

На правах рукописи

ТОРОЩИНА ТАТЬЯНА ГЕННАДЬЕВНА

**ФАДУ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО И
ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Специальность 10.02.05 – романские языки

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва 2015

Работа выполнена на кафедре иберо-романского языкознания филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор кафедры
иберо-романского языкознания филологического
факультета ФГБОУ ВО «Московский
государственный университет»

Сапрыкина Ольга Александровна

Официальные оппоненты:

Иванов Николай Викторович,

доктор филологических наук, профессор,
ФГАОУ ВО «Московский государственный институт
международных отношений (университет)
Министерства иностранных дел Российской
Федерации», заведующий кафедрой романских языков

Найденова Наталья Сергеевна,

доктор филологических наук, доцент кафедры
иностраных языков ФГАОУ ВО «Российский
университет дружбы народов»

Ведущая организация:

ФГБОУ ВПО «Московский государственный
лингвистический университет»

Защита состоится «24» декабря 2015 г. в 14³⁰ на заседании диссертационного совета Д 501.001.80 при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991 ГСП-1, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в диссертационном читальном зале ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», а также на официальном сайте филологического факультета МГУ, адрес сайта: www.philol.msu.ru.

Автореферат разослан «___» _____ 2015 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета
профессор



Т.А. Комова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Реферируемая диссертационная работа является междисциплинарным, комплексным исследованием важнейшего для Португалии лингвокультурного феномена – *фаду*.

Фаду – этнокультурный объект, который занимает в языковой картине мира португальцев важное место. Лексема «*fado*» («фаду») в португальском языке имеет два основных значения: рок, судьба; португальская народная песня. Фаду возникло на стыке двух традиций – фольклорной и книжной поэтической, и таким образом соединило две функциональные перспективы текста: фольклорно-поэтическую и индивидуально-авторскую.

В последнее время наряду с изучением архаического и традиционного фольклора все больший интерес ученых разных школ и направлений привлекает исследование так называемого «фольклора новой формации» – по преимуществу городского, зарождение и становление которого относят к концу XVIII - началу XIX века.

В зарубежных исследованиях «нового фольклора» не встречается работ, изучающих фаду как лингвистический объект. В отечественной науке фаду как феномен языка и культуры Португалии изучалось крайне фрагментарно. Поэтому **объектом** данного исследования является фаду как лингвокультурный феномен, а **предметом диссертации** – язык фаду, под которым понимается вся область языкового выражения, присущая данному жанру словесно-художественного творчества.

Актуальность исследования определяется необходимостью комплексного изучения фольклорных текстов как основы национального языкового сознания.

Актуальность исследования обуславливается также интенсивным развитием межкультурной и межкузыковой коммуникации: как феномен языка и культуры фаду внесено в перечень объектов культурного наследия человечества.

В современной антропоцентрической научной парадигме необходимы исследования, направленные на изучение человека в культуре, анализ и взаимодействие человека и культуры.

Цель работы состоит в том, чтобы описать фаду как этноспецифический лингвистический объект, определить характерные стилистические особенности его языка, выявить фольклорную природу традиционных фаду и изучить особенности авторских поэтических произведений, возникших в процессе эволюции фаду.

В задачи диссертации входит:

- систематизировать и обобщить исторические и современные подходы к изучению языка фольклора: проанализировать особенности школ и направлений в изучении фольклора, изучить современные работы по лингвостилистике фольклора, обосновать возможность изучения фаду как факта фольклора методами лингвокультурологии;
- исследовать фаду как феномен португальского языка и культуры, изучить особенности языка региональных разновидностей фаду;
- выявить источники фаду в связи с его генезисом;
- исследовать специфику языковой картины мира португальцев, рассмотрев основные концепты португальской культуры в фаду; разработать классификацию жанровых разновидностей фаду на основе их типологических особенностей;
- исследовать лингвостилистические особенности фаду: выявить стилистически значимые фонетические, лексические и грамматические особенности языка фаду; проанализировать роль многозначных лексических единиц «*Lisboa*» (Лиссабон) и «*fado*», изучить лексику юмористических и сатирических фаду, проанализировать обозначения

пространства и времени в фаду, исследовать влияние лиссабонского аргю на язык традиционных фаду и использование в нём жаргонизмов.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые в отечественной романистике фаду стало объектом специального лингвокультурологического исследования. В зарубежной португалистике преобладают труды о фаду, носящие этнографический и историко-культурный характер, но отсутствуют исследования, в которых фаду рассматривалось бы в рамках антропоцентрической парадигмы и лингвостилистики. Данная работа представляет собой опыт филологической интерпретации объекта, практически не изучавшегося в отечественной фундаментальной науке.

В работе впервые предпринята попытка рассмотреть элементы и уровни формально-содержательной структуры текстов фаду, изучаются лингвостилистические особенности фаду (фонетические, лексические и грамматические).

Для удобства восприятия языкового материала автором выполнен перевод большинства цитируемых текстов фаду.

Научная новизна видится в предложенной автором диссертации классификации жанровых разновидностей фаду, поскольку фаду не представляет собой гомогенного в жанровом отношении явления.

Теоретическая значимость данной работы заключается в том, что она вносит вклад в развитие принципов традиционной фольклористики и лингвофольклористики, в которой соединяются достижения этнолингвистики и фольклористических исследований последних трёх десятилетий. Работа вносит вклад в теорию исследования лингвокультурных феноменов, наделенных этноспецифическим характером.

Материалом для исследования послужили более 650 фаду общим объемом свыше 12000 строк, опубликованных в сборниках фаду: в двухтомнике Антониу Розейру (*António Roseiro*, «Fados Tradicionais», Mafra, s.d.), Карлуша ду Карму (*Carlos do Carmo*, «Fado é Amor», Lisboa. Letras de Fados, CD + DVD. Universal Music Portugal, SA, 2013), «A Guitarra d'Ouro. Fados Modernos – Collecção Novíssima de 99 Cantigas», Lisboa, s.d.; в работах португальских исследователей о фаду Пинту де Карвальу (Тинопа) – (*Pinto de Carvalho (Tinop)*, *História do Fado*. – Lisboa: Publicações Dom Quixote; 4ª edição, 1994) и Алфреду Пиментела (*Pimentel A.*, «A Triste Canção do Sul. Subsídios para a História do Fado. Edição fac-similada. – Lisboa: «Publicações Dom Quixote», 1989). В процессе работы над диссертацией были использованы также тексты фаду, записанные автором со слуха с более чем 40 аудиокассет и компакт-дисков; кроме того, были использованы материалы таких интернет-ресурсов как <http://www.portaldofado.net> и <http://www.fadoaocentro.com>, также были проанализированы более 80 средневековых португальских романсов, 350 народных португальских песен и 70 русских романсов.

Теоретическую базу диссертационной работы составили труды отечественных и зарубежных учёных: В.П. Аникина, Н.Д. Арутюновой, О.С. Ахмановой, П.Г. Богатырёва, А.Н. Веселовского, В.В. Виноградова, В.С. Виноградова, С.Ф. Гончаренко, Я.И. Гудошников, А.П. Евгеньевой, В.И. Ерёминой, В.М. Жирмунского, Н.А. Колпаковой, А.В. Кулагин, Ю.М. Лотмана, Ю.Л. Оболенской, Э.Г. Померанцевой, А.А. Потебни, Б.Р. Путилова, О.А. Сапрыкиной, Ю.С. Степанова, А.Т. Хроленко, Р.О. Якобсона, Р. Барта, Т. Браги, Ж. Пайша Бриту, Лейте де Вашконселлуша, Алмейды Гаррета, Д. Гоувейи, А.Ф. да Кошты и М. даш Дореш Геррейру, Р. Виейры Нери, Пинту де Карвальу (Тинопа), Ж.Д. Пинту-Коррейи, А. Коэльу, А. Пиментела, Ж. А. Сардиньи, наряду с работами музыковедов Ф. Лопеша-Грасы, М. Джакометти, Ж.Р. да Назаре и других.

Практическая значимость данной диссертации заключается в том, что на основе введенных ею в научный обиход большого количества португальских стихотворных текстов могут быть разработаны как лекционные, так и практические курсы по лингвокультурологии, основам лингвостилистического анализа художественного текста. Результаты исследования могут быть использованы на практических занятиях по аналитическому чтению и интерпретации текстов, в спецсеминарах по изучению особенностей языка португальского фольклора, на занятиях по лингвокультурологии, страноведению, а также при чтении спецкурсов по поэтическому переводу для студентов-филологов.

Метод исследования. Поскольку **методологической основой** данного исследования является комплексный междисциплинарный подход, позволяющий использовать теоретические положения как классической и современной филологии, так и других гуманитарных наук (музыковедения, этнографии, религиоведения, социолингвистики, философии и др.), в процессе работы были использованы данные этих дисциплин. В работе используются филологические **методы** изучения фольклора, методы, применяемые как в лингвофольклористике, так и в лингвокультурологии (диахронический, синхронический, структурно-функциональный, историко-генетический, типологический, сравнительно-исторический), а при рассмотрении типологически сходных явлений в португальском и русском фольклоре применялся сопоставительный анализ; помимо этого при изучении языкового материала применялись метод сплошной выборки, статистический метод.

Положения, выносимые на защиту:

1. Фаду – сложный португальский лингвокультурный феномен. Фаду – городская песня, существующая в двух региональных разновидностях – Лиссабона и Коимбры, и сложившаяся под влиянием двух традиций – народной и книжной поэтической. Жанровые разновидности фаду (фаду-баллады, фаду-элегии, фаду-оды, фаду-серенады, сатирические и юмористические куплеты и фаду-частушки) ориентированы на лирическую, эпическую и драматическую поэзию.

2. В фаду конституированы и наделены этноспецифическим характером основные концепты португальской культуры: *saudade* (тоска, ностальгия), *fado* (судьба), *amor* (любовь), *justiça* (справедливость).

3. В языке и стиле традиционных фаду проявляется специфика фольклорной традиции: в выборе средств звуковой выразительности, в использовании языковых средств создания художественных образов – символов, метафор, сравнений, олицетворений, использовании формульных средств выражения, в обращении к паремиологическому и фразеологическому фондам языка. Для фаду XIX- нач. XX века характерно использование лексических единиц из лиссабонского аргю.

4. Выразительность песен, восходящих к книжной традиции, связана с использованием средств из различных стилистических пластов языка – из возвышенной поэтической книжной речи, официального стиля (канцеляризмы), научного стиля (термины).

5. Для фаду, написанных в индивидуально-авторском стиле, характерно обращение к экспрессивным средствам авторской выразительности – метафорам, сравнениям, метафорическим эпитетам. Основаниями авторских метафор служат элементы природного мира, предметы культурного обихода, эмоциональная и аксиологическая модальность.

Апробация работы. Результаты исследования нашли отражение в десяти публикациях (три из них – в журналах, рекомендованных ВАК, в 2014 году, а также в коллективной монографии в 2015 году) и четырёх сообщениях, прочитанных в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова на заседаниях кафедры иберо-романского языкознания, в рамках «Камоэнсовских» и «Ломоносовских чтений» в 1994-1999 годах, на конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» (2014), а также на конференции «Португалистика в Санкт-Петербурге» в Петербургском государственном университете в 1995 году и на «Степановских чтениях» в Университете дружбы народов в 1998 году, кроме того, в 2000 году была опубликована статья, посвященная фаду, в русском издании немецкого журнала «ГЕО».

Поставленные цели определили **структуру работы**. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Библиографии, а также Приложения, содержащего комментарий к отдельным параграфам диссертации, иллюстраций, демонстрирующих музыкальные инструменты, используемые для аккомпанемента фаду. Приложение дополнено примерами аккомпанемента и текстами фаду, опубликованными ранее в португальских источниках.

Во Введении обосновываются выбор темы и ее актуальность, определяются объект и предмет исследования, а также формулируются цели и задачи работы, характеризуются материал исследования и методы его анализа, дается краткий обзор истории вопроса, определяется степень научной новизны диссертации, теоретическая и практическая значимость результатов, полученных в ходе исследования, помимо этого излагаются основные положения, выдвигаемые на защиту.

В первой главе, «**Принципы и методы изучения языка фольклора. Школы и направления**», отмечается, что проблемы фольклористики изучались в “мифологических” школах Европы XIX-нач. XX века; с помощью методов сравнительно-исторического анализа; в этнолингвистике и семиотике; в рамках филологического подхода, исследующего фольклор как искусство слова.

Существует различие в понимании предмета фольклористики в отечественной и зарубежной научной литературе: в западноевропейской научной традиции (а вслед за ней и американской) до настоящего времени сохранилось широкое толкование фольклора. Народные поверья и обряды, ставшие архаичными формы быта, первобытная культура и ее пережитки, происхождение форм религиозного сознания – все, на что теперь претендуют этнография, этнология, религиоведение и даже антропология, – изучается на Западе в рамках таких дисциплин, которые называются и ставшим теперь международным термином “фольклор” (*folklore*) и “народные традиции”, а также “народоведение” – *tradizioni popolari* (*tradições populares*), *demologie*, *ethnologie* (в романских странах), *Volks- und Völkerskunde* в Германии.

В отечественной традиции под фольклором подразумевалось народно-поэтическое творчество (народное словесное искусство), изучаемое, как правило, в совокупности с народной музыкальной культурой, включенными в контекст исторически сложившегося быта. При этом большое значение придавалось и изучению мировоззрения народа. В современной отечественной фольклористике условно можно выделить четыре основных центра, школы (в узком смысле) по изучению фольклора, опирающихся на следующие направления: *сравнительно-историческое*, включающее два самостоятельных, хотя и взаимосвязанных подхода – генетический и типологический (РАН, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Б.Н. Путилов); *филологическое*, изучающее фольклор как искусство слова (Московский государственный университет, В.П. Аникин, Т.Б. Дианова, А.В. Кулагина, а

также лингвофольклористы Средней полосы России – Е.Б. Артёменко (Воронеж), Я.И. Гудошников (Тамбов), А.Т. Хроленко (Курск); *этнолингвистическое* (в рамках которого развивается идущее от Гердера и Гумбольдта понимание активных и конструктивных свойств языка и его способов воздействовать на формирование народной культуры (РАН, Институт славяноведения и балканистики – А.В. Гура, Н.И. и С.М. Толстые,); *структурно-семиотическое* (Институт высших гуманитарных исследований РГГУ, – Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Н. С. Брагинская, Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, А.Л.Топорков).

Современная фольклористика тяготеет к максимально широкому использованию результатов, предоставляемых всеми ее направлениями и ответвлениями, к возможно полному сближению, синтезу методов всех школ.

Специфика фольклора состоит в устной форме его бытования, диалектическом сочетании традиции и импровизации, анонимности, стереотипности сюжетов, наличии вариантов и версий, использовании фольклорной фразеологии.

Особую проблему в изучении языка фольклора составляет анализ постоянных формул (так называемых *loci communes* – общих мест, для обозначения которых разными исследователями использовались такие названия как: традиционные былинные формулы, постоянные места, поэтические формулы, устойчивые словосочетания, устойчивые обороты речи, устойчивые синтаксические обороты и сочетания слов, шаблонные или клишированные образы, повествовательные и фразеологические формулы, устойчивые словесные комплексы – УСК – биномы, ряды и блоки) как основы устно-поэтического стиля и языка фольклорной фразеологии.

В Португалии фольклор впервые стал предметом исследования в эпоху романтизма (труды Алмейды Гаррета и его последователей). В дальнейшем языком фольклора занимались младограмматики, этнографы, специалисты в области истории и культуры. Поскольку средневековый пиренейский романс является самым важным источником фаду, в работе используются результаты исследований Алмейды Гаррета и его последователей – Теофилу Браги, Каролины Микаэлиш де Вашконселуш, Жозе Лейте де Вашконселуша, Ж. Давида Пинту-Коррейи. Самой ранней, наиболее известной и фундаментальной работой по истории португальского фаду является исследование «История фаду», изданное Пинту де Карвальу, (Тинопом) в 1903 году в Лиссабоне. В 1904 году появилась книга Алберту Пиментела (1849-1925) «Печальная песня юга. Некоторые сведения по истории фаду». В конце XIX века Адолфу Коэльу (1847-1919), занимавшийся изучением лиссабонского аргю (*calão*), упоминает о фаду как об одном из источников, позволивших ему составить словарь калау. На протяжении XX и в начале XXI века изучение фаду продолжилось. Фаду рассматривалось как под критическим углом зрения, так и как выразитель национального духа, одним из центральных в значительной группе работ о фаду занимает вопрос о его происхождении, корнях и сфере бытования. Многочисленную группу исследований составляют работы об известнейшей исполнительнице фаду XIX столетия Марии Севёре, к которым примыкают работы о ее возлюбленном графе Вимиозу. В последние годы в Португалии появилось довольно много работ о фаду: «К истории фаду» («Para uma História do Fado»), «Фаду, живое наследие» («Fado, um Património Vivo»), «Фаду для республики» («Fados para a República») Руя Виейры Нери; Жозе Алберту Сардинья в 2010 году опубликовал объемный труд, посвященный происхождению фаду («A Origem do Fado»), а Паулу Лима задался целью исследовать рабочее фаду в Алентежу («Fado operário no Alentejo»). «Синтетический» труд Даниэла Гоувейи с говорящим названием – «Под фаду всё поётся?» («Ao Fado Tudo se Canta?») намечает траекторию современного развития фаду: в

старые мехи нередко вливается молодое вино. Фаду как музыкальное явление исследуется прежде всего музыкантами, среди которых Эрнесту Виейра, М. Ламбертини, Родней Галлоп, Фредерику де Фрейташ, Ф. Лопеш-Граса; публикаторской работой занимается Антониу Розейру.

Если для португальских исследователей фольклора по-прежнему одной из основных является просветительская деятельность, сфокусированная главным образом на текстологической и публикаторской работе, подготовке возможно полных комментариев к фольклорным текстам, а также на изучении этно- и социокультурных аспектов народно-поэтических произведений, то есть их «вторичной популяризации», то для российских ученых приоритетным направлением является теоретическое осмысление языка фольклора, способствующее постижению законов организации фольклорных текстов, семантики поэтического слова, пониманию фольклора как особой поэтической системы. Наиболее перспективным направлением в изучении языка фольклора является лингвофольклористика, составная часть лингвокультурологии.

Во второй главе фаду рассматривается как феномен португальской культуры и языка. Фаду – разновидность городского фольклора, типологически сходная с аргентинским танго, бразильской самбой, кабовердианской морной. Первоначально фаду было синкретическим жанром, в котором значительная роль отводилась танцу.

В системе португальского фольклора фаду занимает одно из центральных мест. Фаду, как считает большинство исследователей (Пинту де Карвальу, Алберту Пиментел, Пайш де Бриту) зародилось в городе-порте Лиссабоне во второй четверти XIX века. В бытовании фаду выделяется три периода: первый период – с 20-30-х годов XIX века до начала 70-х годов, второй период – с 70-х годов XIX века до 30-х годов XX столетия; третий период – с 30-х годов XX века до настоящего времени. В Коимбру, старинный университетский город, новый для того времени жанр попал в конце 70-х годов XIX века. В период правления Салазара в Коимбрском университете сочинялись песни политического протеста. Начиная с 80-х годов XX века был отмечен возврат к собственно студенческой песне, с исполнением в группах, называемых *tunas*.

Традиционное лиссабонское фаду (*fado tradicional*) принято называть также *fado castiço* (настоящее, правильное), *fado antigo* (старинное), *fado clássico* (классическое), *fado autêntico* (подлинное), *fado genuíno* (истинное), *fado rigoroso* (строгое), *fado-fado* (фаду-фаду), *fado-a-sério* (фаду всерьёз), *fado estrófico* (строфическое), *fado original* (оригинальное), *fado primordial* (первоначальное), *fado puro* (чистое). В 30-х годах XX века возникло фаду-песня (*fado-canção*, имеющее такие названия как *fado musicado* – со специально для него написанной музыкой, и *fado de refrão* – фаду с припевом, то же, что и *fado de estribilho* (хотя в сборниках традиционных фаду есть и фаду с припевом). Для прославленного певца, каким, например, является Карлуш ду Карму, могут сочиняться фаду, предназначенные исключительно для него (это *fado próprio*, «собственное фаду»).

Фаду, как и прежде, исполняется любителями (такое фаду называется *fado amador*, или *fado vadio* – любительское, или бродячее фаду) и профессионалами.

Поэтически история зарождения и распространения фаду описана Фернанду Фариньей в «Лиссабонской песне» («*Canção de Lisboa*») на музыку Паула Феррау, Жозе Гальарду и А.Колáсу¹.

Quando o fado era cantado

Покуда фаду пелось

¹ Перевод автора диссертации.

Pelas tabernas de Alfama
Ninguém diria que o fado
Viesse a ter boa fama

В тавернах здесь, в Алфаме,
Никто не мог подумать,
Что ждет такая слава

Era canção de bebedeira
E do calção, da rufiagem, Capelão²
E dos fadistas de samarra³,
E mais diria
A Madragoa e Mouraria
Que em Lisboa
Inda haveria assim
Tal gosto p'la guitarra

Ту песню переулков,
Наездников, их слуг,
Фадистов, гитаристов
И их ночных подруг.
Так пела Моурария
И Мадрагоа с ней:
«Гитары португальской
На свете нет нежней».

Adeus, tardes de toiradas
Com guitarra e cantigas
Adeus noites bem passadas
Com bom vinho e raparigas

Прощайте, тоурады⁴,
Гитарный перебор,
Ночных утех улады,
Веселый разговор!

Hoje os fadistas
Sao tratados por Artistas
E aclamados nas revistas
Com ovações delirantes
Vestem de bom
E por ser chique e ser do tom
Já lá vão `a tarde ao Odeon⁵
Se as matinées são elegantes.

Теперь фадистов всюду
Артистами зовут,
В газетах их портреты,
Аплодисменты ждут
Одетых, словно денди,
Красивых, молодых—
Прославило их фаду,
Прославит и других.

Фаду как музыкальное произведение представляет собой куплетную песню (с припевом или без), мелодически несложную. Элементарной моделью фаду является период, охватывающий восемь тактов размера 2/4 и состоящий, в свою очередь, из двух одинаковых и симметричных отрезков, которые включают в себя два мотива. Предпочтение отдается минорному ладу, хотя часто минор переходит в мажор. Для фаду характерно чередование мажора и минора, являющегося одним из основополагающих принципов пиренейской музыки. Аккомпанемент представляет собой арпеджио из шестнадцатых, причем разбиваемый таким образом аккорд – это тоника и доминанта, взаимно меняющиеся каждые два такта. Музыкальная сторона коимбрского фаду характеризуется заметным однообразием, широко использует каденции. Состав аккомпанемента соответствует лиссабонскому: пение звучит в сопровождении португальской и испанской (классической) гитар, однако с целью подчеркнуть различия двух разновидностей фаду исполнители коимбрского фаду настраивают свои инструменты на тон ниже.

² Имеется в виду *Rua do Capelão* – лиссабонская улица, на которой, по легенде, жила Севера.

³ Полупальто с меховым воротником, прежде – бараний тулуп, одежда преимущественно деревенская.

⁴ На первом и втором этапах бытования фаду пением сопровождалась тоурады (зрелища, подобные испанской корриде) и так называемые *segadas* (от португ. *cego* – слепой) – шествия слепых (и псевдослепых) во время религиозных праздников и паломничеств (*romarias*).

⁵ Престижный зал для выступлений в Лиссабоне.

Сочинённые ещё в середине XIX века большинство мелодий фаду поныне используется как музыкальная основа для новых фаду (таковы *Fado Maior*, *Fado Menor*, *Fado Mouraria*, *Fado Corrido*), при этом каждая мелодия может иметь немалое количество вариантов.

Источники фаду разнообразны: средневековый пиренейский романс (в форме *xácaras*) народная песня (куплеты или, как их называют некоторые португальские собиратели фольклора «четверостишия в народном духе» – *trovas*, сочинённые большой редондильей, и *quadras*, этот термин используется как синонимичный *trovas*; португальские и бразильские песни), лирическая поэзия.

К источникам фаду принадлежат также произведения классиков португальской литературы (Луиса де Камозанса, Мануэла Барбозы Бокаже, Фернанду Пессоа), поэтов XX века – Жозе Режиу, Софии де Меллу Брейнер Андресен, Жозе Карлуша Ари душ Сантуша, Жоау Давида Моурау Феррейры.

Фаду не представляет собой гомогенного в жанровом отношении явления, поэтому необходимо было выделить его жанровые разновидности.

Фаду (за исключением эпических) по многим параметрам близко стихотворению лирического характера. Музыкальная сторона фаду практически всегда соответствует настрою словесного содержания, поэтому, используя как основные текстовый и музыкальный принципы, и как вспомогательный – тематический, среди **лиссабонских фаду** мы выделяем лирические протяжные фаду (то есть **фаду-элегии**) и лирические частые фаду – **фаду-оды, сатирические и юмористические фаду-куплеты** (сатирические и юмористические куплеты встречаются в обеих региональных разновидностях фаду); эпические и лиро-эпические фаду являются **фаду-балладами**⁶. Основной фонд **коимбрских фаду** составляют **фаду-элегии и фаду-серенады**. Отдельно мы обозначаем ***desgarradas*** как **короткие лиро-драматические частые песни** (нередко импровизационного характера).

Во второй половине XX века начало появляться и **религиозное фаду**, то есть фаду на религиозную тематику. К этой разновидности можно отнести исполняемые монахом Эрману да Камарой (Frei Hermã da Câmara) и сочиненные им самим музыкально-поэтические произведения на евангельские сюжеты.

Важнейшей разновидностью, характерной для первых двух периодов бытования фаду, является **фаду-баллада**, так называемое *fado choradinho* («плачущее фаду»), нередко такие фаду называют ещё и *fados de faca e alquidar*⁷, они составляют целый слой в лиссабонской разновидности традиционных фаду. Одним из источников таких фаду послужил средневековый пиренейский романс, что определило наличие сюжетности и, как правило,

⁶ Баллада – термин, вошедший в отечественную фольклористику в конце 50-х годов XX века. Необходимо отличать фольклорную балладу от литературной. Первоначально балладой (прованс. *balada*, от *ballar* – плясать) называлась народная плясовая песня любовного содержания, для которой был обязателен рефрен; позднее появляется английская и шотландская народная баллада – песня драматического содержания с хоровым припевом, обычно на мотивы и сюжеты из средневековой истории; появление литературной баллады как сюжетного произведения на историческом материале, с присущим ему мрачным колоритом, связано с романтизмом.

В нашем исследовании мы соотносим этот термин с тем, как он понимается в российской фольклористике и согласуемся со мнением А.В. Кулагиной, которая, вслед за Н.П. Колпаковой, считала народную русскую балладу эпическим жанром, для которого характерно наличие сюжетности и драматического конфликта, а также динамичности в разработке сюжета, острого трагизма [Кулагина А.В. Русская народная баллада: Учебно-методическое пособие. – М.: Издательство МГУ, 1977. – 114 с., с. 90]. На стадии разрушения жанра народная баллада может носить лиро-эпический характер.

⁷ *Faca* – нож, *alquidar* – большая глиняная миска.

трагического разрешении конфликта в них. При изучении фаду-баллад было установлено их типологическое сходство с русским «жестокий» романсом.

Большинство фаду, как традиционных, так и «фаду-песен», представляют собой элегии, положенные на музыку. Поскольку фаду – городской жанр, созерцание природы, свойственное элегиям, заменяется любованием близкой фадисту средой – ландшафтом любимого города – Лиссабона или Коимбры, отдельных мест (для Лиссабона это Алфамы, Моурария, Байру Алту, улицы этих районов, река Тежу, для Коимбры – университет, роща Шоупал, район Лапа, река Мондегу). В фаду-элегиях поётся о неразделённой или несчастной любви, измене, потере любимого («*Nem às paredes confesso*», «*Maldição*», «*Gaivota*», «*Barco Negro*»).

Для фаду-од характерно наполненное пиететом прославление того или иного лица, города, университета, традиционных ценностей («*Casa portuguesa*», «*Maria Lisboa*», «*Coimbra*» («*Abril em Portugal*»).

Традиционные фаду-серенады были выраженным в музыкальной форме обращением к девушкам и женщинам простого происхождения, так называемым *tricanas*, которых в современных серенадах заменили студентки Коимбры («*Fado dos Olhos Claros*», «*Maria*», «*Fado dos Beijos*»).

Такого разнообразия тем, как сатирических и юмористических фаду, нет ни в одной другой разновидности этого жанра. Некоторые куплеты («*trovas*») так и остались маленькими злободневными зарисовками, некоторые четверостишия разрослись за счет глосс до больших песен, от которых с течением времени остались только сами зачины («*motes*»). Объектами сатиры и юмора могли быть и незадачливый молодой муж, неожиданно обзаведшийся огромной семьей, и физические недостатки предполагаемого жениха, и представители клира, и показная набожность нечистых на руку людей:

No tempo de barb'ras nações	Во времена рожденья наций
Pregavam os ladrões nas cruces,	Висели воры на крестах,
Hoje, no sec'lo das luzes,	Теперь же, в век цивилизаций,
Pregam as cruces nos ladrões.	Кресты висят на всех ворах.

Мысль о том, что все лучшее в прошлом и даже люди стали рождаться не те, в фаду выразилась так:

Visto que nada escapa	Раз на свете все предметы
A vil falsificação,	Нынче с браком производят,
Deve ser analisado	Нужно лучше приглядеться,
O fabrico da geração.	Что с народом происходит. ⁸

Фаду-частушки (куплеты «с вызовом», *desgarradas*) являются лиро-драматическим жанром, пришедшим в фаду из крестьянского фольклора. Отличительной чертой этих куплетов

⁸ Поскольку ничто не избегает /Сильной фальсификации, / Должно быть проанализировано /Производство (изготовление) поколений.

является обмен репликами, чаще всего между исполнителем-мужчиной и исполнительницей. Фаду восприняло этот народный жанр, типологически близкий русским частушкам, и фадисты Лиссабона исполняют отдельные куплеты «с вызовом» в заключительной части выступления. Если для фаду других разновидностей обязательной считается сдержанная манера исполнения, то для фаду-дежгаррадаш вполне приемлемы и невербальные проявления – жесты, мимика, «проигрывание» содержания, что подчёркивает драматическую природу этой жанровой разновидности.

Основополагающими концептами, составляющими португальскую картину мира⁹, являются: «судьба», «тоска, ностальгия» (*saudade*), «любовь» и «справедливость».

Подраздел 6.1. посвящен исследованию концепта «судьба» (*fado, destino, dita, sorte, sina, fortuna, ventura, azar, sestro*) в фаду.

Ключевой, но не самой частотной для выражения концепта «судьба» в фаду является лексема «*fado*» – рок, судьба, предопределённость, предсказание, смерть (от лат. *fatum* – предсказание, прорицание оракула, судьба, фатальная неизбежность, воля богов, роковой час, смерть, тяжелая судьба, несчастье) – «*Fado Mal-Falado em Alfama*» («Злополучная судьба (фаду) в Алфаме»). Нередко в метонимических переносах и повторах обыгрывается многозначность слова «*fado*»: «*Dez fados vividos*» (десять прожитых судеб (прожитых – пропетых фаду) – название одного из альбомов Карлуша ду Карму»; а также:

Ô lira, quem poderá	О, лира! Кто избежит
Do Fado fugir `as leis?	Судьбы и фаду, скажи!
Se ao Fado sujeito está	Подвластны им все: короли,
O mundo, plebeus e reis.	Их подданные и пажи.

В лексико-семантической группе «судьба» встречаются также слова azar (несчастье, случай – от араб. *azzahr* – игральная кость; вероятно, со значением «сторона игровой кости, обозначающая проигрыш»; в фаду – *o cúmulo de azar / azar austero e mau* – величайшее несчастье / несчастье суровое и злое), sestro(s) (судьба, тяготы, печали от лат. *sinistro* – левый, распложенный с левой стороны, мрачный, зловещий: в фаду – *sestros de vida* – тяготы жизни), destino (судьба, участь; от лат. *destinare* – утверждать, укреплять; определять, назначать; обречать, намечать в качестве цели; предназначать, сватать), в фаду: *cruel destino* жестокая судьба, *destino marcado* – судьба отмечена (определена); sina (судьба, удел: *a minha sina* – моя судьба, *triste sina* – печальная судьба, *fado da boa sina* – фаду о хорошей судьбе, *nós temos a mesma sina* – у нас одинаковая судьба)¹⁰.

По отношению к словам данной группы часто применяется прием олицетворения: персонифицированная судьба играет человеком: *Já não brinco com destino / Ele é que brinca comigo*¹¹; назначает час – *o Destino marca a hora*; вершит приговор – *Se o destino nos condena / Não vale a pena lutarmos mais*¹². Как правило, во всех несчастьях в фаду виновата судьба – «*destino*» (от лат. *destinare* – утверждать, укреплять; определять, назначать; обречать, намечать

⁹ Концепт, вслед за Ю.С. Степановым, понимается как «основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [Степанов Ю.С., Константы: словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2004, с. 43].

¹⁰ От лат. *signa*, мн. ч. от *signa* (знак, отметка, клеймо). С пометой *fam.* (просторечн.) употребляется в португальском языке как синоним для *sorte, destino, fado*.

¹¹ [Я] уже не играю с судьбой / [Это] она играет со мной //.

¹² Если судьба нас приговаривает, / [Нам] не стоит больше бороться //.

в качестве цели; предназначать, сватать): *Errei mas não fui culpada / Nem sei até porque errei / Foi o destino que quis / Errar por tudo e por nada / É uma força da lei / Da mulher que é infeliz*¹³.

Люди должны выполнять предначертанное, постигая знаки судьбы: *Tu podes mentir / Às leis do teu coração / Mas ai quer queiras quer não / Tens de cumprir a tua sina*). Лексемы *fortuna* (счастье, удача, фортуна, судьба, участь, состояние, богатство), *sorte* (судьба, участь, случай, жребий, счастье, удача, доля), *ventura* обозначают удачу, судьбу, благосклонную к человеку, и встречаются в основном в сатирических и юмористических куплетах, но счастье и удача – не для фадиста (все фадисты несчастны: *nenhum fadista tem sorte*; *triste sorte* – печальная (грустная) судьба):

Eu quero bem à desgraça,	Привык, люблю несчастья:
Que sempre me acompanhou,	Они всегда со мной.
Não posso amar a <u>ventura</u> ,	Удача же изменчива –
Que bem cedo me deixou.	Обходит стороной.

А также:

Às vezes busco a <u>Fortuna</u> ,	Ищу частенько я Фортуну
Bato-lhe a porta também,	И даже в дверь ее стучу,
Nunca a vejo nem encontro,	Но мне никто не отвечает,
Não me responde ninguém.	Как я узреть ее хочу!

В подразделе 6.2. проанализирован важнейший концепт португальской культуры – «*saudade*» (тоска, ностальгия). Португальцы считают этот концепт этноспецифическим, непонятным для других наций, слово – уникальным и непереводаемым на другие языки, а подверженность *saudade* – основной чертой португальского характера. Однако в галисийском существует слово, которое и пишется точно так же – *saudade*, в астурийском есть слово *señardá* (одиночество, тоска), а в близкородственном португальскому – креольском кабувердьяну – «*sodade*» (тоска, печаль).

Португальские словари¹⁴ сходятся в одном: *saudade* – грустное и нежное (*suave*) воспоминание об ушедших или находящихся вдали людях, потерянных вещах, сопровождающееся желанием вновь обрести утраченное. *Saudade* – это также и тоска по любимому нами существу; ностальгия. В обыденном понимании «*saudade*» – это печаль о том,

¹³ Я ошиблась, но не была виновата / Даже не знаю, почему я ошиблась. / Так захотела судьба / Ошибаться во всём и ни в чём / Это сила закона / [для] Женщины, которая несчастна //.

¹⁴ *Saudade* (lat. *Solitude* (одиночество), com influência de *saudar* (нравствовать), arc. *soedade*, *soidade*, *suidade*). Lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes s ou extintas. Pesar pela ausência de alguém que nos é querido; nostalgia: *saudade da pátria, da família*. <Растение *Scabiosa maritima*.> Pl. Cumprimentos, lembranças afectuosas, dirigidas a pessoas ausentes [DPILP – Lello J. e Lello E. Dicionário Prático Ilustrado da Língua Portuguesa 1986. Dicionário Prático da Língua Portuguesa. – Porto: Lello & Irmão – Editores, 1986. – 2023 p., p. 1080]. Та же словарная статья, только без указания этимонов, помещена в словаре Кандиду де Фигейреду (опущено лишь название растения). Всесторонне изучена этимология слова *saudade* американским учёным Брайаном Франклином Хэдом [Head Br. Fr. Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero. Tomo I. – Santiago de Compostela: Parlamento da Galicia. Universidade de Santiago de Compostela, 2000.– P. 596-605]. Им рассмотрены две основные гипотезы – происхождение слова «саудаде» от латинского корня и от арабского *sauda* – грусть, сердечная печаль (или *as-saudá* – болезнь печени).

что могло сбыться когда-то, но не сбылось, или то, что и сейчас возможно, но, по каким-то неведомым причинам, скорее всего из-за превратностей судьбы, не сбудется уже никогда.

[Прежде всего тоска связана с одиночеством (*Sempre que me encontro a sós / Com a minha solidão* – Всегда, когда я наедине / С моей тоской); разлукой, разлука может быть персонифицирована (мать), так же как и ее «дочь» – тоска: *Ausência tem uma filha, / Que se chama a saudade* (У разлуки есть дочь родная, Её имя – по дому тоска); тоска приобретает антропоморфные черты, и её действия выражаются метафорически: при помощи глаголов *atormentar* (терзать, грызть): *se me atormenta a saudade*; *contar* (рассказывать, говорить [правду]): *que saudade / Contará toda a verdade*; *mentir* (лгать) (*Mas a saudade não mente* – тоска не лжёт); слово «*saudade*» может использоваться в метафорических эпитетах: *alvorada de saudade* (тоскливый рассвет), *Sé Velha saudosa* – и печальный, и вызывающий ностальгию старинный кафедральный собор (Коимбры); *capa negra de saudade* чёрная [студенческая] накидка (плащ), с которой связаны ностальгические воспоминания.

Слово *saudade* входит в состав распространенной устойчивой конструкции с глаголом *ter* - *ter saudades* (*E agora tenho saudades / De quando eu era recruta*).

В конструкции *saudade das saudades* чувство представляется градуированным, здесь выражена наивысшая степень тоски.

Концепт “любовь” (*amor*) в фаду рассмотрен в подразделе 7.3.

Из одиннадцати глаголов лексико-семантической группы, перечисленных в португальском словаре синонимов¹⁵, в качестве ключевых слов, участвующих в формировании концепта «любовь», в фаду используются лишь три – *amar* (любить), *bem-querer* (любить, ценить, хорошо относиться) и *desejar* (желать), встречается также и *gostar (de)* – нравиться. В том же лексико-семантическом поле «положительные эмоции» расположены существительные, употребляющиеся для обозначения чувства любви (с убывающей частотностью) – *amor*, *bem-querer*, *paixão*, *carinho*, *ternura*, *graça*, *gosto*.

В функционировании концепта «любовь» («*amor*») в фаду были отмечены следующие особенности: доминирующие ипостаси любви в фаду – любовь материнская (*amor de mãe*), любовь к девушке, любовь к одушевленным объектам – родному городу (Лиссабону, который сравнивается и с чистой девушкой, и с блудницей; или к Коимбре), а также к университету (Коимбрскому). *Amor* определяется с помощью постоянных эпитетов, выраженных согласованными и несогласованными определениями *puro* (чистая), *bendito* (благословенная), *dividido* (взаимная, разделенная), исполненная трудностей (*D'entre as cem dificuldades / Que o amor resume em si*), но и продажная (*vender amor a dinheiro*), *falso* (фальшивая) *amor acabado* (закончившаяся [ушедшая] любовь), *amor ao fado* (любовь к фаду), *amor da nossa primavera* (любовь нашей весны [зарождающаяся любовь]), *amor a caminhar* (любовь [находящаяся] в пути, грядущая), *amor afoito* (дерзкая, решительная, смелая), *amor bruxo* (колдовская), *amor alheio* (чужая), *ausente* (отсутствующая), *amor de Infância* (детская любовь), *amor de Inverno* (зимняя – любовь во время зимы), *amor de mel*, *amor de fel* (противоречивая; метафора, основанием которой служит пословица *não há mel sem fel* – и розы имеют шипы, букв. «нет мёда без жёлчи»), *amor de pai* (отцовская любовь), *amor de uma noite* (которая и продолжалась недолго в ту некую, какую-то ночь), *realizado* (свершившаяся), *desfeito* (разрушенная), *duma só hora* (всего на один час – мимолётная), *eterno* (вечная), *maior* (самая большая в жизни), *perfeito* (совершенная), *mais perfeito* (самая совершенная), *mais que perfeito* (более чем

¹⁵ Dicionário de Sinónimos, compilação da Tertúlia Edípica – Porto: «Porto Editora, LTda, 1977.– 1125 p.

идеальная, безупречная, самая идеальная), *nascido* (родившаяся) *amor muito tarde* (давно ушедшая), *na praia* (на пляже), *zagal* (пастушеская).

Синонимы *amor* – *paixão* (страсть); *bem-querer* (любовная склонность, симпатия, благорасположение), *carinho* (ласка, нежность), *ternura* (нежность, ласка), *graça* (милость, расположение), *gosto* (желание, удовольствие), *d'esta alma vigor* (сила этой души), *o meu pensar* (мои думы); антонимы: *ódio* (ненависть), *desprezo* (презрение); *luto* (траур), *dor* (боль).

Метафорические обозначения *amor* – *sonho* (сон, мечта), *doença* (болезнь), *morte* (смерть), *albarda* (вьючное седло), *o singelo trovar d'uma guitarra singela, a vida e os gozos d'ela* (простая игра искренней гитары, жизнь и её радости). *A vida é só amor* (жизнь – это только любовь), *amor é água que corre* (любовь – струящаяся [текущая] вода), *amor é rosa brava* (любовь – дикая роза, шиповник). Источниками метафор могут быть обозначения объектов природы, фитонимы. Встречаются в фаду метафоры болезни и смерти, вполне традиционные в народной песне.

Метафорический эпитет – *amor cego* (слепая любовь) характерен для европейской традиции начиная с античности (Купидон). Также любовь названа *amor de cabelos brancos* (с метафорическим эпитетом «седовласая» – любовь пожилых людей). Метонимия, использующаяся в фаду: *amor* – *coração* (сердце как вместилище любви), *roseiras* (розовые кусты) – влюблённые.

В подразделе 7.4. рассмотрен концепт «справедливость» («*justiça*») в фаду социальной тематики. Концепт взаимодействует с такими поговорками как «*A justiça tarda mas não falha*» («Рано или поздно справедливость восторжествует»), «*Muitas vezes se perde por preguiça o que se ganha por justiça*» («Из-за лени часто теряется то, что можно заработать (получить) по справедливости») и «*A pobreza não é vileza, nem a riqueza nobreza*» («Бедность не порок (низость, подлость), да и богатство не благородство»).

Третья глава посвящена анализу лингвостилистических особенностей фаду. В первом разделе рассмотрены фонетико-стилистические особенности языка фаду: употребление рифмы, ассонансов, наиболее часто встречающихся стихотворных размеров (хорея, анапеста и ямба), игры слов, основанной на омонимии.

С точки зрения словесного выражения фаду представляет собой стихотворение. Если испанские и португальские средневековые романсы сочинялись восьмисложным размером, как правило, с единым ассонансом – мужским или женским во всех чётных строках, то в фаду упор делается на рифму (желательно точную) в чётных строках. Рифмы, различающиеся по лексическим и грамматическим признакам, как правило, однородные (глагольные) и разнородные. Для фаду характерны рифмы, различающиеся по взаимному расположению строк, в большинстве случаев охватные (ABBA); реже встречаются перекрестные рифмы. Рифма в фаду, сочинённых в виде глосс, соблюдается очень строго. Когда же речь идет о четверостишиях, мы имеем дело с необязательностью рифмы в одной из строк, чаще всего – в третьей. Это отличительная особенность большинства *desgarradas*, так называемых “куплетов с вызовом”. Преобладающий музыкальный размер традиционных фаду (2/4) влияет на вербальную сторону выражения, предопределяя выбор наиболее часто используемых стихотворных размеров (хореев и ямбов).

Наблюдения над эволюцией строфической формы фаду продемонстрировали следующую закономерность: простота – усложненность – простота. Первоначально фаду

сочинялись в виде четверостиший в «народном духе»¹⁶ пяти- и шестистиший, затем пришло время глосс, позднее такая сложная форма вновь уступила место четверостишиям и пятистишиям, сейчас можно встретить фаду, написанные строфами по четыре («*Tia Macheta*»), пять («*Aquela Janela Virada Pr' o Mar*»), шесть («*Fado de Lisboa*» – «*Lisboa Casta Princesa*»), восемь («*Fado Meu Filho*»), девять и пятнадцать строк. Строфы одного фаду, в зависимости от мелодии, могут варьировать.

Фаду претерпело эволюцию своей строфической формы, первоначальная простота вернулась, при этом обнаружилась тенденция к более строгой рифме, а также ритмизованности, что мы склонны рассматривать как влияние книжной традиции.

Короткая строка, характерная для средневекового пиренейского романса и фаду, диктует и создает особую нагрузку на каждый звук в ней. В фаду «уплотнение» звуковой ткани достигается за счет значительного числа синкоп, что в сочетании со слитным произнесением зияний еще больше насыщает стих. Необходимым требованием для исполнителей лиссабонского фаду является владение столичной произносительной нормой, важным условием при исполнении фаду является тишина. Португальская публика неукоснительно выполняет это условие, для иностранцев на столы ставятся таблички с соответствующим требованием.

Разнообразны **лексико-стилистические** особенности языка фаду и среди них использование символов (числовых, цветовых, анималистических, вегетативных), имён собственных, метафор и эпитетов. Особую роль в языке фаду играют многозначные лексические единицы – *Lisboa* (Лиссабон) и *fado* (фаду). В языке традиционного лиссабонского фаду XIX века встречаются лексические единицы из различных стилистических пластов, главным образом, аргоизмы.

К **грамматико-стилистическим** особенностям фаду относятся: употребление глаголов в различных временных формах изъявительного наклонения, императивов в утвердительной и отрицательной формах, перифрастических конструкций, личных и притяжательных местоимений, обращений и повторов (анафора, эпифора, полиптотон, амебейная композиция, частным случаем которой является психологический параллелизм).

В языке авторских фаду конца XX-нач. XXI века, наряду со стилистическим каноном, характерным для фольклорных произведений, формируется индивидуально-авторский стиль. Для фаду, написанных в индивидуально-авторском стиле, характерно обращение к экспрессивным средствам авторской выразительности – неожиданным метафорам, ярким сравнениям, небанальным метафорическим эпитетам.

Второй раздел третьей главы посвящен рассмотрению **лексико-стилистических особенностей** фаду, к которым (**подраздел 2.1.**) необходимо отнести использование значительного количества **символов**. Традиционно под символом понимается разновидность художественного образа. В фаду встречаются такие разновидности символа, характерные для фольклорной традиции, как: числовые, цветовые, анималистические – зоонимы (фаунонимы), вегетативные – флоронимы и фитонимы.

¹⁶ В данном случае речь, как правило, идет о традиционных «коплах» (*coplas*):

Não julgues por eu cantar	А я пою не оттого,
Que a vida alegre me corre	Что жизнь так весела,
Eu sou como passarinho	Я словно птичка, что поет,
Que até canta quando morre.	Пока не умерла.

[*Braga T. Cancioneiro e Romanceiro Geral Portugal. Porto : «Typographia Lusitana», 1867. – 237 p., p. 83.*]

Перевод автора диссертации.

В подразделе **2.1.1.** исследуются **числовые символы**. В фаду широко используется характерное для архаического, традиционного фольклора преобладающее употребление числительных *três* (три) и *sete* (семь). Считается, что Лиссабон, так же как Рим и Москва, расположен на семи холмах; в фаду, посвященных Лиссабону, семь холмов португальской столицы упоминаются с постоянством «общего места».

Подраздел **2.1.2.** посвящен **цветовым символам**. В фольклоре того или иного народа мы имеем дело с двумя неравновеликими группами употребления цветообозначений: первая и самая обширная – та, в которой цвет несет символическую нагрузку, и менее значительная, в которой цвет употребляется для обычных обозначений.

Для обозначения цвета в фаду, как и в традиционном фольклоре, используются прилагательные *branco* («белый»), *vermelho*, *encarnado* («красный»), *preto*, *negro* («черный») и *verde* («зеленый»). Если в русском фольклоре оппозиции образуют черный и белый цвета (нечистый – чистый, дьявольский – божий и святой, хищный и злой – добрый и кроткий, тьма – свет), то в языке фаду чаще всего встречается оппозиция красного и белого (символика мужского и женского начал). Белая роза – символ молодой невинной девушки (*Sou essa rosa, caprichosa, sem ser má*), красная роза – символ страсти (*Vê esta rosa encarnada / Me faz mais apetitosa*). Белая роза в фаду наиболее часто встречается в первого (анонимного) периода, когда влияние традиционного фольклора было особенно сильным. (*Eu não posso passar sem ti, / nem tu, lindo amor, sem mim, / Anda cá, oh rosa branca, / Criada no meu jardim //*). Очевидна связь черного цвета в фаду с печалью, трауром, особенно если обозначение цвета употреблено фигурально и усилено препозицией (*negro ciúme; negro fado*). В фаду (как и вообще в пиренейском фольклоре) прекрасные глаза возлюбленной – зеленые («*olhos verdes*» или «*olhos da côr do mar*», причем само море – не синее, а зеленое – «*verde*»).

В подразделе **2.1.3.** исследуются **анималистические символы**, связанные с использованием зоонимов в фаду. В традиционных фаду с высокой частотностью упоминаются конь и бык как участвующие в тоураде. Постоянными эпитетами и определениями для этих животных являются *matreiro*, *claro* (*touro* – матерый, свирепый и, одновременно, коварный бык) и *ruço* (*cavalo* – каурый либо чалый конь). В сатирических и юмористических фаду персонажами могут быть любые представители животного мира – собаки (*cães*, *pêrro* – *nêc*, *устар.*), ослы (*burros*), львы (*leões*), вороны (*corvos*), и даже блохи (*pulgas*), что характерно для первоначального периода бытования фаду.

В языке фаду встречается как символическое, так и шутливо-ироничное использование названий птиц. В языке фольклора наиболее часто встречается соловей, несколько реже – дрозд, и в этом фаду следует за традицией. В лирических фаду, как и в крестьянских песнях, соловей («*rouxinol*») – певец и спутник любви. Любовная символика дрозда, как птицы, начинающей петь ранней весной, характерна для португальской поэзии, и, в частности, для фаду. Упоминание о петухе сразу задает шутливый тон, и, как правило, петух встречается только в сатирических и иронических фаду. Сравнительно часто употребляется гипероним, обозначающий птицу вообще, но не строго литературно-научное «*ave*», а разговорное «*pássaro*» (птаха) либо «*passarinho*» (пташка). В современных авторских фаду упоминаются чайки, летающие над Тежу и символизирующие дневной свет, и ласточки (символ надежды, удачи, любви), вместе с которыми должна прийти весна.

Подраздел **2.1.4.** озаглавлен «**Вегетативные символы: флоронимы и фитонимы**». Восходящее к фольклорной традиции символическое использование наименований цветов сближает фаду с крестьянской песней. В фаду наиболее часто упоминаются розы – белая и

красная, гвоздика, жасмин, розмарин, лилия и ландыш (символ чистоты и невинности и, кроме того, символ искушения), ирис, фиалка (символ взвешенности, гармонии небесного и земного). Из деревьев – каштан (вернее, плоды каштана) и кипарис, из трав – базилик. В фаду символом влюбленного может быть гвоздика (*rosa* в португальском женского рода, *cravo* – мужского). Как правило, с цветком сравнивается возлюбленная, красота которой затмевает прелесть самых прекрасных цветов; увядший цветок в традиционном фольклоре – символ ушедшей (преданной, погубленной) любви, он переосмысливается в фаду как символ сжигающей страсти, также в фаду используется метафора «увядшие цветы – отшумевшая молодость».

Как символ горя, скорби, траура, но и, одновременно, символ бессмертия в фаду используется фитоним кипарис. Каштан символизирует верность, мирный очаг. В фаду, как правило, поётся не о дереве, а о его плодах: обычай продавать жареные каштаны на улицах известен в Португалии с незапамятных времен, это одновременно символизирует и верность традициям, и приближает тепло домашнего очага к жителям португальской столицы, находящимся вне дома.

В разделе 2.2. рассмотрены **имена собственные**, встречающиеся в фаду, которые делятся на антропонимы (среди которых мифонимы и реалионимы): а) имена античных богов (теонимы), древнегреческих поэтов, мифологических героев: *Vénus, Cupido* или – *Deus Cupido, Baco, Mercúrio, Horácio, Ulisses*; б) имена библейских персонажей (библионимы): *Adão, Eva, Cristo*, варианты: *Jesus Cristo, Cristo-Jesus; Santo José, Virgem Maria, Santo Pedro*) и имена святых: святой Антоний Падуанский (*Santo António*), покровитель Лиссабона, святой Стефан (*Santo Estêvão*), по имени которого названа церковь в районе Алфамы; Святой Мартин; обозначение понтифика – *Padre Santo*; в) имена и прозвища знаменитых фадистов (кроме Северы это *Hilário, Anjos, Custódia, Marócas do Galvão, Amélia do Paixão, Borboleta, José Borrego, Calcinhas, José Rodrigues Adrião*); г) имена людей-персонажей фаду-баллад и фаду-элегий: Севера (*Severa*); граф Вимиозу (*conde Vimioso*); граф Мариалва (*conde Marialva*); другие персонажи (*António, Chico, Rosa, Micas*; прозвище португальского народа – *Zé-Povinho*); д) имена королей, португальских мореплавателей и поэтов (*Dom João, Dom Miguel, Vasco da Gama, Camões*); а также топонимы: а) среди которых основные астионимы Лиссабон (*Lisboa*) и Коимбра (*Coimbra*), и урбанонимы и годонимы: относящиеся к Лиссабону (*Alfama, Mouraria, Limoeiro, Castelo, Ribeira; Rua do Capelão Beco da Cardosa; Santa Luzia* – бельведер в Алфаме; подробнее см.: гл. III, фаду о Лиссабоне); и Коимбре (*Lapa, Choupal*), другие астионимы (*Porto, Braga, Santarém, Guimarães, Sevilha, Granada*), и топонимы, означающие приходы Португалии, – хорионимы *Cotovia, Maranhão*; б) гидронимы, как правило, это потамонимы *Tejo* и *Mondego*; в) названия других географических объектов – макротопонимы *Portugal, Angola, Brasil, Pérsia, China*, инсулонимы – *ilha da Madeira, Santa Helena*.

Большинство имён собственных в фаду создают специфический португальский колорит, остальные расширяют исторический и географический контекст фаду. Обращение традиционного фаду к «осколкам греко-римской учености» демонстрирует стремление показать необычное в обычной обстановке. Мифологические персонажи античности очень произвольно помещаются в среду лиссабонских фадистов середины XIX века, всё это сближает фаду с русским городским романсом, особенно ранним: страсти заморских принцесс и графов возвышенно-наивно воспевались в России. Вполне вероятно, что свою роль сыграло и стремление к экзотике, привнесенное романтизмом, с той разницей, что в русском городском романсе вектор был более «географическим», а в фаду – «историческим».

В подразделе 2.2.1. Лиссабон рассматривается как важнейший и самый высокочастотный астионим, встречающийся в фаду. В португальском языке слово “*cidade*” – город – женского рода, соответственно и Лиссабон (от лат. *Olissipo*, название, связываемое легендой с именем Улисса), тоже воспринимается как относящееся к женскому роду. Родовая противопоставленность *Lisboa (f) - Tejo (m, o rio)* стала основой для следующих метафор: Тежу – зеркало для Лиссабона, Лиссабон и Тежу – возлюбленные.

Упоминание конкретных мест – устойчивая черта португальского песенного фольклора, и фаду в этом не является исключением, однако топонимика фаду с безупречной убедительностью доказывает, где зародился этот жанр.

В разделе 2.3. слово «фаду» рассмотрено как особая лексическая единица в песнях этого жанра. Наиболее типичным является олицетворение фаду: оно уподобляется младенцу, родившемуся в весенний день и ставшему крестником Северы. Антропоморфное фаду «обладает» чудесными свойствами: привлекать к себе сердца людей, заставлять их плакать, страдать и смеяться; фаду – это пьяница и гуляка, уверяющий всех, что прежде был дворянином, отец которого плавал на каравеллах Васко да Гамы, на самом же деле он был и остается плебеем, полным тщеславия, одним из тех, кто не помнит ни родства, ни возраста – он возник из ничего но, будучи ничем, стал всем. Само фаду персонифицировано в лице безумного фадиста-призрака, появляющегося по ночам в районе Моурарии и вызывающего к душе Северы.

Метафорически фаду описывается как: *almas vencidas* (покоренные {побежденные} души), *noites perdidas* (потерянные ночи), *sombras bizarras* (странные тени), *na Mouraria /Canta um rufia* (пение сводника в Моурарии), *choram guitarras* (плач гитар, «плачут гитары»), *amor* (любовь) и *ciúme* (ревность), *cinzas e lume* (пепел и пламя), *dor e pecado* (боль и грех), *Que o fado / que é meu castigo / Só nasceu pra me perder* (наказание, созданное на погибель фадистки), но это и опора в жизни (*Tudo quanto o fado inspira / É o que só me entretém* : Всё то, что дает мне фаду, / Поддерживает меня).

Фаду взаимодействует с одной из самых распространенных паремий – поговоркой “*Quem canta, seu mal espanta*” (кто поёт, горю воли не даёт), но пение в данном случае предполагает исполнение фаду.

В разделе 2.4. рассмотрены постоянные эпитеты и метафоры в фаду Лиссабона и Коимбры. Метафоры, использующиеся для описания Лиссабона: *pátria querida* (любимая родина), *menina e moça bonita* (прекрасная молодая девушка), *linda mulher* (красивая женщина), *amada* (возлюбленная), *velha cidade* (старый [древний] город), *terra das descobertas* (земля открытий); *terra de fama* (славная земля), взрастившая множество героев (*quantos herois tens criado*), *casta princesa* (чистая, целомудренная принцесса), *linda princesa* (прекрасная принцесса) *tens a coroa* (увенчанная короной); *Lisboa adormeceu, já se acenderam // Mil velas nos altares das colinas* (храм, на холмах-алтарях которого зажглись тысячи свечей), *varina* (торговка рыбой). Олицетворение – *Maria Lisboa* (Мария Лижбоа).

Постоянные эпитеты, сопровождающие Лиссабон и его наиболее часто воспеваемые уголки: *Lisboa – velha, velhinha, moderna*; *Alfama – velha, velhinha, sagrada, de Santo António*; *Tejo – maravilhoso, o espelho de Portugal*. Метафоры студенческих поэтических этюдов (речь идёт о коимбрском фаду) стремятся вырваться из круга привычных, хотя юным поэтам нечасто удается найти что-нибудь особо оригинальное, разве что учебная обстановка порой подталкивает их к использованию свойственных ей реалий.

Анализ фаду «*Casa portuguesa*» продемонстрировал, что для него характерны такие черты, свойственные фольклору, как использование мифопоэтических символов солнца и луны, сада, вина, наличие параллелизмов, употребление слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Вместе с тем в этом фаду встречаются и библейские символы, а также аллюзии на евангельские речения. **Ключевой метафорой** в фаду «*Casa portuguesa*» является понимание дома как португальского общества с присущими ему аксиологическими ориентациями, в свою очередь теснейшим образом связанными с ценностями христианства.

В подразделе 2.5. исследована лексика из различных стилистических пластов, в частности, **арготизмы в лиссабонском фаду**. Лексика, встречающаяся в фаду, особенно первых двух периодов, чрезвычайно разнообразна. Здесь можно встретить не только имена мифологических и библейских персонажей, португальских и европейских поэтов (к примеру, Камозенса, Алмейды Гаррета, Мильтона), но и рифмованное изложение любовной либо бытовой истории с использованием математических или химических терминов (*constante*, *intervalo de tempo*, *H₂O*, *Ag*). И всё же главным источником лексикона большого количества лиссабонских фаду девятнадцатого века стал социальный диалект – лиссабонское аргю. Также для традиционного фаду было характерно использование просторечия и архаизмов. Современным фаду это несвойственно.

В третьем разделе третьей главы исследуются **грамматико-стилистические особенности фаду**. В подразделе 3.1. проанализированы стилистически значимые **морфологические особенности**. Для современного португальского языка употребление местоимения *tu* (ты) оправдано либо по отношению к ребёнку, либо к близкому родственнику или любимому (любимой).

Местоимения, используемые в фаду (кроме эпических), – прежде всего личные 1-го и 2-го лица: *eu*, *me*, *mim* (**я** **меня**, **мне**, **мною**) – *mas se eu por acaso reparo; vinha eu a navegar; mas eu cá não os invejo; quando eu ia por ela; onde eu um dia deixei presa a minha alma; p'ra mim vens sempre a horas; só eu sou assim como tu és; para que te queixas de mim; o resto sei eu; quando eu era rapazote; és sempre para mim a mais bonita; de todas és pr'a mim a mais querida*) и *tu*, *te*, *ti* (**ты**, **тебя**, **тебе**, **тобой**) – *disse te adeus*; и, соответственно, притяжательные *meu(s)*, *minha(s)* (**мой**, **моя**, **мои**) – *ficou junto ao beiral do meu telhado*; твой, твоя (*teu*, *tua*) – *põe as tuas argolas nas orelhas; teus olhos são passarinhos; os teus olhos não se esquecem; só podes dar o que é teu*, а также *nosso(s)*, *nossa(s)* (**наш**, **наша**, **наши**) – *o nosso amor; o nosso fado; a nossa canção; a nossa paixão*. Для эпических и лиро-эпических (наряду с местоимениями “я”, “ты”) органично употребление личных местоимений в 3 л. ед. ч. – *ele*, *ela*, с предлогами в косвенных падежах (**он**, **она**): *quando ela passa; e àquela hora / por ela marcada; parada na varanda estava ela a meditar; ela era o riso da aldeia; não quero andar atrás dele; e assim fiquei sem ele quem amei*).

С точки зрения использования глагольных времен и синтаксических периодов язык традиционных фаду характеризует простота: глаголы употребляются преимущественно в различных временных формах изъявительного наклонения (Presente do Indicativo, Pretérito Perfeito simples, Pretérito Imperfeito simples и Futuro imperfeito), используются также перифрастические конструкции «*ir* (a) + Infinitivo» и «*haver de* + Infinitivo»; основным видом связи является эксплицитно выраженная сочинительная связь, типичная для устной традиции. Особую роль в фаду играют императивы, как утвердительная форма, так и отрицательная (во втором лице единственного и множественного числа), на эти глагольные формы приходится основная эмоциональная и смысловая нагрузка. Для фаду характерно также использование

большого количества обращений. В подразделе 3.2. проанализированы синтаксические особенности – обращения (3.2.1.) и повторы (3.2.2).

Помимо лиц, адресатом речи в фаду могут быть разнообразные предметы (в первую очередь португальская гитара – *oh guitarra*), явления (к примеру, бледный рассвет – *oh, pálidas madrugadas*), урбанонимы (*ai, Mouraria*).

Очень важной стилеобразующей фольклорной чертой является **повтор**, используемый как средство языковой выразительности. В фаду лексический параллелизм часто реализуется в виде анафоры, при этом употреблённый с синтаксическим расширением принимает форму полиптотона. Нередко анафорическое употребление союзов. Встречается также амебейная композиция, частным случаем которой является психологический параллелизм, наиболее часто использующийся в фаду первого периода. От фольклора фаду унаследовало не только некоторые символы и постоянные эпитеты, но и тенденцию к использованию **зачинов**, в которых преобладает глагол «*contar*», употребляемый в качестве сказуемого в предложениях с беспредложными объектными местоимениями (*conta-nos a tradição, explicou-me um velho amigo, contaram-me ainda há pouco*) или без них (*dizem contos magoados; a lenda simples, singela // conta mais*). На ранних этапах бытования фаду существовали также куплеты, предварявшие основную часть выступления фадиста, и завершавшие его. После создания фаду о Севере для остальных фаду, связанных с кончиной того или иного известного в среде фадистов лица, зачином служил призыв к его оплакиванию.

Характерная для фаду **эмотивность** проявляется в употреблении: 1) суффиксов субъективной оценки (главным образом уменьшительно-ласкательных): *aquela casa velhinha; teus olhos são passarinhos; és o templo da pinguinha; eis o esboço tão pequenino; Lisboa querida Mãezinha*; 2) в коммуникативных типах высказывания, связанных с использованием императива (направленные на то, чтобы в ответ на эмоцию продуцента высказывания к ней присоединился реципиент): *Chorai, fadistas, chorai!* (Плачьте, фадисты, рыдайте!); 3) лексически – в словах, описывающих эмоциональное состояние): «грусть, тоска», «плакать», «ласковый», «нежность», «страдать», ранить» (эмоционально), «крик», «безжалостный», «горестный, прискорбный» – *Uma saudade porém / Ainda a chorar me obriga; Minha mãe com voz faqueira / Que só ternura contem; Penso isto e faz me sofrer; Por isso não me firas com o teu grito; Nos momentos impiedosos / Que escurecem o deserto / Do meu esfacelado peito / Há dois que são dolorosos //*.

Контекстуально эмотивность выражается в использовании глаголов, обозначающих физическое состояние, внезапно наступившее в ответ на сильную эмоцию (*comoção* – потрясение, шок): *desmaiar* (падать в обморок), *tornar a si* (приходить в себя), *enlouquecer-se* (сходить с ума), *morrer* (умирать): *desmaiei, tornei a mim; Foi seu sogro; nesse dia / Brincou em dia fatal / Pensando que mal não fazia / Mas a filha enlouquecia / Em dia de Carnaval //*; *A mãe ouvindo a narração / De comoção vai sucumbindo / A filha vendo morrer a mãe / Esmorecendo, morre também //*.

Четвёртый раздел третьей главы посвящён исследованию особенностей индивидуального стиля в фаду. Для фаду первого периода было нетипичным использование произведений известных поэтов в качестве его стихотворной составляющей. В середине XX века ощущаемая как узость жанра сконцентрированность на старых текстах начала преодолеваться стараниями Амалии Родригеш, затем её примеру последовали Каруш ду Карму и Камане.

Временные рамки вовлекаемых в круг городских песен стихотворений широки: начиная с произведения XIII века, приписываемого жонглёру Мендиньо, до стихов Луиса де

Камознса, а также авторов XIX и начала XX века – Антеру де Кентала (1840-1891), Жулиу Диниша (1838-1871), Фернанду Пессоа (1888-1935) и др. Каждый текст несёт на себе отпечаток индивидуальности автора, вместе с тем важнейшими при выборе являются следующие критерии: эмоциональная насыщенность, обращённость к миру человека, его судьбе, сосредоточенность на любовных переживаниях, глубокой страсти.

Для фаду свойствен вполне естественный процесс фольклоризации литературных произведений. Уже в процессе создания фаду на существующие стихи последние подвергаются определенным изменениям (архаичное слово может замещаться современным), сокращаются отдельные строфы либо дублируются некоторые строки, в дальнейшем, когда фаду начинает жить новой жизнью – фольклорной, оно претерпевает более существенные изменения. Однако с распространением высококачественных аудиозаписей и изданием «канонических» текстов возникновение вариантов, версий, возможность появления контаминаций уже не так велика, как это было, к примеру, в первые две периода существования фаду.

Фонд фаду постоянно пополняется за счет появления новых авторских песен. Существует довольно значительное количество поэтов-песенников, работающих в этом жанре. Самым плодовитым можно назвать Линьяреша Барбозу, также популярны фаду на стихи Ошкара Мартинша Кару, Карлуша Конде, Жозе Гальарду, Мануэлы де Фрейташ, Алдины Дуарте, Марии де Жезуш Факку Вианы, Амадеу ду Вале, Эдуарду Жозе Дамаша, Анибала Назаре, Франсишку Вианы, Габриэла де Оливейры, Артура Рибейру, Жоакима Пиментела, Леонела Вилара, Жозе Алберту Родригеша, Фредерику де Бриту, Фернанду душ Сантуша, Артура Фонсеки. Самым знаменитым автором-исполнителем был Фернанду Фаринья. Фаду на его слова пел как он сам, так и другие певцы. Даже Амалия Родригеш сочинила ставшее очень популярным фаду «*Lágrima*» («Слеза»).

Одним из самых одаренных португальских поэтов 60-80-х годов XX века, чьи стихи стали основой для многих фаду, считается Жозе Карлуш Ари душ Сантуш (1937-1984). Сами названия его фаду посредством ввода в них притяжательных местоимений ставят акцент на раскрытии интимного мира лирического героя, фольклорное число «семь» воспевается как количество букв в слове «*saudade*», метафорически представленное как *ternura* (нежность) и *ansiedade* (томление), *aventuras* (приключения), *verdade* (правда), *loucura* (безумие) и *encanto* (очарование), это *sete pedras* (семь камней), *sete navalhas e punhais* (семь ножей и кинжалов), *sete beijos* (семь поцелуев) и *sete pecados mortais* (семь смертных грехов).

Мерное течение жизни, прерываемое роковым событием в фаду предшествующих периодов, заменяется вихрем перемен, водоворотом страстей, новым мироощущением и новым чувствованием себя в этом мире, обусловленными восприятием поэта второй половины XX века. Ари душ Сантуш вводит в обиход фаду большое количество глаголов в сослагательном наклонении, авторское фаду современности окрашено модальностью неуверенности, предположения. Поэт предпочитает не пользоваться стёртыми метафорами и избитыми сравнениями. Солнце теперь похоже на клубнику (*o Sol parece morango*), сам фадист называет себя гитарной струной, плачущей и стенающей (*sou corda d'uma guitarra*).

Процесс эволюции затронул многие аспекты фаду, и особенно сильно развитие этой тенденции наблюдается в последние десятилетия. Не в последнюю очередь это связано не только с причинами имманентного характера, но и с теми переменами, которые произошли в общественной жизни страны в середине 70-х годов XX века, прежде всего с «революцией гвоздик» 25 апреля 1974. На фаду тогда смотрели если не как на прямое наследие фашистского режима, то, по крайней мере, как на нечто архаичное. Но страсти постепенно улеглись, жизнь

вошла в новое русло, и оказалось, что ничто так хорошо не отражает интимный мир человека, как доброе старое фаду, которое, к тому же, успело несколько модифицироваться, обновиться и подстроиться под веяния времени. Вот тут-то и раздалось голоса пуристов о том, что фаду якобы перестало быть самим собой (то есть *fado castiço*), утратило свою прелесть и превратилось в фаду-песню (*fado-canção*).

В **Заключении** подводятся итоги работы и формулируются основные выводы.

1. Фаду – сложный португальский лингвокультурный феномен, включающий в себя важнейшие составляющей португальской культуры: это сплав образцов португальской музыки, устной фольклорной традиции и литературы. Фаду существует в двух региональных разновидностях – Лиссабона и Коимбры. В истории фаду выделяются три периода: зарождения, период становления фаду, этап современного развития. В настоящее время сохраняется как фольклорная разновидность (*fado tradicional*), создающаяся в среде фадистов (исполнителей и авторов фаду), так и связанная с деятельностью профессиональных музыкантов и поэтов (*fado-canção*), предназначенная для исполнения на эстраде, в театре, кино.

2. Фаду не представляет собой гомогенного в жанровом отношении явления. Под одним названием – «фаду» – объединены песни разных родов (эпического, лиро-эпического, лирического и лиро-драматического), нетождественного характера и эстетического качества, неодинакового объема и способов построения образа, что вызвало необходимость составить их классификацию с учётом региональных и жанровых особенностей.

3. В языке фаду конституированы и наделены этноспецифическим характером основные концепты португальской культуры: *saudade* (тоска, ностальгия), *fado* (судьба), *amor* (любовь), *justiça* (справедливость), выражающие присущий португальцам фатализм, меланхолическое мировосприятие, отношение к любви и справедливости как высшим ценностям. Ощущаемый португальцами как этноспецифический, концепт *saudade*, как показал проведённый нами анализ, имеет характерные черты, связанные с культурно-историческими и эмоциональными особенностями португальской нации. Вместе с тем в результате исследования было доказано, что его наполнение близко содержанию русского концепта «тоска» и поэтому особенно глубоко понимается русскими в процессе межкультурного диалога.

Важной для понимания многомерности концептов португальской культуры является глубоко укоренённая в языке приверженность аксиологической парадигме христианства. Проведённое нами исследование богатого фонда лирических сатирических и юмористических фаду-куплетов, а также лиро-драматических фаду-частушек (*desgarradas*) доказало амбивалентность религиозного чувства португальцев, что существенно обогащает языковую и концептуальную картину мира.

4. Наиболее часто используемые стихотворные размеры в фаду – хорей и ямбы. В четверостишиях первого периода встречаются тактовики и дольники, более свойственные народной поэзии. Анализ эволюции строфической формы фаду продемонстрировал следующую закономерность: простота – усложненность – простота. Первоначально фаду сочинялись в виде четверостиший, пяти- и шестистиший, затем пришло время глосс, позднее такая сложная форма вновь уступила место четверостишиям и пятистишиям, сейчас можно встретить фаду, написанные строфами по четыре, пять, шесть, восемь, девять, тринадцать и пятнадцать строк.

Строфы одного фаду, в зависимости от мелодии, могут варьировать. Также обнаружилась тенденция к более строгой рифме, ритмизованности, что мы склонны рассматривать как влияние книжной традиции.

В сравнении с крестьянской песней, где доминирует мотив, для фаду наиболее важной является его поэтическая сторона, текст, поэтому фаду поются более внятно, чем, к примеру, песни традиционного португальского фольклора, с обязательным требованием к публике сохранять молчание во время исполнения фаду.

5. Проанализированный языковой материал позволил сделать вывод, что фаду – городская песня (с сосуществующей с ней малой формой – частушкой), слагающаяся под влиянием двух традиций – народной и книжной поэтической. В языке и стиле традиционных фаду проявляется специфика фольклорной традиции: в выборе средств звуковой выразительности, в использовании языковых средств создания художественных образов – символов, метафор, сравнений, олицетворений, в обращении к паремиологическому и фразеологическому фондам языка.

В ранних фаду, относящихся к XIX веку, состав лексики ограничен, в нём присутствуют вкрапления лиссабонских арготизмов, в период становления фаду его лексика обогащается за счёт историзмов, имен мифологических персонажей, имён португальских поэтов и исторических деятелей.

6. Изучение фаду связано с использованием методов лингвофольклористики. Было установлено, что для языка традиционного фаду органично использование повторов, зачинов, формул-приветствий и формул-прощаний. В процессе проведённого исследования было выявлено, что язык традиционных фаду отличается простотой, характерной для фольклора, при этом возможности этого языка практически безграничны: из небольшого числа исходных элементов создается большое количество полноценных произведений.

7. На современном этапе бытования фаду сохраняются фольклорные традиции и проявляется тенденция к введению в обиход авторских фаду, отмеченных индивидуальным стилем. Для подобных фаду характерно обращение к экспрессивным средствам авторской выразительности – неожиданным метафорам, ярким сравнениям, небанальным метафорическим эпитетам. Основаниями авторских метафор служат элементы природного мира, предметы культурного обихода, эмоциональная и аксиологическая модальность. Однако в процессе бытования такие фаду могут фольклоризоваться.

8. Одной из наиболее существенных характеристик фаду в прагматическом аспекте является эмотивность, нацеленная на то, чтобы вызвать у слушателя ответную сильную эмоциональную реакцию.

В данной диссертационной работе впервые в отечественной романистике было осуществлено исследование фаду как одного из важнейших феноменов языка и культуры Португалии, включенного в список нематериального культурного наследия человечества и претендующего на статус общенациональной песни. Лингвокультурлогическое и лингвостилистическое изучение фаду, опирающегося на традицию и эволюционно

развивающегося, способствует лучшему пониманию особенностей португальской нации, постижению её менталитета и аксиологических приоритетов португальского общества.

Сделанные выводы позволят ознакомить отечественных исследователей португальского языка, фольклора и учёных, занимающихся проблемами лингвокультурологии и лингвостилистики, с особенностями этого наиболее значительного для культуры Португалии музыкально-поэтического жанра.

Основные положения диссертации отражены в десяти публикациях (общим объемом 2,9 п.л.), в том числе в журналах, входящих в перечень российских рецензируемых научных журналов, включенных Высшей аттестационной комиссией в список изданий, рекомендуемых для опубликования основных научных результатов диссертации на соискание ученой степени кандидата наук.

1. **Торощина Т.Г.** Фаду как поэтическое произведение. / **Филологические науки. Вопросы теории и практики.** – Тамбов: Грамота. 2014, № 10 (40), ч. 3, с. 185-189.
2. **Торощина Т.Г.** Жанровые разновидности фаду. / **Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Всероссийский научный журнал.** – Краснодар: Наука и образование, 2014, № 10/2 – С. 182-190.
3. **Торощина Т.Г.** Концепт «справедливость» в фаду социального контраста. / **Социология. Научный журнал.** – М.: МГУ, № 3, 2014, – С. 191-194.
4. **Торощина Т.Г.** Концепт судьбы в фаду. / **Гуманитарные науки в XXI веке. Материалы XVIII Международной научно-практической конференции (10.02.2014)** – М.: «Спутник+», 2014.– 308 с., с. 98-113.
5. **Торощина Т.Г.** Концепт *saudade* в фаду. / **Концепт: грани понятия в современной науке. Коллективная монография. Вып. 2.** – Ногинск: АНАЛИТИКА РОДИС, 2015 – С. 91-114.
6. **Торощина Т.Г.** Фольклорная традиция, ключевая метафора и аксиологическая парадигма в фаду «*Casa portuguesa*». / **Статьи по португальской филологии,** – Москва: МГУ, 1996, с. 49-54.
7. **Торощина Т.Г.** Фаду и судьба. / **Вопросы иберо-романской филологии. Юбилейный сборник, посвященный кафедре иберо-романского языкознания.** – МГУ, 1998, с. 208-214.
8. **Торощина Т.Г.** Португальский дом. / **Степановские чтения. Проблемы межкультурной языковой коммуникации.** – Москва, Изд-во РУДН, 1998. – С. 126-128.
9. **Торощина Т.Г.** Фаду: его история и роль в португальской культуре. **Португалистика в Санкт-Петербурге.** – С.-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1998, с. 33-35.
10. **Torôshchina T.** Phenomenon of Fado in Culture of Portugal. / **Actas do 5º Congresso Internacional de Lusitanistas.** – Oxford, 1996. Pp. 347-349.