестокость рыцаря.

В финале романса Гаррета Ирина отвечает рыцарю категорическим отказом, когда тот просит простить его. В народных романсах убийце зачастую даётся надежда на спасение через упоминание синего цвета: «Veste-te de azul, que é côr do céu, // se Deus te perdoar, perdoar-te quero»[257]. Романтик не включает эту деталь в свою версию романса. Однако она очень многое может дать для понимания текста.

Как отмечает французский исследователь Фредерик Порталь, синий цвет в Библии – символ Святого Духа, божественной истины, небесной любви к истине и истинной веры[258]. То есть святая во многих народных романсах выполняет одну из фундаментальных функций – обращение грешника на путь истинный. Призывая рыцаря одеться в синее, она стремится убедить его начать праведную жизнь. Одежда здесь имеет не только прямое, но и метафорическое значение: рыцарь должен переродиться душой.

Таким образом, опуская реплику, отсылающую к цветовой символике, Гаррет обедняет текст и возможности его интерпретации. Если средневековые романсы дают грешнику шанс искупить свою вину, что вписывается в литературную традицию (вспомним миракли), то литературный романс XIX в. однозначно обрекает его на адские муки. Менее глубоким становится и образ святой, ведь она парадоксальным образом не может простить обиду своему ближнему и даже после смерти не в силах избавиться от своих «человеческих» чувств.

Гаррет дополняет романс монастырской легендой, им самим пересказанной. Это создаёт дополнительную дистанцию между автором и изначальным текстом. Так, автор не скрывает своего ироничного отношения к святой. Он видит в ней типичную женщину, не чуждую тщеславия, свойственного её полу: «É sabido que a mais santa lhe não pesa de que estejam a morrer por ela; e, mais ou menos, sempre

[257] «Оденься в синее, цвет неба, // И если Бог тебя простит, то и я тебя прощу»: Ferré, Pere. Romanceiro português da tradição oral moderna: Versões publicadas entre 1828 e 1960. V. 4, op. cit. P. 298.

[258] Portal, Frédéric. Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Age et les Temps modernes. P. : Treuttel & Würtz, 1837.

simpatiza com as vítimas que faz»[259]. Такие ремарки разрушают традиционную канву жития, где не характерны подобные комментарии в сторону личности святого.

Размывание канона проявляется и в том, что рассказчик видит в житии возможности реализации других жанров: «Um seu criado cujo nome a legenda nos conservou para maior testemunho de verdade: chamava-se Banam. Banam! é um verdadeiro nome de melodrama»[260]. Таким образом, как в случае романса, так и легенды, происходит «приближение» первоначального текста к эпохе автора, его современная ре-интерпретация.

Иногда наблюдается и скептическое отношение автора к тем чудесам, которые происходят на могиле мученицы и доказывают её святость.

Рассказывая о чудесах, произошедших уже при короле доне Динише, через несколько веков после смерти святой, автор упоминает, что королева Изабел очень долго молилась Ирине, чтобы та явила ей свою благодать. Наконец, волны уступают мольбам царственной особы и перед её глазами возникает могила Ирины, вскрыть которую не удаётся несмотря ни на какие молитвы: «Por mais que rezasse ela, e que trabalhassem os outros com todas as forças humanas, não puderam abrir o túmulo»[261]. В приведённой цитате иронический эффект создаётся при помощи сближения в одной фразе двух исключающих друг друга действий: духовного (молитва) и физического (работа подданных королевы, которые затрачивают все свои силы, чтобы сдвинуть надгробную плиту с места). Этот приём ставит силу молитвы королевы под сомнение.

А в конце «пересказа» этого жития читатель узнаёт, что в современности вообще нет места чуду. Автор рассказывает о том, что он сам видел могилу святой Ирины, тайну которой больше не охраняют воды реки Тэжу:

> Ainda lá está, assaz mal cuidado contudo; lá o vi com estes olhos pecadores no corrente mês de Julho de 1843. Mas, sem milagre nem orações, o rio tinha-se retirado, havia muito, para um

[259] «Известно, что даже самой святой не тягостно, чтобы из-за неё страдали; и так или иначе ей всегда нравятся её жертвы»: Almeida Garrett, João. Viagens na minha terra, op. cit. P. 171.

[260] «Его слуга, чьё имя легенда сохранила нам для большей достоверности, – его звали Банам. Банам! Подходящее имя для мелодрамы!»: Ibidem.

[261] «Как бы сильно она ни молилась, и как бы усердно ни работали другие, всеми человеческими силами они не смогли вскрыть могилу»: Ibidem. P. 173.

cantinho do seu leito, e o padrão estava perfeitamente em seco, e em seco está todo o ano até começarem as cheias[262].

В этих строках сквозь иронию пробивается оттенок горечи, чувство печали по утраченной вере и славе. Не случайно имя святой Ирины упоминается в романе наряду с историческими личностями, составляющими политическую и культурную историю и славу Португалии.

«Крёстная и святая покровительница этой земли» ставится в один ряд с королями Афонсом Энрикешем и Фернанду, королевой Изабел, Камоэнсом, братом Луишем де Соуза. Все эти люди принадлежат той героической и идиллической, по мнению Гаррета, эпохе, когда португальский народ находился на вершине своего могущества. Но это время больше не вернуть.

После пересказа жития, где немаловажное место занимают чудеса, автор возвращается к собственному повествованию, дабы подвести читателя к мысли, что таких чудес в современности больше нет. Вводя в текст произведения романс, автор как будто бы укоряет своих современников, ведь португальцы, принадлежащие высшим и ведущим слоям общества, отказались от народной культуры, предпочтя ей иностранные образцы. Поэтому Гаррет, приводя на страницах своего повествования народный романс, преследует и иную цель: показать эстетические достоинства и богатство народной поэзии.

Легенда о святой Ирине является не только страницей истории Португалии, но и страницей романа, процесс написания которого развёртывается прямо на глазах у читателя. Металитературные размышления занимают одно из ведущих мест в ткани произведения.

Повествовательную технику своего романа сам Гаррет противопоставляет путевому дневнику. На воображаемые упрёки в том, что рассказчик слишком мало внимания уделяет изложению сухих фактов о путешествии (чего может ожидать наивный читатель, воспитанный литературной традицией путевых заметок), последний приводит следующий аргумент:

Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? palmo a palmo, as alturas e as larguras dos edifícios? algarismo por algarismo, as datas de sua fundação? que te

[262] «Она всё ещё там, хотя и в заброшенном состоянии; я видел её этими грешными глазами в нынешнем июле 1843 года. Но, без чудес и молитв, река давно отступила к краю своего русла, так что надгробие стоит на мели, пока не начнутся разливы»: Ibidem. P. 174.

resumisse a história de cada pedra, de cada ruína? <…> Eu não sei compor desses livros, e quando soubesse, tenho mais que fazer[263].

Таким образом, Гаррет отказывается приводить точно установленные исторические даты или давать подробные описания, то есть разрывает с предшествующей традицией, предлагая взамен иные повествовательные модели.

Автор сравнивает своё мастерство с мастерством художника и приходит к выводу, что живопись превосходит литературу в возможности воздействовать на воображение аудитории и изображать реальность: «Só tenho pena de uma coisa, é de ser tão desastrado com o lápis na mão; porque em dois traços dele [de lápis] te dizia muito mais e melhor do que em tanta palavra que por fim tão pouco diz e tão mal pinta»[264].

Гаррет ставит таким образом фундаментальные вопросы о природе литературы, её границах и отличии от живописи, а также об особенностях своего письма. Цитата отражает эстетические поиски португальского писателя, во многом совпадающие с исканиями романтиков Иенской школы в стремлении к универсальному искусству:

Только на пределе возможностей открывает ему [поэту] его медиум, что поэма может приблизиться к живописи или музыке, и наоборот; одним словом, это будет одновременно и поэма, и картина. Это одна из программных установок «Атенея»: каждое произведение, размышляя о себе, размышляет об «искусности» всех искусств[265].

Но насколько всё-таки близок писателю принцип *ut pictura poesis,* провозглашённый ещё Горацием? Гаррет делает выбор в пользу создания поэтического образа города, который можно читать как книгу с иллюстрациями:

Santarém é um livro de pedra em que a mais interessante e mais poética parte das nossas crónicas está escrita. Rico de iluminuras, de recortados, de florões, de imagens, de arabescos e arrendados primorosos, o livro era o mais belo e o mais precioso de Portugal. Encadernado em esmalte de verde e prata pelo Tejo e por suas ribeiras, fechado a broches de bronze por

---

[263] «Может быть, ты хотел, чтобы я описал веху за вехой весь путь? С точностью до пяди указал высоту и ширину зданий? С точностью до дня назвал дату их возведения? Чтобы я изложил историю каждого камня и каждой руины? <…> Я не умею сочинять такие книги, да если бы и умел, то у меня есть более важные занятия»: Ibidem. P. 167.

[264] «Я жалею только об одном: я совершенно беспомощен с карандашом в руке; если бы не это, то двумя штрихами я рассказал бы больше и лучше, чем столькими словами, которые к тому же так мало говорят и так плохо рисуют»: Ibidem.

[265] «C'est en allant jusqu'au bout des possibilités que lui ouvre son médium que le poème peut rejoindre la peinture ou la musique, et inversement ; bref, c'est en tant que poème qu'il est comme le tableau. C'est le programme même de l'Atheneum : chaque œuvre, en se réfléchissant, réfléchit l' «articité» de tous les arts»: Vouilloux, Bernard. Le tournant "artiste" de la littérature française. P.: Hermann, 2011. PP. 11-12.

suas fortes muralhas góticas, o magnífico livro devia durar sempre enquanto a mão do Criador se não estendesse para apagar as memórias da criatura[266].

Этот образ, вероятно, восходит к Виктору Гюго, который размышляет о том, что Собор Парижской Богоматери – это книга, в которой можно прочитать историю Франции, её культуры, искусства и науки того времени.

Португальский писатель всё же остаётся верен описанию, но не тому его типу, что характерен для предшествующей литературы о путешествиях. Создавая образ Сантарена, Гаррет стремится представить перед глазами читателя живописную картину. Для этого, как следует из приведённой цитаты, он заимствует некоторые термины, характерные для изобразительного искусства, а также лексику, отсылающую к описаниям картин или архитектурных сооружений.

При этом слова, которые употребляет романтик для характеристики города, отсылают к Средневековью, где ещё не было непреодолимой границы между разными видами искусства – они дополняли друг друга. Упоминание книги не случайно. Это не только книга, где текст соседствует с миниатюрой, проясняющей его смысл или служащей украшением, но и Книга мира, написанная самим Богом, где все части взаимосвязаны. Обращение к Средневековой эпохе свойственно европейским романтикам, и объясняется оно тоской по гармоничному и непротиворечивому укладу жизни, ассоциировавшемуся с той эпохой:

Средние века были идеализированы как эпоха веры, порядка, радости, великодушия и творческого потенциала. [...] Средневековье стало метафорой как особенного общественного порядка, так и [...] метафизически гармоничного мировоззрения[267].

Если принять во внимание, что современная Алмейде Гаррету Португалия переживала кризис, а историческим фоном «Путешествий…» служит гражданская война, то идеализация писателем Средневековья вполне закономерна. Тоска по былому величию находит отражение и в описании города Сантарена:

---

[266] «Сантарен – это книга в камне, где записана самая интересная и самая поэтическая часть наших хроник. Богатая миниатюрами, резьбой, флеронами, рисунками, арабесками и великолепными орнаментами, эта книга была самой красивой и ценной во всей Португалии. В изумрудно-серебряном переплёте Тэжу и его берегов, закрытая бронзовыми застёжками толстых готических стен, эта великолепная книга должна была жить до тех пор, пока рука Создателя не протянулась бы, чтобы стереть память о своём творении»: Almeida Garrett, João. Viagens na minha terra, op. cit. P. 167.

[267] «The Middle Ages were idealized as a period of faith, order, joy, munificence and creativity. […] The Middle Ages became a metaphor both for a specific social order and [...] for a metaphysically harmonious world view»: Chandler, Alice. A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century Literature. L.: Taylor & Francis, 1971. P. 1.

> Mas esta Nínive não foi destruída, esta Pompeia não foi submergida por nenhuma catástrofe grandiosa. O povo de cuja história ela é o livro, ainda existe; mas esse povo caiu em infância, deram-lhe o livro para brincar, rasgou-o, mutilou-o, arrancou-lhe folha a folha, e fez papagaios e bonecas, fez carapuços com elas[268].

Больше всего писателя возмущает, что Сантарен, а вместе с ним и вся Португалия, пришли в упадок не из-за войн или природных катаклизмов, а в результате пренебрежительного отношения самого португальского народа к своей истории и культуре. Поэтому одной из своих задач писатель как раз видит в том, чтобы вернуть своему народу уважение к национальным традициям. Включение местных легенд и фольклорных текстов в структуру романа как нельзя лучше служит этой цели.

Кроме того, обращение к романсу и монастырской легенде о святой Ирине связано и с важнейшим для романа противопоставлением прошлого Португалии её настоящему:

> Entre a história maravilhosa do passado que todas estas pedras memoram e as profecias tremendas do futuro que parecem gravadas nelas em caracteres misteriosos, não há mais nada: o presente não é, ou é como se não fosse: tão pequeno, tão mesquinho, tão insignificante, tão desproporcionado parece a tudo isto![269]

Одним из способов подчеркнуть превосходство прошлого над настоящим является противопоставление поэзии и прозы: «Portugal é, foi sempre uma nação de milagre, de poesia. Desfizeram o prestígio; veremos como ele vive em prosa»[270]. В прозаическом, пошлом настоящем нет места чуду и истинной поэзии. Единственными её хранителями оказываются народ и монахи.

По мнению Гаррета, последние являются неотъемлемым элементом всё той же поэтической картины средневековой португальской жизни:

> Nas cidades, aquelas figuras graves e sérias com os seus hábitos talares, quase todos pitorescos e alguns elegantes, <...> cortavam a monotonia do ridículo e davam fisionomia à população. Nos campos o efeito era ainda muito maior: eles caracterizavam a paisagem, poetizavam a

---

[268] «Но эта Ниневия не была разрушена, эти Помпеи не были уничтожены никакой грандиозной природной катастрофой. Народ, чью историю хранит город, ещё существует, но народ этот впал в детство. Ему дали поиграть с книгой – он её разорвал и изувечил, вырвал лист за листом, и наделал из них попугаев и кукол, наделал из них бумажные колпаки»: Almeida Garrett, João. Viagens na minha terra, op. cit. PP. 167-168.

[269] «Между чудесной историей прошлого, о котором свидетельствуют все эти камни, и ужасающими пророчествами будущего, что как будто бы на них вырезаны, больше ничего не осталось: настоящего нет или словно бы не было. По сравнению с ними оно кажется таким маленьким, таким скудным, таким незначительным, таким нескладным!»: Ibidem. P. 176.

[270] «Португалия есть и всегда была страной чуда и поэзии. Репутацию последних запятнали; увидим же, как страна живёт в прозе»: Ibidem.

situação mais prosaica de monte ou de vale; e tão necessárias, tão obrigadas figuras eram em muitos desses quadros, que sem elas o painel não é já o mesmo[271].

В понимании Гаррета, монахи были носителями поэтического духа, они оживляли своим присутствием прозу жизни. Но они принадлежат прошлому, а в современном мире им на смену пришли бароны, которые думают лишь об обогащении и наделены зооморфными чертами: «O barão é o mais desgracioso e estúpido animal da criação»[272]. Именно это глупое животное занимает отныне ведущее положение в португальском обществе. Монахи же становятся воспоминанием. О том, какую роль они играли раньше, напоминает монастырская легенда о святой Ирине, которую Гаррет ценит так же высоко, как и народный романс. Поэтому он видит неоспоримую художественную ценность в обоих житиях святой:

Ou houve duas santas deste nome, ambas de aventurosa vida e que ambas deixassem longa e profunda memória de sua beleza e martírio — o de que não tenho a menor ideia — ou nos escritos dos frades há muita fábula de sua única invenção deles que o povo não quis acreditar: aliás é inexplicável a singeleza desta tradição oral. Tão simples, tão natural é a narração poética do romance popular, quanto é complicada e cheia de maravilhas a que se autoriza nas recordações eclesiásticas[273].

Следует отметить, что это прощание с монахами отсылает к недавним событиям. Дело в том, что декрет Жуакина Антониу Агияра 1834 г. упразднил в Португалии религиозные ордена.

Из всего сказанного можно сделать вывод о том, что включение в текст романа жития святой Ирины, покровительницы и защитницы Сантарена, неслучайно: романс и монастырская легенда играют важную роль для понимания всего замысла произведения.

Прежде всего, они становятся иллюстрацией в «каменной книге» города, отражая эстетические искания португальского романтика, стремившегося вернуться

---

[271] «В городах эти серьёзные сумрачные фигуры в длинных одеяниях, почти всегда живописных, а иногда даже элегантных, <...> разрушали монотонность смешного и придавали своеобразие населению. В деревнях их влияние было ещё ощутимей: они были частью пейзажа, наполняли поэзией самый прозаический горный или равнинный вид. Они были такими необходимыми, такими обязательными персонажами в картинах такого типа, что без них живописное полотно уже не то»: Ibidem. PP. 73-74.

[272] «барон – самое скучное и глупое животное из всех творений»: Ibidem. P. 74.

[273] «Или было две святых с таким именем, а жизнь обеих была полна событиями, и каждая из них оставила долгую и глубокую память о своей красоте и мученичестве, или, о чём у меня нет ни малейшего представления, в монастырских записях много сказочного и выдуманного самими монахами, во что народ не захотел поверить – иначе невозможно объяснить простоту устной народной традиции. Насколько незамысловато и естественно поэтическое повествование народного романса, настолько же сложен и преисполнен чудес монастырское предание»: Ibidem. P. 170.

к тому времени, когда различные виды искусства дополняли друг друга, а весь мир представлял собой божественную Книгу Бытия.

К тому же литературный романс о святой Ирине подводит своеобразный итог фольклористическим исследованиям автора и показывает, насколько средневековая эпоха, идеализированная романтиком, всё же далека от него в мировоззренческом плане, что проявляется в осовременивании текста и исключении некоторых деталей и эпизодов, несущих на себе смысловую нагрузку. Не менее важна и полемическая функция этих двух текстов: комментируя их, автор показывает, насколько современность далека от той героической эпохи португальской истории, где ещё было место чуду и величию.

Создавая в «Сантаренском оружейнике» и «Путешествиях по моей земле» диалог между прошлым и настоящим, Гаррет стремится понять причины увядания той могущественной державы, которой когда-то была его родная страна и противопоставить царящему в государстве хаосу незыблемость мифа. В его основе лежит представление об идеальной средневековой Португалии, где процветали искусства и литература, а люди были способны на героические подвиги. Тогда нация только зарождалась, а пика своего развития, по мнению писателя, страна достигла в XVI в., во время правления короля Мануэла, после чего наступает эпоха упадка. Его он связывает не только с политическими и экономическими проблемами страны, но и с потерей национальной, народной литературы, в частности, романса.

Обращение к мифу у Гаррета не случайно, ведь изначально миф – это рассказ об основах бытия, о мироустройстве, происхождении того или иного племени, поэтому он давал людям незыблемые основы мироздания, а также объединял их. Европейские романтики, создавая собственные мифы, также обращаются к первоосновам: их интересует возникновение их собственного народа, своей нации и государства. Так, А. Эркулану в романе «Пресвитер Эурику» (1844) обращается к VIII в., когда пиренейские вестготы были завоёваны арабами. Для Гаррета же более значимы первые века существования Португальского королевства, поэтому в «Путешествиях о моей земле» так часто упоминаются памятники, относящиеся к эпохе первого португальского короля Афонсу Энрикеша. Кроме того, по словам французского литературоведа Филиппа Селье, миф выполняет и социо-религиозную

функцию, то есть объединяет группу людей, давая им богов и героев, которым следует поклоняться. Если переместить всё в плоскость литературного мифа, то и там наблюдается попытка дать людям новые идеалы и веру. У Гаррета это вера в величие Португалии и её народа, поэтому в своих произведениях он часто упоминает представителей далёкой героической эпохи Великих географических открытий, а также королей-основателей государства, святых и героев, составляющих славу нации.

Заключение.

В ходе нашего исследования удалось установить, что романс, появившийся в Испании на рубеже XIV-XV вв., является уникальным жанром иберийской народной культуры, сочетая в себе лирику, драму, эпос и тематически охватывая широкий спектр жизни народа: от деяний средневековых героев до новеллистических сценок из семейной жизни.

Этот жанр – плод творчества четырёх романских народов Пиренейского полуострова, который был завезён и в страны Нового Света, где часто трансформировался в другие народные жанры: корридо, детские песни, а также адаптировался к новым условиям бытования. В Бразилии, например, популярны романсы о преступниках и криминальных происшествиях.

Романс в Галисии и Португалии, как нам удалось доказать, хотя и является частью иберийской романсной традиции, обладает присущими только ему чертами, что во многом обусловлено культурно-исторической общностью этих областей. На северо-западе полуострова и на португальских островных территориях романс наиболее архаичен и близок к своим истокам. Это проявляется как в метрической организации, так и в языке. Именно на этих территориях сохранились произведения, которые больше не представлены в современной кастильской традиции.

Романс представляет собой переходный жанр между литературой и фольклором. Двойственная, протеистическая природа позволяет ему с лёгкостью переходить из одного регистра в другой, что подтверждается существованием народных романсов, которые были сочинены поэтами Золотого века или даже XIX столетия, а также непреходящим интересом к романсу литераторов, стилизующих свои поэмы под этот жанр. Представляется возможным говорить о том, что успех и жизнь романса в веках обеспечивается его тематическим разнообразием, а также способностью адаптироваться к среде, где он существует, откликаясь на современные события и отражая нормы поведения, принятые в этой среде: Реконкисту, войны, конфликты между знатными семьями, деяния героев и королей. Являясь лиро-эпическим произведением, романс включает в себя и драматический элемент, что позволило многим ренессансным драматургам Испании и Португалии включать его в свои произведения не только как составной элемент, но и создавать

пьесы на сюжеты романсов. Характерными чертами жанра, помимо упомянутых, является также его формульность, вообще свойственная фольклору, а также фрагментарность, незаконченность, создающая эффект неполного знания и дополнительную напряжённость.

Успех испанского романса при дворе знатных сеньоров способствовал тому, что его изучение и издание романсеро началось практические сразу: в XV-XVI вв., хотя, начиная с середины XVII в. до XIX столетия, этот жанр оказывается на периферии научного и литературного интереса, что было обусловлено господством в Испании классицизма, не приемлющего жанры, не вписывающиеся в нормативные каноны. Такое пренебрежительное отношение к романсу изменилось лишь под влиянием европейских романтиков, которые нашли в нём красоту языка и стиля, а также неподражаемую искренность в изображении норм жизни и поведения средневекового общества.

Рассмотрение творчества первого португальского романтика Ж.-Б. Алмейды Гаррета позволило нам сделать вывод о том, что его обращение к португальскому романсу было, с одной стороны, следствием влияния европейцев, которые также были увлечены старинными народными песнями, балладами и сказками, а с другой было продиктовано желанием писателя возродить интерес к народной поэзии среди своих соотечественников, а также показать своеобразие португальского романса.

Хотя любовь к народной культуре сопровождала Алмейду Гаррета с детства, но впервые он обратился к романсу как к источнику творческого вдохновения лишь в годы английского и французского изгнания, войдя в контакт с иной культурной средой и критически взглянув на родную культуру и литературу. Именно в 20-е гг. начала складываться творческая программа Гаррета, которой он был верен всю жизнь: создать неподражательную национальную литературу, черпающую вдохновение в сюжетах родной истории и ориентированную на язык исконных португальских литературных памятников, не испорченных галлицизмами и иными заимствованиями.

Хотя первые литературные опыты Гаррета всё же очень близки к поэтике классицизма, но в годы английского изгнания увлечение европейцев испанским романсом и иберийским экзотизмом толкнуло писателя на создание поэм «Адозинда» (1828) и «Бернал и Виоланта» (1828), написанных на сюжет романсов

«Сильвана» и «Бернал-Франсеш», что свидетельствовало об обращении молодого писателя к новой эстетике.

Проанализировав ранние статьи и теоретические произведения Алмейды Гаррета, опубликованные в годы эмиграции, мы пришли к выводу о том, что написанию этих поэм предшествовала рефлексия Гаррета над литературной историей своей страны и местом португальской литературы в контексте общеевропейской. По его мнению, самые яркие и значимые эпизоды истории Португалии совпали с эпохой позднего Средневековья, когда в стране творили такие выдающиеся писатели, поэты и драматурги, как Луис де Камоэнс, Бернардин Рибейру, Жил Висенте. Вся португальская литература до XVI столетия, по Гаррету, является национальной в полном смысле этого слова, потому что близка к народу и его творчеству.

После XVI в., по мнению писателя, не только происходит экономический и политический упадок страны, но и возникает кризис культуры, повлекший за собой потерю национальной идентичности. Свою задачу Гаррет видел в том, чтобы вернуть португальцам и Португалии их своеобразие через возрождение родной литературы во всём её величии. На долю писателя действительно приходится заслуга создания нового репертуара национального театра и освобождение его от пьес, написанных в духе французского классицизма. Кроме того, Гаррет обновил язык португальской прозы и поэзии, открыв новую страницу португальской литературной истории.

В обращении к фольклору он также был первопроходцем и по праву считается предтечей португальской фольклористики. Однако его методы работы с устным текстом очень далеки от научного подхода, что отмечают все исследователи его сборника «Романсейро». Тем не менее это скорее обусловлено эпохой, когда жил Гаррет: в XIX в. фольклористика только зарождалась, и ещё не были определены принципы работы с народным произведением.

Путём сопоставления литературных романсов Гаррета с их народными аналогами мы пришли к заключению, что модификации, внесённые писателем в народный романс, касаются как содержательной, так и формальной стороны произведения. Как в ранних поэмах «Адозинда» и «Бернал-Франсеш», так и в литературных вариантах его романсов, вошедших во второй и третий тома

«Романсейро», усилено лирическое начало. Так, Гаррет в ранних поэмах вводит много описаний природы и персонажей, чтобы углубить образы героев и создать атмосферу таинственности и ощущение роковой предопределённости рассказываемых событий. Такой психологизм для романсов не характерен, но объясняется влиянием романтической эстетики. Однако Гаррет не во всём слепо подражал новой литературной школе, с которой имел возможность познакомиться во время скитаний по Англии и Франции: будучи воспитан на зарубежных и национальных образцах классицистической литературы, он многое ценил в этом литературном направлении. Поэтому фрагментарность народного романса, по нашему мнению, была для него тем элементом, который необходимо было устранить во имя связности и логичности развития сюжета.

Кроме того, Гаррет, как и его европейские предшественники (Перси, В. Скотт), редактировал народные тексты, убирая просторечные и диалектные слова, исправляя грамматику и синтаксис, а также метрическую организацию. Писатель произвольно добавлял или убирал строки народного романса, если это, по его мнению, помогало создать «идеальный» текст, то есть приблизиться к архетипу романса, ведь свою работу с народным текстом он сравнивал с работой реставратора. Располагая несколькими вариантами одного и того же романса, Гаррет зачастую выбирал те фрагменты, которые лучше «переводили», пользуясь терминологией Ф. Мауэса, текст на язык современности. Так, удалось установить, что писатель не включал в состав своих литературных версий те строки, которые отражали средневековые реалии и обычаи, непонятные человеку XIX столетия или не соответствующие моральным представлениям современного Гаррету общества, например, убийства, инцест.

Даже если романс вступал с ними в противоречие, как, например, в «Адозинде» и «Бернале и Виоланте» то Гаррет стремился примирить два мировоззрения. Аморальные поступки героев он объяснял чаще всего вмешательством рока или тёмных сил.

Изучение сборника «Романсейро» позволяет нам говорить о том, что во втором и третьем томах писатель гораздо меньше заботится о том, чтобы устранить конфликт между средними веками и современной ему эпохой, что было связано как с изменением методики работы с народными произведениями, так и с укреплением

позиций новой романтической поэтики в Португалии. Можно говорить об эволюции фольклоризма Гаррета: начиная с переложений романсных сюжетов на современный, романтический, лад в конце 30 х гг., в 40 х и 50 х он приходит к мастерским стилизациям под народный текст. Таким образом Гаррет проходит путь от поэта, свободно обращающегося с предоставленным ему материалом, к фольклористу, который лишь редактирует тексты.

Однако в выборе произведений для своего сборника Гаррет следует желанию показать уникальность португальского романса по сравнению с испанским: писатель отдаёт предпочтение тем текстам, что не встречаются в испанских романсеро и постоянно подчёркивает сюжетные аналогии между португальскими текстами и французскими или английскими балладами. Кроме того, он стремится всеми силами доказать превосходство португальского романса над кастильским в трактовке тем и мотивов, в развитии сюжета, а также в словесном выражении.

Напрашивается вывод о том, что обращение к народному творчеству является одной из тематических доминант произведений Гаррета и одним из главных источников его вдохновения, объединяя драму, лирику и прозу писателя. Являясь частью таких произведений, как «Сантаренский оружейник» и «Путешествия по моей земле», романс выполняет в них сюжетообразующую и характерологическую функции, предвосхищая развитие событий, создавая «местный колорит» и характеризуя персонажей. Кроме того, романс служит для критики современного общества, осуждая его за прозаичность, которая для Гаррета является синонимом мещанства, а также за потерю уважения к исконной португальской культуре. Поэтому Гаррет, цитируя на страницах своих произведений романсы, призывал читателей и собратьев по перу оценить незамысловатую красоту народных произведений.

Представляется возможным утверждать, что в масштабе всего творчества писателя романс составляет часть мифа о Португалии. Мифотворчество также объединяет Гаррета с другими европейскими романтиками в стремлении найти истоки собственного народа, его объединяющее начало. Адмейда Гаррет в XIX в., как и испанские писатели и поэты в XVI в., обращается к романсу, стремясь приблизиться к идеальной, но далёкой и недостижимой эпохе процветания португальского государства, которое хронологически совпадает со временем

правления короля Мануэла (1495–1521 гг.). Романс, согласно писателю, – это сокровище португальской словесности, потому что он отражает своеобразие и неповторимость португальской нации. Поэтому для Гаррета этот жанр является по-настоящему народным, национальным, несмотря на его испанское происхождение. В «Сантаренском оружейнике» его поёт Фернан Ваз, человек из народа, чья любовь к родине и готовность защищать её интересы ставится им выше интересов личных. Такое поведение идеализируется Гарретом и ставится им в пример современникам. Последних писатель резко критикует на страницах романа «Путешествия по моей земле» за неуважение к истории и традиции своего народа. Романс о святой Ирине, который приводит Гаррет в этом романе можно прочитывать как отзвук той давно ушедшей эпохи, когда в Португалии было место чуду и искренней вере.

Хотя Алмейда Гаррет и не оставил после себя поэтической или драматической школы, его любовь к народному творчеству оказала влияние на умы многих его современников и потомков, заставив их обратиться к фольклору родной страны. Во многом под влиянием «Адозинды» Ж.-М. да-Кошта-и-Силва (J. M. da Costa e Silva) пишет поэму «Изабелла, или Героиня Арагона» («Isabel ou a Heroína de Aragom», 1832), а португальские интеллектуалы начинают собирать народные романсы, песни и сказки, предвосхищая появление португальской фольклористики и этнографии.

Как нам удалось доказать в ходе нашего исследования, многие открытия и эстетические установки Гаррета роднят его с европейскими романтиками. Речь идёт не только об интересе к народной культуре, который был в центре нашего внимания, но и обращение к историческому жанру («Арка святой Анны», «Сантаренский оружейник», «Брат Луиш де Соуза») и Средневековью. Кроме того, Гаррет делает главным героем «Сантаренского оружейника» простого человека, поднимая вопрос о взаимоотношении личности и истории, что было характерно для В. Гюго, В. Скотта, А. де Виньи и П. Мериме.

Первый португальский романтик открыл новые горизонты развития национальной литературы, а также показал величие и значение португальской словесности предшествующих столетий. Его творчество сочетает новаторские находки и уважение к традициям, что делает интерес к этому автору непреходящим.

Библиография.

I. ИСТОЧНИКИ

1. Almeida Garrett João. Adozinda. Bernal e Violante. London: Bossey & Son, 1828.
2. Almeida Garrett, João. O Alfageme de Santarém. Lisboa: Imprensa Nacional, 1842.
3. Almeida Garrett, João. O Romanceiro e Cancioneiro Geral. V. 2. Lisboa: Sociedade propagadora dos conhecimentos úteis, 1843.
4. Almeida Garrett, João. As viagens na minha terra. Lisboa: Gazeta dos Tribunais, 1846.
5. Almeida Garrett, João. O Romanceiro. V. 3. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
6. Almeida Garrett, João. Doutrinas de estética literária. Lisboa: Gráfica Santelmo, 1961.
7. Ferré Pere. Romanceiro português da tradição oral moderna. Versões publicadas entre 1828 – 1960. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v. 1 – 2000; v. 2 – 2001; v. 3 – 2003; v. 4 – 2004.
8. Испанское стихосложение // Испанская поэзия в русских переводах 1789-1980. – М.: Радуга, 1984.
9. Испанская народная поэзия / Сост. Н.Р. Малиновская, А.М. Гелескул. – М.: Радуга, 1987.

II. ЛИТЕРАТУРА

Работы по рецепции Средних веков в эпоху романтизма

10. Чавчанидзе Дж. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М.: МГУ, 1997.
11. Bann, Stephen. Romanticism and the Rise of History. N. Y.: Teayne Publishers, 1995.
12. Chandler Alice. A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century Literature. L.: Taylor & Francis, 1971.
13. Corbellari, Alain. Joseph Bédier: écrivain et philologue. Genève: Droz, 1997.
14. Denis, Andrée. Poésie populaire, poésie nationale. Deux intercesseurs: Fauriel et Mme de Staël // Romantisme. No. 35, 1982. URL:web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1982_num_12_35_4537

15. Fay, Elizabeth. Romantic Medievalism: History and the Romantic Literary Ideal. N. Y.: Palgrave, 2002.
16. Ferré, Vincent (dir.). Médiévalisme: Modernité du Moyen Âge. P.: L'Harmattan, 2010.
17. Fragonard, Michel. La perception du Moyen Age depuis la fin du XVIIIème siècle. // Le français dans tous ses états. No. 36, 2003.
URL: http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse36g.html
18. Geary, Patrick J. The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe. Princeton: Princeton UP, 2002.
19. Glencross, Michael. La représentation de la littérature française du Moyen Age dans l'historiographie romantique // Cahiers de l'Association internationale des études françaises, No. 47, 1995.
20. Hamnett, Brian. The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of Reality in History and Fiction. Oxford, N. Y.: Oxford UP, 2012.
21. Watt, James. Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764–1832. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
22. Ridoux, Charles. La nouvelle école de philologie romane et sa perception de la littérature médiévale // Cahiers de recherches médiévales. No. 2, 1996.

Работы общего характера о зарубежной литературе Средних веков и Возрождения

23. Аверинцев С. С. Проблемы эпохи Средневековья: Культурологические штудии. – М.: Московский культурологический лицей, 1998.
24. Андреев М. Л. Средневековая европейская драма. М.: Искусство, 1989.
25. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1994.
26. Гуревич. А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981.
27. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990.
28. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. – СПб.: Алтейя, 2003.
29. Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Методологические проблемы // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. – М.: Высшая школа, 2001.

30. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. – М.: Прогресс, 2001.
31. Михайлов А. Д. Французский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: Наука, 1976.
32. Михайлов А. Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. М.: Наука, 1976.
33. Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть "фаблио" и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М.: Наука, 1986.
34. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М.: Художественная литература, 1961.
35. Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. М.: Высшая школа, 1996.
36. Хёйзинга Й. Осень средневековья. – М.: Айрис Пресс, 2004.
37. Montanari, Massimo. La Faim et l'abondance. P.: Seuil, 1995.

Работы по истории, теории литературы и культуры

38. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М.: «Прогресс», 1992.
39. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976.
40. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996.
41. Блок М. Феодальное общество. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 2003.
42. Гуревич А. Я. (ред.) Словарь средневековой культуры. – М.: Росспэн, 2003.
43. Каптерева Т. П. Искусство Португалии. – М.: Изобразительное искусство, 1990.
44. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
45. Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979.
46. Михайлов А. В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997.
47. Можаева А.Б. Испанская поэтика. XVIII век // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010.

48. Овчаренко О. А. Португальская литература. Историко-теоретические очерки. – М.: ИМЛИ РАН, 2005.
49. Очерки португальской филологии. – М.: Голос, 2001.
50. Ряузова Е. А. Запад и Восток в творчестве португалоязычных писателей. – М.: ИМЛИ РАН, 2010.
51. Сапрыкина О. А. Язык и словесное творчество средневековой Португалии. – М.: КРАСАНД, 2010.
52. Сарайва Ж. Э. История Португалии. – М.: Весь мир, 2007.
53. Тертерян И.А. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. – М.: Советский писатель, 1988.
54. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1980.
55. Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996.
56. Abellán, José Luis. El exilio como constante y como categoría. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
57. Braga, Teófilo. História da literatura portuguesa. V. 1: Idade Média. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
58. Braga, Teófilo. História do teatro português: Garrett e os dramas românticos. Porto: Imprensa portugueza, 1871.
59. Casimiro, Ana Margarida. A apropriação ideológica da figura de Nuno Álvares Pereira em momentos de crise nacional. Algarve: Universidade do Algarve, 2004. URL: http://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/1638/1/view.pdf
60. Ferreira, José Alberto. O caso do teatro inexistente, ou do teatro como imagem de nós // Limite. No. 8, 2014. URL: http://www.revistalimite.es/volumen%208/06_ferreira.pdf
61. Lourenço, Eduardo. O Labirinto da Saudade. Lisboa: Publicações D. Quixote, 5ª Edição, 1992.
62. Meslin, Michel (ed.). Le Merveilleux: L'imaginaire et les croyances en Occident. P.: Bordas, 1984.
63. Muhaj, Ardian. Quando todos os caminhos levavam a Portugal: impacto da Guerra de Cem anos na vida económica e política de Portugal (Séculos XIV-XV). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

URL : http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10663/1/ulsd067668_td_tese.pdf

64. Portal, Frédéric. Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Age et les Temps modernes. P. : Treuttel & Würtz, 1837.
65. Pastoureau, Michel. Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. – P.: Editions du Seuil, 2004.

Работы по теории фольклора

66. Аникин В.П. Теория фольклора. Курс лекций. – М.: Изд-во Московского университета, 1996.
67. Белова О.В., Петрухин В.Я. Фольклор и книжность: Миф и исторические реалии. – М.: Наука, 2008.
68. Богатырев П.Г. Вопросы народного творчества. – М.: Искусство, 1971.
69. Далгат У.Б. Литература и фольклор: Теоретические аспекты. – М.: Наука, 1981.
70. Жирмунский В.М. Фольклор Запада и Востока: Сравнительно-исторические очерки. – М.: Объединённое гуманитарное издательство, 2004.
71. Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960.
72. Харитонов В.С. Пиренейский фольклор и литература испанского Ренессанса в наследии Ивана Франко. Автореферат… канд. филол. наук. Киев, 1970.
73. Campbell, Matthew (ed.), Perraudin, Michael (ed.). The voice of the People: Writing the European Folk revival, 1760-1914. Cambridge: Anthem Press, 2013.
74. Cortázar, Augusto Raúl. Folklore y literatura. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
75. Ferré, Pere. Etapas en la edición del Romancero português // Santiago, Ramón (ed.). Tradiciones discursivas: edición de textos orales y escritos. Madrid: Editorial Complutense, 2006.
76. Frenk Alatorre, Margit. Entre folklore y literatura. México: El Colegio de México, 1971.

Работы о романсе

77. Возякова Н. В. Испанский народный романс: память певца и механизм запоминания. Диссертация … канд. филол. наук. РГГУ, 2004.

78. Возякова Н. В. Испанский романс: от фольклорной традиции до блокнота собирателя. – М.: РГГУ, 2014.
79. Мартынова Е. С. «Мужское» и «женское» в испанских романсах XIV – XVI вв. Дис. … канд. филол. наук. МГУ, 2009.
80. Менендес Пидаль Р. Поэзия народная и поэзия традиционная в испанской литературе // Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. – М.: Издательство иностранной литературы, 1961.
81. Менендес Пидаль Р. Введение к сборнику «Новое цветение старых романсов» // Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. – М.: Издательство иностранной литературы, 1961.
82. Менендес Пидаль Р. Ещё один пограничный романс // Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. – М.: Издательство иностранной литературы, 1961.
83. Менендес Пидаль Р. Первые сведения об испанских традиционных романсах в Латинской Америке // Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. – М.: Издательство иностранной литературы, 1961.
84. Ранкс О.К. Граф Аларкос в романсе и драме // Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма. Материалы VI международной научной конференции. М.: МАКС Пресс, 2012.
85. Томашевский Н. Б. Из истории испанского романса // Романсеро. – М.: «Художественная литература», 1970.
86. Araújo, Teresa. El espacio físico en el romancero viejo: aspectos de la poética de su configuración // Archivum. No. 58-59, 2008-2009.
URL: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3212203&orden=0
87. Beltrán, Rafael (ed.). Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Valencia: Universitat de Valencia, 2000.
88. Bénichou Paul. Creación poética en el Romancero tradicional. Madrid: Gredos, 1968.
89. Catalán, Diego. Arte Poética del Romancero Oral: Los Textos Abiertos de Creación Colectiva. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1997.

URL: http://diegocatalan.blogia.com/temas/arte-poetica-del-romancero-oral.-los-textos-abiertos-de-creacion-colectiva.php

90. Catalán, Diego. Arte Poética del Romancero Oral: Memoria, Invención, Artificio. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1997.
URL: http://diegocatalan.blogia.com/2010/121801-arte-poetica-del-romancero-oral-ii.-memoria-invencion-artificio.php
91. Catalán, Diego; Cid, Jesús Antonio. Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico: Catálogo general descriptivo. Madrid: Gredos, 1984.
URL: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3160072&orden=0
92. Cavignac, Julie. Pour une approche anthropologique des formes poétiques nordestines (Brésil) // Caravelle, No. 65, 1995.
URL :web/revues/home/prescript/article/carav_1147-6753_1995_num_65_1_2661
93. Cid, Jesús-Antonio, Nacionalismo y poesia popular. Manuel Murguía y la invención de un Romancero Gallego apócrifo // Estudos de Literatura Oral, Universidade do Algarve, 11, 2005-2006.
94. Devoto, Daniel. Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la trasmisión tradicional // Bulletin Hispanique. T. 57, No. 3, 1955.
95. Díaz-Mas, Paloma. El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular // Destiempos. No. 15, 2008.
URL: http://www.destiempos.com/n15/palomadiazmas.pdf
96. Di Stefano, Giuseppe. El Parnaso y el Romancero // Bulletin Hispanique. T. 109, No. 2, 2007.
URL:web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_2007_num_109_2_5295
97. Ferré, Pere. Problemas textuais do Romanceiro Português: algumas notas. Pisa: Giardini editori e stampatori, 1982.
98. Forneiro, José Luís. Allá em riba un rey tinha una filha: galego e castelhano no romanceiro da Galiza. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2004.
99. Forneiro, José Luís. El bilingüísmo en el romancero gallego // Liburukia 36. No. 3, 1991.
URL: http://www.euskaltzaindia.net/dok/euskera/50265.pdf

100. Forneiro, José Luís. El Romancero Tradicional de Galicia: Una poesía entre dos lenguas. Gupuzkoa: Sendoa Editorial, 2000.

101. González, Aurelio. Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México // Caravelle, No. 65, 1995.
URL: web/revues/home/prescript/article/carav_1147-6753_1995_num_65_1_2662

102. Grande Quejigo, Francisco Javier. Procesos de novelización en el romancero extremeño // Garoza: Revista de la Sociedad española de estudios literarios de cultura popular. No. 5, 2005.
URL: http://webs.ono.com/garoza/G5grandequejigo.htm

103. Menéndez Pelayo, Marcelino. Antología de los poetas líricos españoles. 10 vols. Santander: Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, 1944.
URL:http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100259&idCorpus=1000&posicion=1

104. Menéndez Pidal, Ramón. Estudios sobre el Romancero. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

105. Menéndez Pidal, Ramón. Flor nueva de romances viejos. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

106. Menéndez Pidal, Ramón. Los romances de América y otros estudios. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1939.

107. Michaëlis de Vasconcelos, Carolina. Romances velhos em Portugal. Porto: Lello & Irmão Editores, 1980.

108. Moreno Jiménez, Charo. La voz del transmisor del romancero panhispánico de tradición oral: homo memor y creación // Pandora. No. 2, 2002.
URL: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3160072&orden=0

109. Tejero Robledo, Eduardo. El siete, número cósmico y sagrado: su simbología en la cultura y rendimiento en el "Romancero" // Didáctica (Lengua y Literatura). Vol. 15, 2003.
URL:http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/download/DIDA0303110221A/19446

110. Trancón, Santiago. Estructura dramática y recursos teatrales en el romancero tradicional // Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica. No. 16, 2007.

URL: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs378

111. Valenciano, Ana. Romanceiro Xeral de Galicia. Madrid – Santiago de Compostela: Centro de investigacións lingüísticas e literarias "Ramon Piñeiro", 1998.

Работы по европейскому романтизму

112. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001.

113. Блум Х. Страх влияния: Теория поэзии. Карта перечитывания. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998.

114. Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991.

115. Европейский романтизм / Отв. ред. И. Г Неупокоева, И. Шетер. – М.: Наука, 1973.

116. Жизнь и смерть в литературе романтизма. Оппозиция или единство? / Отв. ред. Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина. – М.: РАН, ИМЛИ им. А.М. Горького, 2010.

117. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Axiōma, 1996.

118. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. – М.: Медиум, 1992.

119. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 1: Французская литературе XIX века. / Сост. О. Б. Вайнштейн. – М.: РГГУ, 1998.

120. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западной литературы. Вып. 3: Немецкий Орфей. / Сост. А.Б. Ботникова, О.Б. Вайнштейн. – М.: РГГУ, 2007.

121. Мильчина В. А. Жизнь и творчество «сына века» // де Мюссе А. Исповедь сына века. Новеллы. Пьесы. – М.: Правда, 1988.

122. Мильчина В. А. О Бенжамене Констане и его автобиографической прозе // Констан Б. Проза о любви. – М.: ОГИ, 2006.

123. Новикова Н. К. Поэма герцога Риваса «Флоринда» (1834): мифологический, исторический, автобиографический контекст // Иберо-

романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. Материалы VI Международной конференции. – М.: Макс ПРЕСС, 2012.

124. Новикова Н. К. Литература испанской эмиграции в Лондоне: 1820-1830-е гг. Автореферат… канд. филол. наук. М., 2013.

125. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л.: Гослитиздат, 1958.

126. Романтизм: Вечное странствие / Отв. ред. Вишневская Н.А, Сапрыкина Е.Ю. – М.: Наука, 2005.

127. Тертерян И. А. Романтизм как целостное явление // Человек мифотворящий. – М.: Советский писатель, 1988.

128. Толмачев В.М. От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х гг. и проблема романтической культуры. М.: Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997.

129. Тураев С.В. От Просвещения к романтизму: трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII - нач. XIX в. М.: Наука, 1983.

130. Черепанов Д. Д. Рецепция творчества романтиков-предшественников в прозе Й. Эйхендорфа. Автореферат… канд. филол. наук. М., 2014.

131. Abrams, Meyer Howard. Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature. N. Y.: Norton, 1971.

132. Barros, Cristina; Souto, Arturo. Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo. Mexico: Trillas, 1982.

133. Barzun, Jacques. Classic, Romanic and Modern. Chicago: The University of Chicago press, 1975.

134. Beer, John. Romantic Consciousness. Palgrave: Macmillan, 2012.

135. Bloom, Harold. The Western Canon: The Books and School of the Ages. N. Y., L., San Diego: Harcourt, Brace and co., 1994.

136. Bony, Jacques. Lire le romantisme. P.: Nathan, 2001.

137. Brookner, Anita. Romanticism and its discontents. N. Y.: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

138. Furst, Lilian Renée. Romanticism. L.: Methuen, 1969.

139. Furst, Lilian Renée. The Contours of European Romanticism. L., Basingstoke: Macmillan, 1979.
140. Gusdorf, Georges. Du néant à dieu dans le savoir romantique. P.: Payot, 1983.
141. Jackson, John E. Souvent dans l'être obscur: Rêves, capacité négative et romantisme européen. P.: Corti, 2001.
142. Man, Paul de. The Rhetoric of Romanticism. N. Y.: Columbia University Press, 1984.
143. Moreau, Pierre. Le Classicisme des Romantiques. P.: Librairie Plon, 1952.
144. Praz, Mario. La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Firenze: Sansoni, 1976.
145. Prickett, Stephen. The European romanticism. L., N. Y.: Continuum, 2010.
146. Vouilloux, Bernard. Le tournant "artiste" de la littérature française. P.: Hermann, 2011.

Работы по португальской литературе романтизма

147. Овчаренко О. А. Путешествия по моей земле Алмейды Гаррета в контексте европейского свободного романа // Португальская литература. Историко-теоретические очерки. – М.: ИМЛИ РАН, 2005.
148. Пискунова С. И. Малая копия вселенной (Португальская поэзия XII – начала XX века) // Лузитанская лира. – М.: Художественная литература, 1986.
149. Родосский А. В. Национальные особенности португальской романтической поэзии. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005.
150. Тертерян И. А. Португальская литература первой половины XIX в. // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 6. М.: Наука, 1989.
151. Braga, Teófilo. História do Romantismo em Portugal. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
152. Braga, Teófilo. História da literatura portuguesa: O Romantismo. V. 5. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, [198-].
153. Castelo-Branco Chaves, José. O romance histórico no romantismo português. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

154. Cidade, Hernani. Século XIX: A Revolução Cultural em Portugal e Alguns dos seus Mestres. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

155. Cortez, Maria Teresa. Teófilo Braga e Adolfo Coelho – duas posições face aos irmãos Grimm e à colecção Kinder und Hausmärchen // E.L.O. No. 7-8, 2001. URL: http://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/1443/1/7_8_Cortez.pdf

156. Cruz, Eduardo da. Os literatos portugueses da primeira metade do século XIX e as artes: considerações sobre o Jornal das Belas artes (1843 - 1846) // Fênix. No. 2. Julho – Dezembro, 2013.
URL:http://www.revistafenix.pro.br/PDF32/ARTIGO_04_SECAO_LIVRE_EDUARDO_DA_CRUZ_FENIX_JUL_DEZ_2013.pdf

157. Folgado Rio Novo, Isabel Cristina. L'exil dans la formation du Romatisme portugais: une question de réception // Estudos em homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito. Porto: Faculdade de Letras da universidade do Porto, 2004.
URL: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4393.pdf

158. França, José-Augusto. O Romantismo em Portugal. 3 vols. Lisboa: Horizonte, 1974.

159. Ginger, Andrew. Liberalismo y romanticismo. La reconstrucción del sujeto histórico. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

160. Lyon de Castro, Francisco. História da literatura portuguesa: O romantismo. V. 4 Lisboa: Alfa, 2003.

161. Machado, Álvaro Manuel. Les romantismes au Portugal: modèles étrangers et orientations nationales. P., Lisboa: Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.

162. Machado, Álvaro Manuel. Lusitanistas e francófonos: a "razão contraditória" // Intercâmbio. No. 12, 2007.
URL: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5956.pdf

163. Machado, Álvaro Manuel, O Romantismo na poesia portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

164. Pires, Maria Natividade; Reis, Carlos. História crítica da literatura portuguesa: O Romantismo. V. 5. Lisboa: Verbo, 1993.

165. Saraiva, António José. Para a História da Cultura em Portugal, 2 vols. Amadora: Livraria Bertrand, 1978.

Работы о творчестве Ж.-Б. Алмейды Гаррета

166. Родосский А. В. Первый португальский романтик // Алмейда Гаррет Ж. Камоэнс. Стихотворения. – СПб.: Издательство СПбГУ, 1998.

167. Родосский А. В. Алмейда Гаррет и португальский романтический театр // Алмейда Гаррет Ж. Исторические драмы. – СПб: Издательство СПбГУ, 2003.

168. Тертерян И. А. Алмейда Гаррет и его роман // Человек мифотворящий. – М.: Советский писатель, 1988.

169. Amaral Monteiro, Sandra. Da Infanta Branca Afonso à Dona Branca de Garrett // Revista da Faculdade de Letras. V. 8, 1991.
URL: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4068.pdf

170. Amorim, Francisco Gomes de. Garrett: Memórias Biográficas. 3 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884.

171. Andrade, Miranda de. Garrett e Chateaubriand. Aveiro: Lusitânia, 1969.

172. Barbas, Helena. Almeida Garrett. O Trovador Moderno. Lisboa: Salamandra, 1994.

173. Boto, Sandra. Nuevas perspectivas para un viejo problema: la edición crítica del romancero de fuente tradicional // Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica. V. 30, Número Especial 75-85, 2012.
URL:http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/41362/39506

174. Braga, Teófilo. As tradições nacionais no Teatro // Almeida Garrett, João. Alfageme de Santarém; Dona Filipa de Vilhena. Porto: Lello, 1932.

175. Braga, Teófilo. História do teatro português: Garrett e os dramas românticos. Porto: Imprensa portugueza, 1871.

176. Coelho, Jacinto de Prado. Garrett perante o Romantismo// Estrada Larga, Porto, Porto Editora, s.d.

177. Coelho, Jacinto de Prado. Garrett perante o iluminismo // Estrada Larga, Porto: Porto Editora, s.d.

178. Coelho, Jacinto de Prado. Garrett e os seus mitos // Problemática da História Literária. Lisboa: Ática, 1961.

179. Estorninho, Carlos. Garrett e a Inglaterra (Reminiscências inglesas na vida e na obra de Almeida Garrett) // Revista da Faculdade de Letras. No. 1, 1955.

180. Ferré, Pere. Algumas reflexões de Garrett sobre o Romanceiro // Garrett às portas do Milénio. Lisboa: Edições Colibri, 2001. URL:https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/2946/1/Algumas%20reflexoes%20de%20Garrett_Ferre.pdf

181. Ferré, Pere. Influencias de Agustín Durán e Eugenio de Ochoa no Romanceiro de Almeida Garrett // Garrett às portas do Milénio. Lisboa: Edições Colibri, 2001. URL:https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/2921/1/Influencias%20de%20Agustin%20Duran_Ferre.pdf

182. Figueiredo, Fidelino de. Shakespeare e Garrett. // Revista da Universidade de São Paulo, No. 1, 1950.

183. Hohlfeldt, Antonio; Munari, Ana Cláudia. Viagens na minha terra: perfeita adequação entre código e canal para uma boa comunicação // Navegações. V. 6, No. 2, julho-dezembro, 2013. URL:http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/16793/10943

184. Lawton, Aaron. Almeida Garrett: L'intime contrainte. P.: Didier, 1966.

185. Lindley Cintra, Luís. Notas à margem do Romanceiro de Almeida Garrett // Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira. V. 8, No. 1, Janeiro-Março, 1967.

186. Lima, Augusto. Garrett e o romanceiro // Estrada Larga, I, Porto, Porto Editora, s.d.

187. Magalhães, Gabriel Augusto. Garret e Rivas. O romantismo em Espanha e Portugal. 2 vols. Lisboa: Imprensa nacional – Casa de Moeda, 2009.

188. Maués, Fernando. Tradição, traição e tradução. Literatura tradicional e a receção letrada no "Romanceiro" de Garrett, 2004. URL:https://www.academia.edu/1204670/Recupera%C3%A7%C3%A3o_e_transfigura%C3%A7%C3%A3o_do_popular_e_do_medieval_no_Romanceiro_de_Almeida_Garrett

189. Novais, Isabel. Os primeiros arroubos de exaltação patriótica e liberal do académico Garrett // Discursos Almeida Garrett: 150 anos depois. No. 1, março, 2006.
URL:http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/407/1/discursosAlmeidaGarrett77-103.pdf.pdf

190. Ogando, Iolanda. O Alfageme de Garrett. A história, o teatro e a nação // Limite. No. 1, 2007.
URL:https://www.academia.edu/3012184/O_Alfageme_de_Garrett_a_hist%C3%B3ria_o_teatro_e_a_na%C3%A7%C3%A3o

191. Oliveira, João-Luís, Giacomassi, Igor. A aurora das letras em Portugal, na obra "Parnaso lusitano" (1826) de Almeida Garrett // Caderno de resumos & Anais do 6º. Seminário brasileiro de história da historiografia. Ouro Preto, 2012.
URL:http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2012/paper/viewFile/1330/749

192. Paiva Monteiro, Ofélia. Das edições críticas e da edição crítica das obras de Almeida Garrett // Discursos: estudos portugueses e comparados, No. 1, Março 2006.
URL:https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/404/1/discursosAlmeidaGarrett19-30.pdf.pdf

193. Paiva Monteiro, Ofélia. Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação. 2 vols. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

194. Paiva Monteiro, Ofélia. Aspectos da recepção de Victor Hugo no Romantismo português: o caso de Garrett // Actas do Colóquio Victor Hugo e Portugal. Porto, Faculdade de Letras, 1987.

195. Paiva Monteiro, Ofélia. A modernidade romântica em Garrett // MATRAGA. No. 18, 2006.
URL: http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga18/matraga18a02.pdf

196. Pimpão, Álvaro Júlio da Costa. O romantismo das Viagens de Almeida Garrett // Ocidente. V. 31, No. 108, Abril, 1947.

197. Pino, Álvaro. Garrett: Viagens na Minha Terra – A tematização da identidade nacional no romance português. Esboço de um problema // Afecto às Letras. Lisboa: INCM, 1984.

198. Raitt, Lia. Garrett and the English Muse. L.: Tamesis Books, Limited, 1983.

199. Rodrigues, Eduardo. Garrett no jornalismo // Revista Colóquio/Letras. No. 153/154, 1999.
URL: www.instituto-camoes.pt/revista/garrettjornalsm.htm

200. Santiago, Ramón. Tradiciones discursivas: edición de textos orales y escritos. Madrid: Editorial Complutense, 2006.

201. Seixo, Maria Alzira. O Arco de Sant'Ana de Garrett: marcas românticas numa attitude narrativa e num esquema romanesco // Estética do Romantismo em Portugal. Lisboa: Grémio Literário, 1974.

202. Soares, Olga. Um olhar sobre a obra em construção. Leitura de alguns paratextos de Almeida Garrett. Porto: Universidade do Porto, 2003. URL:http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/53696/2/043MS656oTM000119907.pdf

203. Soveral, Carlos. Actualidade clássica e romântica de Garrett // Ao ritmo da Europa. Lisboa: Verbo, 1962.

204. Teixeira, Nuno Miguel de Brito e Sousa, Exílio e Identidade: A reconstrução dos símbolos nacionais em Almeida Garrett // Nau Literária: crítica e teoria de literaturas. Porto Alegre. Vol. 10, No. 2, julho-dezembro, 2014.

205. Vasquez, Eugénia. Para uma leitura renovada do *Frei Luís de Sousa*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 1999.
URL:http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3266/1/Leitura_Renovada_Frei_Luis_Sousa.pdf,

III. Справочная литература.

206. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / Под общей ред. Е.А. Цургановой и А.Е. Махова. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010.

207. Литературы Западной Европы [первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983-1994. Т. 6., 1989.

208. Coelho, Jacinto de Prado. Dicionário de Literatura. Porto: Figuerinhas, 1985.