

На правах рукописи

Торощина Татьяна Геннадьевна

**ФАДУ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО
И ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Специальность 10.02.05 – романские языки

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:

д.ф.н., профессор Сапрыкина Ольга Александровна

Москва 2015

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ЯЗЫКА ФОЛЬКЛОР. ШКОЛЫ И НАПРАВЛЕНИЯ.....	9
§ 1. Мифология и фольклор. Предмет и методология исследования фольклора в зарубежной и отечественной фольклористике.....	9
§ 2. Специфика фольклора	26
§ 3. Лингвокультурологическое изучение фольклора.....	32
§ 4. Фольклор и этнография в Португалии.....	36
4.1. Фольклор в трудах А. Гаррета и его последователей	36
4.2. Работы португальских исследователей о фаду.....	41
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	45
ГЛАВА 2. ФАДУ КАК ФЕНОМЕН ПОРТУГАЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ЯЗЫКА.....	46
§ 1. Фаду в системе португальского фольклора. История становления фаду.....	46
§ 2. Фаду как национальная разновидность нового городского фольклора	57
2.1. Фаду как музыкальное произведение	61
2.2. Источники фаду	63
2.3. Эволюция жанра. Изменения языка фаду в диахронии	66
§ 3. Жанровые разновидности фаду	70
3.1. Проблема определения жанра	70
3.2. Фаду и романс	76
3.3. Фаду-баллады.....	82
3.4. Фаду-элегии, фаду-оды и фаду-серенады	86
3.5. Сатирические и юмористические фаду (куплеты)	88
3.6. Фаду-частушки (<i>desgarradas</i> , <i>à desgarrada</i>).....	94
§ 4. Функционирование концептов португальской культуры в фаду.....	95
4.1. Концепт “судьба” (<i>fado</i> , <i>destino</i> , <i>dita</i> , <i>sorte</i> , <i>sina</i> , <i>fortuna</i> , <i>ventura</i> , <i>azar</i> , <i>sestro</i>) в фаду .	95
4.2. Концепт <i>saudade</i> (тоска, ностальгия).....	107
4.3. Концепт “любовь” (<i>amor</i>) в фаду	119
4.4. Концепт “справедливость” (<i>justiça</i>) в фаду.....	138
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	141
Глава 3. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФАДУ	143
1. Фонетико-стилистические особенности языка фаду.....	143

1.1. Стихотворная организация фаду.....	146
§ 2. Лексико-стилистические особенности языка фаду	154
2.1. Символы в фаду	154
2.1.1. Числовые символы	155
2.1.2. Цветовые символы	156
2.1.3. Анималистические символы: зоонимы (фаунонимы)	158
2.1.4. Вегетативные символы: флоронимы и фитонимы.....	160
2.2. Имена собственные в фаду	163
2.2.1. Важнейший астионим фаду – Лиссабон	166
2.3. “Фаду” как особая лексическая единица.....	169
2.4. Метафоры и эпитеты в фаду Лиссабона и Коимбры	174
2.4.1. Ключевая метафора в фаду “Casa portuguesa”.....	174
2.5. Лексика из различных стилистических пластов: арготизмы в лиссабонском фаду .	177
2.6. Обозначение пространства и времени в фаду.....	181
§ 3 . Грамматико-стилистические особенности фаду.....	182
3.1. Морфологические особенности	183
3.2. Синтаксические особенности	185
3.2.1. Обращение	185
3.2.2. Повтор и его виды	186
§ 4. Особенности индивидуального стиля в фаду	191
ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ	194
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	195
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	198
<i>Osório A. A Mitologia Fadista. – Porto: Edições Dom Quixote; 1974. – 119 p.</i>	212
ПРИЛОЖЕНИЕ	219
1.1. “Адозинда” Алмейды Гаррета	219
1.2. Португальская гитара: разновидности Лиссабона и Коимбры	220
1.3. Фаду и гитара	220
1.4. Репродукция картины Ж. Мальоа “Фаду”	223
1.5. Факсимильное воспроизведение мелодий фаду в нотной записи: Fado Choradinho, Canto o Fado, Mouraria Antigo, Caracóis, Júlia Florista.....	224
1.6. Тексты фаду, опубликованные ранее в португальских источниках: Lianor, Em pleno sec’lo das luzes, A Casa da Mariquinhas, Malmequer, Meu Enlevo, Minha Mãe; Júlia Florista, A Canção da Rosa Branca, Lisboa Menina e Moça, Coimbra é Uma Lição (Abril em Portugal) ...	229

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационная работа является междисциплинарным, комплексным исследованием важнейшего для Португалии лингвокультурного феномена – фаду. Фаду представляет собой городскую песню, существующую в двух вариантах – Лиссабона и Коимбры.

Слово “фаду” в португальском языке имеет два основных значения: 1) рок, судьба и 2) собственно “фаду” – португальская народная песня.

Фаду, как предполагают исследователи, возникло в 20-х-30-х годах позапрошлого века в городе-порте Лиссабоне и до 1868-1869 гг. имело фольклорный, спонтанный характер, пелось и (или) исполнялось как танец в портовых кабаках и тавернах. Начиная с 70-х годов XIX века фаду начало проникать в аристократические салоны, а его тексты стали в основном авторскими. Фаду – этнокультурный объект, который занимает в португальской языковой картине мира важное место. 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 века¹. В ряду зарубежных исследований «нового фольклора» не встречается работ, изучающих фаду как лингвистический объект. В отечественной науке фаду как феномен языка и культуры Португалии практически не изучалось. Поэтому **объектом** настоящего 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 межъязыковой коммуникации: как феномен языка и культуры фаду внесено в перечень объектов культурного наследия человечества.

¹ К таким явлениям относятся русские городской романс и фабрично-заводская частушка, бразильская самба, кабовердианские морны, неаполитанские песни, аргентинское танго, греческое “ребетико”. Некоторые жанры городского музыкального фольклора моложе: они родились, как, например, танго и шоро, в 70-х годах позапрошлого столетия.

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. Гудошниковой, А.П. Евгеньевой, В.И. Ерёминой, В.М. Жирмунского, Н.А. Колпаковой, М.А. Косарик, А.В. Кулагиной, 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 введённых 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 интердисциплинарный 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 слагающаяся 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 (канцеляризма), 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 одиннадцати 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, трех 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.

ГЛАВА 1. ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ЯЗЫКА ФОЛЬКЛОР. ШКОЛЫ И НАПРАВЛЕНИЯ

§ 1. Мифология и фольклор. Предмет и методология исследования фольклора в зарубежной и отечественной фольклористике

Проблемы генезиса, развития и взаимодействия мифологии, фольклора и литературы многообразны. Мифология определила развитие словесности, важнейшей частью которой стал фольклор.

Фольклор – устное творчество – на много тысячелетий старше книжной литературы, архаический период представлен в основном фольклором и лишь в небольшой части – архаической книжной словесностью, также носящей на себе сильные черты фольклора. Фольклор сохраняется и после выхода за грань архаического периода, развивается параллельно с книжной литературой и с ней взаимодействует. Одним из важнейших факторов различия между более ранними и более поздними формами фольклора является сам факт существования книжной словесности и ее влияния на устную традицию (см.: [Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994, с. 52 - 55]).

С точки зрения одного из крупнейших зарубежных исследователей фольклора итальянца Джузеппе Коккьяры, написавшего капитальный труд “История европейской фольклористики”², европейцы начали интересоваться **фольклором** ещё в XVI веке, в эпоху Великих географических открытий. Мифология античности с одной стороны и мифологические представления неизвестных доселе европейцам племен с другой изучались, сравнивались, толковались философами XVII и XVIII веков. Глубокую философию мифа, содержащую в зародыше почти все основные направления в изучении мифологии, создал итальянский ученый Джамбаттиста Вико (1668-1744).

Постепенно мифология и фольклор, тесно между собой связанные, стали изучаться более дифференцированно, хотя сохранилось широкое толкование фольклора. Пожалуй, к этому обязывал даже сам термин³, который, в отличие от большинства научных терминов,

² У нас была переведена и издана в 1960 году под названием “История зарубежной фольклористики”, хотя в своей работе Коккьяра пишет и о некоторых русских фольклористах. Богатую фактами и теоретическими положениями “Историю русской фольклористики”, к сожалению, не законченную, на протяжении всей своей научной жизни создавал М.К. Азадовский [Азадовский 1958, 1963].

³ Термин “фольклор” введен английским археологом У. Дж. Томсом в 1846 году, в научный обиход вошел по решению английского фольклорного общества “Folkllore Society”, основанного в 1878 году.

ведущих свое происхождение от латинских и древнегреческих слов, пришел из староанглийского языка. Английское *folk* - “народ” и *lore* - “обычай” переводятся как “народная мудрость” [ЭСРМ 1996, т. IV, с.201].

Народные поверья и обряды, формы быта, ставшие архаическими, первобытная культура и ее пережитки, происхождение форм религиозного сознания – все, на что теперь с успехом претендуют этнография, этнология⁴, 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* (в романских странах), *Volks- und Völkerskunde*⁵ в Германии. Известнейший французский историограф Марк Блок (1886 - 1944) не без юмора заметил, что “маленькие радости коллекционирования древностей оказались занятием, которое постепенно перешло в нечто гораздо более серьезное. Таково происхождение археологии и, ближе к нашему времени, фольклористики” [Блок 1986, с. 8].

Собственно фольклор (как устное народное поэтическое творчество) в Европе начали собирать и изучать в первой половине XIX века, когда пробудился интерес одновременно к “корням” европейских народов и к экзотике (например, грекам-клефтам, цыганам), всему этому отдал дань романтизм как литературное течение. То была эпоха “тяготения к универсализации и взаимообогащению – и становления и выявления национального начала” [ИВЛ 1991, т. 6, с. 11]. Деятельность Иоганна Готфрида Гердера (1744-1803) в Германии положила начало изучению народного творчества своего и чужих народов (в 1803 году вышло переложение “Сида” на немецкий язык, осуществленное Гердером). В это время передовые европейские умы стремились собрать и напечатать сказания и песни своего народа, а иногда и сочинить (Оссиан⁶). Колоссальную работу по сбору и систематизации легенд и сказок осуществляют братья Гримм в Германии, Аугусто Дуран издает “Романсеро”⁷ в Испании, Алмейда Гаррет в 1843 году публикует португальский “Романсейру”.

⁴ Этнология (от греч. *ethnos* - народ и *logos* - слово, наука). “Вплоть до XIX в. понятие “этнология” употреблялось лишь sporadически – при описании различного рода этнографических процессов, но не как обозначение особой науки. Использовать его в качестве наименования зародившейся науки о народах и культурах предложил французский учёный Жан Жак Ампер, который в 1830 г. разработал общую классификацию “антропологических” (т.е. гуманитарных наук), среди которых выделил и этнологию” [Садохин 2006, с. 11]. Об особенностях становления этнологии в Германии, англоязычных странах, Франции и России см.: [idem, ibidem].

⁵ Термины в немецкой традиции различаются: *Volkskunde* – фольклористика, этнолингвистика (сначала – немецкоговорящих народов), *Völkerskunde* – народоведение, этнология; *beschreibende Völkerskunde* – этнография [БНПС, URL: http://www.diccademic.ru/contents.nsf/ger_rus; Allgemeines Lexicon, URL: www.deacademic.com/].

⁶ Дж. Коккьяра остроумно назвал подглавку, посвященную мистификации Дж. Макферсона, “Оссиан - путь к народности”.

⁷ Сборники средневековых романсов: *romanceso* (исп.), *romanceiro* (португ.).

В 1880 – 90-е годы термин “фольклор” вошел в научный обиход и в нашей стране и первоначально означал как предмет исследования, так и соответствующую науку. В России под фольклором традиционно подразумевалось народно-поэтическое творчество (народное словесное искусство), изучавшееся, как правило, в совокупности с народной музыкальной культурой, включёнными в контекст исторически сложившегося быта. При этом большое значение придавалось и изучению мировоззрения народа. С начала XX в. обозначилась тенденция ограничить объем термина значениями “устная словесность”, “устное поэтическое творчество” (соответственно – “музыкальный фольклор”). В современной науке заметно тяготение к расширению термина. По справедливому замечанию В.П. Аникина, “фольклористика долгое время существовала за счёт других наук. Она и наукой стала тогда, когда переняла принципы, понятия и категории языкознания” [Аникин 1996, с. 27]. Затем “настало время, когда фольклористика развивалась в пределах культурологических дисциплин и на базе этнографии. Она вновь заимствовала из смежных наук целый ряд идей, в свете которых изучала свой предмет. В частности, этнографический метод и сегодня остаётся весьма распространённым. К этому направлению многими своими важными идеями примыкает В.Я. Пропп, но он разрабатывал фольклор и в свете науки о поэтике.

Настало время, когда наука о фольклоре должна обрести самостоятельность. Это произойдёт, когда она осмыслит свой предмет, создаст собственную теорию, свой метод” [idem, ibidem].

Центрами научного изучения фольклора стали две “мифологические школы” Европы – немецкая и сложившаяся несколько позднее русская. Возникшая в Германии в конце XVIII - нач. XIX в. “мифологическая школа” находилась под влиянием идей И.Г. Гердера, считавшего мифы сокровищницей народной мудрости и поэтической красоты, а также опиралась на философию Ф.В. Шеллинга (1775-1854) и братьев Августа Вильгельма (1767-1845) и Фридриха Шлегелей (1772-1829).

В дальнейшем немецкая мифологическая школа была связана главным образом с деятельностью гейдельбергского кружка романтиков – Л.А. фон Арнима (1781-1831), К.Брентано (1778-1842), братьев Гримм (Якоба, 1785-1863, и Вильгельма, 1786-1859); ими были заложены основы сравнительно-исторического изучения мифологии, фольклора и литературы. Публикация Л. А. фон Арнимом и К. Брентано сборника немецких песен “Волшебный рог мальчика” (1805- 1808), кстати, получившего высокую оценку Гёте, а позднее и Гейне, и выпуск двух томов “Детских и семейных сказок” братьями Гримм (1812, 1815) положили начало изучению образцов народной лирики и фольклорной сказки. Знаменательным явилось

также и то, что значительную часть песен из “Волшебного рога мальчика” составили авторские стихотворения, принадлежавшие перу поэтов XVI - XVII веков, в XIX веке воспринимавшиеся уже как народные. Подобный кажущийся нонсенс обозначил один из важнейших вопросов фольклористики – что считать *народной поэзией*?⁸

Признанным теоретиком гейдельбергских “мифологов” был Якоб Гримм (1785-1863), который вслед за В. Гумбольдтом последовательно разрабатывал концепцию *языка как выражения народного духа* и считавший, что “миф соответствует глубинной сути народа” и что “язычество покоится на исполненном тайны откровении, сравнимом с чудесами языка, творения и продолжения человечества” [Гримм 1987, с. 64, 71].

Я. Гримм настаивал на тесной связи языка, мифологии, народной поэзии с историей народа, что тщательнейшим образом рассматривается им в фундаментальных работах “Грамматика”, “Немецкая мифология” и “Древности немецкого права”. Вдохновленная трудами Я. Гримма, немецкая “мифологическая школа” во второй половине XIX века использовала успехи сравнительно-исторического языкознания и ориентировалась на реконструкции древней индоевропейской мифологии посредством этимологических сопоставлений различных индоевропейских языков. На основе этих исследований английский ученый немецкого происхождения Макс Мюллер (1823-1900) создал *лингвистическую концепцию возникновения мифов в результате “болезни языка”*: первобытный человек (речь у М.Мюллера шла о древних арийцах) обозначал отвлеченные понятия через конкретные признаки при помощи метафорических эпитетов, а если первоначальный смысл последних оказывался забытым или затемненным, то в результате этих семантических сдвигов возникал миф.

Во второй половине XIX века изучение мифологии и фольклора протекало в рамках этнографического и антропологического направлений. Зачинателями этнографического направления в мифологии стали британские исследователи. Собранный учёными XIX века богатейший фактический материал в определенной степени подготовил рождение миграционной теории, разработанной в трудах крупного индолога Т. Бенфея (1809-1881). Суть ее заключается в том, что сходство фольклора у разных народов объясняется миграцией поэтических произведений из одной страны в другую; благодаря этому миграционная теория

⁸ Уже в XX веке один из крупнейших исследователей фольклора испанский ученый Менендес Пидаль (1869-1968) предложил различать народную и традиционную поэзию [Менендес Пидаль 1961]. Под народной он понимал произведения, получившие наибольшее признание народа, такие, которые народ “повторяет, не внося изменений”. Традиционная же поэзия, по мысли Менендеса Пидалья, доходит до нас в вариантах. Тем не менее, рассуждая о песнях жонглеров и называя их традиционными, испанский исследователь писал, что некоторые из них дошли до нас в вариантах, свидетельствующих о длительной обработке, обеспечивающей поэтической теме жизнь в традиции, в устах народа (подробнее см.: [Коккьяра 1960, с. 549]).

стала широко известна также как теория заимствования, или теория “бродячих сюжетов”.

В Англии во второй половине XIX века сложилась антропологическая⁹ (или эволюционистская) школа, наиболее яркими представителями которой были Э. Тайлор (1832-1917), Э. Лэнг (1844-1912) и Г. Спенсер (1820-1903) и Дж. Дж. Фрэнгер (иногда – Фрейзер; 1854-1941). Безусловное достоинство антропологической школы состоит в том, что она включила в сферу научного изучения фольклор всех известных к тому времени народов мира, заложила основы его классификации.

Опираясь на данные этнографии, ученые этой школы основное внимание уделяли сопоставлению архаических племен с цивилизованным человечеством. Свое название эта школа получила потому, что она развивала идеи эволюционизма, подвергая сомнению креационистский постулат о неизменяемости всего того, что возникло в результате божественного акта творения. В трудах ученых эволюционистской школы этнография нередко называлась человековедением, антропологией, поэтому неудивительно, что в англосаксонских странах это обозначение всего комплекса человековедческих дисциплин сохраняется и поныне.

Еще одна школа в этнологии – функциональная – так же, как и антропологическая, зародилась в Британии. Ее основателем в первой половине XX века выступил английский этнограф Б. Малиновский (1884-1942). С его точки зрения, миф выполняет чисто практические функции, поддерживая традиции и непрерывность племенной культуры.

Психологический подход к изучению мифов наиболее ярко проявился в работах немецкого ученого В. Вундта (1832- 1920), З. Фрейда (1856-1939) и их последователей, изучавших роль аффективных состояний и сновидений как продуктов фантазии, родственных мифам. Психологическая школа как научное направление в европейском и русском литературоведении и фольклористике сложилась в конце XIX - начале XX века. Главным представителем этой школы в России был А.А. Потебня (1835-1891), идеи психологической школы развивали Э. Эннекен, И. Фолькельт, Д.Н. Овсяннико-Куликовский и другие. К явлениям литературы и фольклора психологическая школа подошла с новых позиций: в центре ее внимания оказались такие вопросы, как внутренняя, психологическая сторона произведения, роль и значение образа-символа в языке и поэзии, психические процессы в сознании творческой и воспринимающей личности.

Пытаясь определить особенности первобытного мышления, немецкий философ Э. Кассирер (1874-1945) выдвинул учение о языке, мифе, религии, науке и искусстве как

⁹ Ее идеи в России разделяли Н.Ф. Сумцов, А.И. Кирпичников и особенно А.Н. Веселовский (в 90-е годы девятнадцатого века).

“символических” формах¹⁰. Мифологическое сознание, по Кассиреру, напоминает код, для которого нужен ключ [Кассирер 2002]. В России идеям Э. Кассирера были созвучны некоторые положения концепции мифа, выдвинутой Я.Э. Голосовкером (1890-1967) [Голосовкер 1987]¹¹. Учёный исследует в своих трудах особую способность мифа – познавать воображением и рождать логику чудесного.

Структуралистская теория мифа была разработана французским этнологом К. Леви-Строссом (1908-2009), основателем т.н. структурной антропологии. К. Леви-Стросс считает, что миф является логическим инструментом разрешения фундаментальных противоречий, когда основополагающая противоположность (например, жизни и смерти) подменяется менее резкой противоположностью (растительного и животного царства).

У истоков отечественной мифологической школы стоит Ф.И. Буслаев (1818-1897). В работах 1840-50-х годов он последовательно применял принципы лингвистического изучения мифологии, он же проецировал происхождение мифа в глубокую древность, в отличие от А.Н. Веселовского, считавшего, что миф является собой достаточно поздний и сложный продукт развития мысли; мифология, по мнению этого исследователя, не дана изначально, но постоянно пребывает в процессе становления. Кроме того, Веселовский последовательно различал следующие типы мифа: миф первобытный и религиозный, миф-слово и миф-повествование, миф как первоначальный источник развития поэтических образов и как его побочный результат, при этом подобные оппозиции он включил в развитую систему таких понятийных противопоставлений, как мотив – сюжет, самозарождение – заимствование, народный обряд – религиозный культ, язычество – двоеверие (см.: [Веселовский 1979, с. 186-199, Веселовский 1989, с. 155-300; Топорков 1997, с. 337]). Бесспорной заслугой А.Н. Веселовского является и то, что он обосновал взгляд на европейское и русское средневековье как на вторую великую эпоху мифического творчества.

В России проблемы, сходные с теми, что решались немецкими мифологами, разрабатывались А.Н. Пыпиным (1833-1904), Орестом Миллером (1833-1899), А.Н. Афанасьевым (1826-1871). Огромную роль в изучении фольклора сыграли такие выдающиеся русские ученые как А.Н. Веселовский (1838-1906) и А.А. Потебня (1835-1891). Следует, однако,

¹⁰ См. статью А.С. Орешкина “Эрнст Кассирер: символ как основа человеческой культуры” [Орешкин 2013, с. 131-182].

¹¹ Впервые книга, озаглавленная “Логика мифа”, вышла в издательстве “Наука” в 1987 году. В нее вошли несколько работ известного ученого советской эпохи Якова Эммануиловича Голосовкера. Работы эти, несмотря на их важную теоретическую значимость для изучения проблем мифологии, ранее опубликованы не были. Главным теоретическим трудом Я.Э. Голосовкера являлось утраченное, а затем частично восстановленное исследование “Имагинативный абсолют”. Вторая часть рукописи называлась “Логика античного мифа”, в издании 1987 года ей отводится приоритетная роль.

помнить, что российская “мифологическая школа” не представляла собой цельнооформленного течения, поэтому отнесение к ней всех названных ученых не совсем верно. Скорее можно говорить о “мифологической теории”, формирование которой в России лишь отчасти связано с исследованием мифологии и архаических верований; мифологические штудии в России в XIX веке переплетались с широчайшим кругом проблем изучения языка, фольклора, традиционной народной культуры, древнерусской литературы, и свой вклад в разработку мифологической теории внес каждый из этих исследователей.

Логическое развитие русской мифологической школы протекало в общем русле научных течений в Европе (исключением стала лишь финская школа фольклористики, ограничивавшаяся собирательством и подробной каталогизацией как фольклорных произведений так и сюжетов (см., например, знаменитый каталог Аарне).

Как отмечает современный исследователь деятельности российской “мифологической школы” и – шире – судьбы мифологической теории в России А.Л. Топорков, для этой теории “философия языка В. Гумбольдта сыграла не меньшую, а возможно и большую роль, чем теория мифа Ф. Шеллинга и других романтических мыслителей. Внутренний генезис важнейших элементов мифологической теории связан не столько с романтизмом, сколько с философией языка” [Топорков 1997, с. 403].

Мифологи́сты предложили изучать поэтическое творчество не с формальной стороны, а со стороны представлений, рождающих его содержание. Как сравнительное языкознание возводило языковые элементы к праязыку, так ученые, деятельность которых протекала в русле “мифологических школ”, возводили сюжеты к прасюжету, при этом под сюжетами они чаще всего понимали мифы, а под мифом – поэтический вымысел, отклик поэтической фантазии на природу.

В отечественной фольклористике условно можно выделить две основных линии, ведущие свое начало от классиков русской филологии. Это, как отмечал Б.Н. Путилов (1919-1997) [Путилов 1976], а вслед за ним А.Л. Топорков, “условно говоря, линия А.А. Потебни, связанная главным образом с семантическим исследованием мифа и мифологического мышления, и линия А.Н. Веселовского, связанная с изучением исторической поэтики и структурно-типологическим подходом к фольклору и мифологии. Первая идет от А.А. Потебни к Д.Н. Овсяннику-Куликовскому, А. Белому, Вяч.И. Иванову, П.А. Флоренскому, А.Ф. Лосеву, О.М. Фрейденберг, И.Г. Франк-Каменецкому, а в наше время – к Вяч. Вс. Иванову и В.Н. Топорову и современным теориям в области мифологии, семиотики первобытного искусства и теории культуры. Вторая линия идет от А.Н. Веселовского к Е.В. Аничкову, В.М.

Жирмунскому, В.Я. Проппу, а от них к Е.М. Мелетинскому, Б.Н. Путилову и другим исследователям фольклора и исторической поэтики” [Топорков 1997, с. 399].

В то же время в фольклористике сложилось четыре основных центра, школы (в узком смысле) по изучению фольклора¹², 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, О.В. Белова, Л.Н. Виноградова);

- 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, Топорков А.Л.).

Краткое изложение основных идей каждой из школ позволит точнее ознакомиться с кругом исследуемых ими проблем.

Сравнительно-историческое изучение фольклора, берущее начало в недрах “мифологической” школы, в XX веке продолжилось в трудах советских ученых. В.М. Жирмунский (1891- 1971), начавший печататься в 20-х годах, с благодарностью говорил об А.Н. Веселовском как о своем непосредственном предшественнике, который, опираясь на частные эмпирические обобщения, предполагал наличие общих закономерностей общественного развития и связывал сравнительно-исторический подход с задачами изучения “всеобщей литературы”. В статье “Сравнительно-историческое изучение фольклора” [Жирмунский 1979, с. 185-191], написанной в 1958 году, Жирмунский подчеркивает, что при изучении фольклора существенное место должно уделяться сравнительно-историческому

¹² Масштаб деятельности фольклористов России поистине велик, они, как это повелось издавна, изучают устное народное творчество и музыкальный фольклор не только русского, но и многих народов России, бывшего СССР и зарубежных стран; наиболее полную информацию о работе отечественных центров по изучению фольклора и о самих фольклористах предоставляет сборник “Российские фольклористы”, подготовленный при поддержке Международного фонда “Культурная инициатива” и изданном в Москве в 1994 году. В сборнике содержатся данные о шестистах двадцати пяти специалистах (филологах, музыковедах, этнографгах, хореографгах), работающих в России с аутентичным фольклором многих народов.

исследованию, которое, в свою очередь, подразумевает следующие направления: 1) сравнение историко-генетическое, рассматривающее сходство между явлениями как *результат их родства по происхождению* (выделено мной – Т.Т.) и последующих исторически обусловленных расхождений; 2) сравнение историко-типологическое, объясняющее *сходство генетически между собой не связанных явлений сходными условиями общественного развития*; 3) сравнение, устанавливающее международные культурные взаимоотношения, “влияния” или “заимствования”, обусловленные исторической близостью данных народов и предпосылками их общественного развития” [idem, с. 186]. Говоря о сравнительно-генетическом методе как господствующем в историческом языкознании, В.М. Жирмунский сетует на то, что в истории литературы он имеет “ограниченное и обычно вспомогательное применение при сравнении вариантов произведений устнопоэтического творчества” [idem, ididem]. Такое сравнение, отмечает автор, позволяет в известных пределах восстанавливать генетическое взаимоотношение между этими вариантами и более древние черты изучаемого произведения народного творчества. Отсюда вытекает наиглавнейшая задача собирателей фольклора – записывать возможно больше вариантов каждого произведения, передающегося в устной традиции, по возможности из разных географических районов и от исполнителей, принадлежащих к разным “школам”.

Ведущая роль в сравнительно-историческом изучении фольклорных произведений, по мнению В.М. Жирмунского, должна принадлежать историко-типологическому сравнению. Ученый указывает на ряд тем, мотивов, сюжетов, ситуаций, сходство которых, вполне в духе времени, он считает обусловленным определенными социальными и культурными условиями развития (сюда относятся рассказы о чудесном рождении героя, о его сказочно быстром росте – “не по дням, а по часам”, о раннем проявлении его богатырской силы, мотив магической неувязимости, выбор коня и многие другие).

Впоследствии мысли В.М. Жирмунского успешно развивались фольклористами Ленинградского отделения Академии наук (Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая; переименован). Под руководством Б.Н. Путилова сложилась целая школа, обогатившая сравнительно-историческое направление в фольклористике очень ценными трудами. Классической стала книга самого Б.Н. Путилова “Методология сравнительно-исторического изучения фольклора” [Путилов 1976], в которой он особо отмечал, что сравнительно-историческое изучение фольклора прошло длительный и сложный путь, составив “нераздельную часть изучения народной поэзии различными научными школами и направлениями” [ibidem, с. 8]. Вместе с тем, по мнению Б.Н. Путилова, нет основания говорить

о некоем едином, общем для разного времени и разных направлений сравнительно-историческом методе в фольклористике. Правильнее, считает исследователь, говорить о различных, сменявших друг друга, исторически обусловленных методах сравнительно-исторического изучения фольклора, проявлявших себя неизменно в рамках соответствующей фольклористической теории и служивших их методологическому утверждению.

Взяв за отправной пункт для дальнейших рассуждений общее определение **типологии** (как закономерной, обусловленной рядом объективных факторов **повторяемости** в природе и обществе, обнаруживающей себя в предметах и явлениях, в свойствах и отношениях, в элементах и структурах, процессах и состояниях), Б.Н. Путилов демонстрирует, как этот феномен проявляет себя в фольклоре: "Типология как определенная закономерность, можно сказать, буквально пронизывает фольклор на всех его уровнях; система закономерно возникающих и внутренне обусловленных историко-типологических отношений характеризует фольклор в целом (как специфический тип творчества и как совокупность реальных результатов этого творчества) и в его отдельных элементах. Мы вправе говорить, например, о типологии образов, мотивов, сюжетов, художественных средств, о типологии жанров и жанровых разновидностей, о типологии фольклорных процессов и типологии принципов отношения фольклора к действительности (например, о типологии фольклорного историзма), шире – о типологии фольклорного сознания" [ibidem, с. 9].

Такие, в общих чертах, взгляды и явились основой работ последователей российских компаративистов во второй половине XX века. Стараниями Б.Н. Путилова и его учеников в Ленинградском отделении издательства "Наука" публиковалась серия "Фольклор и этнография", в которой многие вопросы, намеченные Б.Н. Путиловым, нашли свою тщательную проработку.

Собственно филологическое направление в фольклористике сложилось в московских центрах исследований по фольклору. Фольклор и этнография в Москве изучались и продолжают изучаться в Московском государственном университете, Педагогическом институте, именуемым нынче Педагогическим университетом, Российском государственном гуманитарном университете и академическом Институте славяноведения и балканистики. Два первых учебных заведения, выполняя основную задачу – подготовку студентов-русистов, способных свободно ориентироваться в фольклорной проблематике, ведут также и серьезнейшую научную работу по теоретическому осмыслению накопленного фольклорного материала. Курс лекций В.П. Аникина "Теория фольклора" [Аникин, 1996] явился в своё время долгожданной книгой, в которой автору удалось свести воедино достижения фольклористов-

теоретиков, поставивших перед собой задачу изучения фольклора “как искусства слова”. С признательностью вспоминая своих предшественников – Ф.И. Буслаева, А.А. Потебню и А.Н. Веселовского, “их последователей и оппонентов”, В.П. Аникин предуведомляет читателей своих лекций о том, что “все важнейшие вопросы теории фольклора уже стояли и по-своему были решены” этими учеными [idem, с. 3], однако, по всей видимости, современной науке тоже есть что сказать “по-своему”. Многие темы, касающиеся теоретических вопросов, демонстрируют во всей полноте широту их охвата – речь в “Теории фольклора” идет и о фольклорной традиции, и о таких особенностях устного народного творчества, как вариативность, контаминация и импровизация; отдельная лекция посвящена жанрообразованию в фольклоре, а также образности и стилю в нем, не обойдены автором проблемы времени и пространства, общерусского и локального в фольклорных произведениях. Подробно рассмотрены вопросы, касающиеся композиции, сюжета, речевой стереотипии, фольклорной типологии.

Талантливые коллеги автора “Теории фольклора” – Ф.М. Селиванов (1927-1990), А.В. Кулагина (1938-2009), Т.Б. Дианова (1962-2014) посвятили большое количество своих работ исследованию различных фольклорных жанров; в частности, Ф.М. Селиванова привлекала эпическая традиция нашего народа, истинным знатоком которой он был. Одной из последних работ Федора Мартыновича стало исследование о русских духовных стихах. Кроме того, интерес к “малым” жанрам фольклора побудил исследователя в соавторстве с А.В. Кулагиной, для которой русская народная баллада, частушка и романс всегда были приоритетными направлениями в исследовательской работе, создать труд о русском городском романсе. Фольклористы средней полосы России, идейно близкие направлению, развиваемому в трудах исследователей Московского университета, серьезно обогатили и продолжают обогащать современное знание своими работами. Среди них большая роль принадлежит Я.И. Гудошникову (1924-1994), А.Т. Хроленко, Е.Б. Артёменко.

А.Т. Хроленко, отмечая неоценимый вклад в фольклористику А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, П.Г. Богатырёва, А.П. Евгеньевой, И.О. Оссовецкого подчёркивал, что в их трудах был намечен новый подход к языку фольклора, “который вёл исследователя к осознанию необходимости интегративного анализа явлений народно-поэтического анализа” [Хроленко 2010, с. 11]. “Проведённый в своё время анализ фольклористических и лингвистических работ, в которых так или иначе затрагивались вопросы, связанные с фактами народно-поэтической речи, привёл к выводу о неэффективности как чисто лингвистического, так и чисто фольклористического подхода к фактам языка фольклора, поскольку в поле зрения

фольклористики оказались только те явления, которые лежат на поверхности, причём вне всякой связи друг с другом. Когда же языком фольклора заинтересовались лингвисты, обнаружилась другая крайность: языковые явления рассматривались вне связи с поэтикой, художественной структурой устно-поэтического текста и произведения в целом” [idem, ibidem]. Размышления о необходимости преодоления данного противоречия способствовали тому, что А.Т. Хроленко в 1974 году предложил новый термин – “лингвофольклористика”. Суть подхода в рамках исследований в соответствии с этим термином заключается в выявлении “места и функции языковой структуры в структуре фольклорного произведения, использование лингвистических и фольклористических методов исследования” [Хроленко 1974, 13]. За время, прошедшее с момента введения термина “лингвофольклористика”, была отмечена его продуктивность и большой потенциал.

Этнолингвистическое направление в отечественной науке полноправно развивается в академическом Институте славяноведения и балканистики. Сам термин “этнолингвистика”, введенный американцами – антропологом Францем Боасом и лингвистом Эдвардом Сепиром, – вошел в научный обиход в 40-х годах прошлого столетия, хотя многие идеи, развивавшиеся американскими учеными и помещавшие в фокус их исследовательского интереса анализ взаимоотношений между этносом, культурой и языком, как и очень много других плодотворных идей, были высказаны еще Вильгельмом фон Гумбольдтом (1767-1835). внутренняя, имеющая дело с фактами одной или близкородственных этнических традиций, затем внешняя, оперирующая сравнением разноэтнического материала).

Основы такого подхода в славяноведении заложил Н.И. Толстой (1923-1996), ставший одновременно и идейным отцом сформированной им школы славянской лингвокультурологии, исследующей славянские мифы, ритуалы, народный календарь, поверия, демонологию, стереотипы обыденного и ритуального поведения, обрядовую лексику и фразеологию, ритуальные тексты, символику, систему метафор и другие формы традиционной духовной культуры славян.

С точки зрения самого Н.И. Толстого, основное содержание темы “язык и культура” заключается в следующем: 1) отношения между культурой и языком могут рассматриваться как отношения целого и его части; 2) язык может быть воспринят как компонент культуры или орудие культуры (что не одно и то же), в особенности когда речь идет о литературном языке или языке фольклора; 3) язык в то же время автономен по отношению к культуре в целом, и его можно рассматривать отдельно от культуры (что и делается постоянно) или в сравнении с культурой как с равнозначным и равноправным феноменом (см.: [Толстой 1995, с. 16]).

При сравнении культуры и языка вообще и в особенности конкретной национальной культуры и конкретного языка, по мнению этнолингвистов, обнаруживается некий *изоморфизм* их структур в функциональном и внутриерархическом (системно-стратиграфическом) плане. “Так, – пишет Н.И. Толстой, – подобно тому как мы различаем литературный язык и диалекты и выделяем при этом еще просторечие, а в некоторых случаях аргю как неполную, сильно редуцированную (до фрагмента словарного состава) языковую подсистему, в каждой славянской национальной культуре можно выявить подобных четыре вида: культуру образованного слоя, “книжную”, или элитарную, культуру народную, крестьянскую, культуру промежуточную, соответствующую просторечию, которую обычно называют “культурой для народа” или “третьей культурой”, и для полноты картины и более четкого параллелизма еще традиционно-профессиональную субкультуру (пастушескую, пчеловодческую, гончарную и др. на селе, торгово-ремесленную – в городе), фрагментарную и несамостоятельную, как и аргю” [idem, с. 17]¹³. Несколько изменив порядок перечисленных языковых и культурных стратов или слоев, автор исследования предлагает следующую схему, состоящую из двух параллельных рядов:

литературный язык	– элитарная культура
просторечие	– “третья культура”
наречие, говоры	– народная культура
аргю	– традиционно-профессиональная культура.

Справедливо замечание Н.И. Толстого о том, что рассматриваемая схема несколько упрощена и исторически изменчива (ее модель ориентируется на ситуацию XIX - первой половины XX в.), а также что “третья культура” обнаруживается рельефно не во всех славянских зонах, а культурные слои, или страты, не равновелики, равноценны и “равновесомы” (*valeur*), понятие нормы для культуры осложнено по сравнению с понятием литературно-языковой нормы целым рядом специфических и дополнительных моментов, обстоятельств, условий и факторов, среди которых не последнее место занимает и фактор моды в широком смысле слова.

Указывая на сходство между структурой языка и структурой культуры, исследователь подчеркивает, что “в обоих объектах можно обнаружить явления **стиля, жанра, факты синонимии, омонимии, полисемии**” (выделено мной – Т.Т.), а в сфере функционирования и внешних отношений – “факты одновременной причастности носителей культуры к двум (а

¹³ Н.И. Толстой отмечает, что в славянских странах наибольшее внимание так называемой третьей культуре уделялось в Польше и Хорватии, причем ею занимались преимущественно филологи и искусствоведы, косвенно проводя мысль о правомерности такого выделения и неизоллированности подобных штудий.

иногда и более) культурам (ср. двуязычие и многоязычие). Наконец, в истории культуры обнаруживаются процессы взаимодействия, наложения культур на культуры, т.е. явления культурных субстрата, адстрата или суперстрата и т.д. (ср. аналогичные понятия в лингвистике)” [Толстой 1995, с. 19]. Не развивая здесь эту плодотворную мысль, отметим лишь, что для португальской культуры она имеет важнейшее значение, сложность же состоит в “многослойности” и наличии большого количества взаимодействий разных культур на протяжении португальской истории. Даже изучение взаимовлияний только романской (латинской) и арабской культур наталкивается на известные препятствия, обусловленные в первую очередь отсутствием у большинства исследователей серьезной подготовки в области арабского языка и культуры.

Еще одно важнейшее для нашего исследования замечание, сделанное Н.И. Толстым, состоит в том, что противопоставление элитарной (“книжной”) и народной культуры во многих случаях обнаруживается довольно явственно, “но другое дело вопрос, что в некоторых славянских, а тем более европейских зонах характерные черты крестьянской народной культуры стираются под напором и наплывом городской культуры” (подчеркнуто мной - Т.Т.). [Ibidem].

Говоря о *семиотическом языке культуры*, Н.И. Толстой отмечает, что “для такого языка диалектная или литературная речь является лишь одной из форм языка, ибо культура многоязычна в семиотическом смысле этого слова и нередко пользуется одновременно в одном тексте несколькими языками” [idem, с. 23]. Разумеется, что под текстом в данном случае понимается не последовательность написанных или произнесенных слов, а некая последовательность действий, и обращения к предметам, имеющим символический смысл, и связанная с ними речевая последовательность. В качестве такого текста, выраженного семиотическим языком культуры, Н.И. Толстой рассматривает *обряд*, в котором выделяет *три формы, три кода или три стороны языка* – вербальную (словесную – слова), реальную (предметную – предметы, вещи) и акциональную (действенную, действия).

Вообще, этнолингвистика с ее достижениями последних лет, с ее стремлением расширить рамки фольклористики, обратившись к изучению обрядовой и мифологической стороны фольклорных текстов, к выяснению их происхождения, функционирования в обрядовом и ином контекстах может дать много ценного для работ, которые изучают именно эти аспекты фольклорных явлений. Этнолингвистика, понимаемая ныне как раздел лингвистики, объектом которого является язык в его отношении к культуре народа и изучающий отражения в языке культурных, народно-психологических и мифологических

представлений и “переживаний”, предоставляет богатые возможности для исследователя. Ценность ее состоит также в том, что как комплексная пограничная наука, не конкурирующая с лингвистикой, этнографией, фольклористикой, культурологией и социологией, но опирающаяся во многом на их источники и достижения, она пользуется и комплексными методами.

Еще одно важнейшее направление в фольклористике, связанное с именами учёных, работавших в северной столице – В.Я. Проппа и О.М. Фрейденберг, начало складываться в 30-х годах нашего столетия. “Морфология сказки” (1928), обозначившая появление структурно-типологического метода, во многом опередила свое время. Только в 60-е годы, когда явственно обозначилось стремление к применению точных методов исследования в гуманитарных науках, прежде всего в лингвистике и теоретической поэтике, ученые вновь обратили серьезное внимание на тот фундамент, который воздвиг своими трудами В.Я. Пропп. Точные методы изучения фольклора, по его мысли, возможны там, где имеется повторяемость в больших масштабах, поэтому, как считал В.Я. Пропп, их применение в исследовании индивидуального искусства к вдохновляющим результатам не приводит. В центре исследования “Исторических корней волшебной сказки” (1946) – поиск ее генетических истоков, однако работа ученого осложнялась тем, что основным условием плодотворного изучения фольклора в то время считалось достижение исчерпывающей полноты материала, но при его ограничении рамками одной культуры. Исходя из того, что фольклор – явление интернациональное и не может быть исследовано в рамках одной народности, В.Я. Пропп предложил методику наложения друг на друга этнографических субстратов разных народов с тем, чтобы с помощью одних систем заполнить “белые пятна” в других. Соответственно материал исследования делился им на две части – материал, “подлежащий объяснению” и материал, “вносящий объяснение”. Помимо этого, собранный также “контрольный материал” позволял конкретизировать закон, открытый в процессе исследования. Строго говоря, В.Я. Пропп был последователем сравнительно-исторического метода в фольклористике, предложившим изыскивать структурное сходство в явлениях фольклора и на его основе строить широкие обобщения. Как отмечает В.И. Еремина в статье “Книга В.Я. Проппа “Исторические корни волшебной сказки” и ее значение для современного исследования сказки”, В.Я. Пропп “определил фольклористику как историческую дисциплину, а метод ее изучения как сравнительный в самом широком смысле этого слова. <...> Вслед за А. Лэнгом, Д. Фрэзером, Л. Леви-Брюлем, А.Н. Веселовским и другими исследователями, работающими в области сравнительной этнологии, В.Я. Пропп подлинно научным считал стадияльное изучение жанровой и поэтической природы фольклора

(курсив мой – Т.Т.). Располагая материал по стадиям развития народов (малые народы, сравнительно недавно получившие письменность, дают для подобного исторического изучения фольклора прекрасный материал), фольклористы смогут создать поистине историческое исследование произведений народной поэзии, смогут создать и историческую поэтику фольклора” [Ерёмина 1996, с. 8]. Новизна идей В.Я. Проппа состояла также и в том, что генетически он сближал фольклор не с литературой, а с языком, и отсюда, по его мнению, проистекал своеобразный способ возникновения фольклорного произведения. В статье “Специфика фольклора” ученый писал о том, что фольклор “возникает и изменяется совершенно закономерно, независимо от воли людей, везде там, где для этого в историческом развитии народов создались соответствующие условия” [Пропп 1976, с. 22]. Поэтому, как считал исследователь, сходство сюжетов фольклорных произведений в мировом масштабе можно рассматривать как частный случай исторической закономерности, состоящей в аналогии форм и категорий мышления, обрядовой жизни, фольклора на основе одинаковых форм производства материальной культуры, и все это в конечном счете коренным образом отличает фольклор от литературы. Общеизвестно, что В.Я. Пропп в основном изучал волшебную сказку, и в процессе этого изучения он пришел к заключению, что отграничить один сюжет от другого крайне сложно, что почти каждая сказка многослойна, и отсюда последовал закономерный вывод: необходимо изучать не только сюжеты сказок, но и все входящие в них мотивы.

О.М. Фрейденберг сформулировала свою цель несколько иначе, хотя общее направление ее работы было созвучно исследованиям В.Я. Проппа. “Поэтика сюжета и жанра” (1936), докторская диссертация О.М. Фрейденберг, труд со сложной судьбой, выросший из “Семантики сюжета и жанра” (1927), разрабатывал назревшие проблемы литературоведения, фольклористики и языкознания. При этом центральная проблема, разрешение которой виделось исследовательнице возможным в рамках ее работы, заключалась в том, чтобы уловить единство между семантикой литературы и ее морфологией. Отсюда и стремление показать, что **“жанр – не автономная, раз навсегда классифицированная величина, но теснейшим образом увязан с сюжетом, и потому его классификация вполне условна”** (выделено мной - Т.Т.) [ibidem, с. 13].

Для данной работы труды О.М. Фрейденберг также очень важны, поскольку для португальского городского романа теснейшая связь между определенными сюжетами и самим жанром фаду (особенно на начальном этапе его бытования) явилась основополагающей.

Структурно-семиотическое направление в отечественной науке начало как бы заново рождаться в 60-е годы XX столетия, большой вклад в развитие этой области знания внес Е.М.

Мелетинский, в центре научных интересов которого находится “движение повествовательных традиций во времени и их генезис, причем исследователя отличает особое внимание к архаической словесности, ее социальной и культурной обусловленности” [Неклюдов, Новик 1993, с. 6].

Как подчеркивают ученики Е.М. Мелетинского, обращение их учителя в 60-е годы к методам структурно-семиотического анализа соответствовало одному из главных направлений исследовательского поиска в отечественной науке. “В известном смысле, – пишут они, – путь от незаконченной “Поэтики сюжетов” А.Н. Веселовского прямо вел к “Морфологии сказки” В.Я. Проппа, в свою очередь заложившей основы структурной фольклористики” [ibidem, с. 9]. Однако они отмечают также и то, что обращение к структурно-семиотическим методам сопровождалось у Е.М. Мелетинского “не предпочтением синхронического анализа по сравнению с диахроническим (что характерно для структурализма, особенно раннего)”, а принципиальным совмещением обоих аспектов исследования, “типологии исторической и структурной”, как это сформулировал сам ученый в одной из статей начала 70-х годов; капитальный труд Е.М. Мелетинского “Поэтика мифа” посвящен рассмотрению мифологии начиная с ее наиболее архаических форм вплоть до проявлений “мифологизма” в литературе XX века (в прозе Кафки, Джойса, Томаса Манна).

Научные интересы сторонников структурно-семиотического метода очень широки – от изучения отдельных жанров традиционного повествовательного фольклора (сказки, эпоса), современного городского фольклора (анекдота, слуха, легенды, байки, переходных обрядов) до общих проблем сравнительно-типологического и структурно-семиотического исследования (Неклюдов С.Ю.) [Неклюдов 2003], от архаических верований до обрядового фольклора (Е.С. Новик).

Обзор основных школ и течений в современной отечественной фольклористике даёт основание сделать вывод о том, что современная фольклористика тяготеет если не к единству, то к максимально широкому использованию результатов, предоставляемых всеми ее направлениями и ответвлениями, к возможно полному сближению, синтезу методов всех школ фольклористики.

§ 2. Специфика фольклора

Большинство ученых, занимающихся проблемами фольклора, указывают на его специфичность. “Фольклор – особое искусство, – пишет один из крупнейших исследователей русского фольклора В.П. Аникин.– Специфичны его природа, характер творческих процессов в нем, специфичны его образно-стилевые свойства и особенности” [Аникин 1996, с. 4]. И далее: ”Фольклорист обязан считаться с бытовым контекстом. Без изучения его анализ не мыслится” [idem, с. 6]. Но фольклор – “не только бытовое явление, но и художественное творчество в формах устного слова <...>. В качестве филологической дисциплины фольклористика включает в себя изучение всех свойств и особенностей художественного слова, но имеет дело с особым традиционным устным творчеством, его неписьменными формами” [idem, с. 7].

Как правило, к характерным чертам фольклора относят устную форму его бытования, диалектическое сочетание традиции и импровизации, анонимность¹⁴, стереотипность сюжетов, частые контаминации, наличие вариантов и версий¹⁵, фольклорной фразеологии.

С точки зрения выдающегося фольклориста, литературоведа и этнографа П.Г. Богатырева¹⁶ [Богатырев 1971, с. 69], основополагающим свойством фольклора является его коллективная природа. При чем речь идет не о народе как коллективном творце конкретного произведения, а о своего рода *цензуре*, налагаемой коллективом, и необходимой для того, чтобы то или иное произведение устного народного творчества вошло в обиход и стало фактом фольклора.

¹⁴ Устное поэтическое произведение является результатом органического соединения индивидуального и коллективного творчества. Первые создатели и исполнители народных произведений “всегда опираются на общеславянский опыт и традиции, никогда не настаивают на своем авторстве (часто и не сознают его), и потому их имена не закрепляются в памяти народа. В процессе устного бытования произведения затем постоянно трансформируются, приспособляясь к конкретным условиям исполнения, к вкусам и запросам коллектива, народа” [Глебов 1994, с. 7].

¹⁵ Под вариантом понимается поэтический текст, как устный, так и записанный, возникающий в результате каждого нового исполнения фольклорного произведения (на появление вариантов оказывают воздействие обстановка исполнения, импровизационный дар исполнителя, цепкость его памяти, творческое воодушевление), под версией – одно из возможных изложений сюжета или отдельных его элементов, приводящих к новой трактовке событий, фактов, образов в различных вариантах фольклорного произведения.

О вариантах в терминах лингвистики писал П.Г. Богатырев: “В фольклоре соотношение между художественным произведением, с одной стороны, и его объективацией, то есть так называемыми вариантами этого произведения при исполнении его разными людьми, с другой стороны, совершенно аналогично соотношению между *langue* и *parole*. Подобно *langue*, фольклорное произведение внелично и существует только потенциально, это только комплекс известных норм и импульсов, канва актуальной традиции, которую исполнители расцветивают узорами индивидуального творчества, подобно тому как поступают производители *parole* по отношению к *langue*” [Богатырев 1971, с. 347].

¹⁶ Статья “Фольклор как особая форма творчества” была написана совместно с Р.О. Якобсоном в 1929 году.

Фольклорную сюжетику отличают такие устойчивые качества, как формульно-типовой характер (стереотипность), относительная замкнутость в известном наборе тем, мотивов, ситуаций при многообразии конкретных сюжетных реализаций, обусловленных историко-стадиальными, социально-культурными и жанровыми категориями; обязательность историко-типологической преемственности (опора на традицию, “вырастание” из нее и ее трансформация); наличие глубинных, зачастую скрытых, семантических связей, закономерная повторяемость в мировых масштабах. В сущности, то же самое можно отнести и к фольклорным образам (ср.: [Путилов 1984, с. 3]).

Кардинальным для фольклора является понятие “устная фольклорная традиция”, которая основана не на переработке опыта предшественников, как это происходит в литературе, а на преемственности, на следовании за ними. В фольклоре всегда наблюдается прямое заимствование, поэтому любое фольклорное произведение – всегда совокупность вариантов, но не абсолютно, а относительно свободных. При отличии друг от друга варианты устойчивы в сочетании элементов, в следовании друг за другом в пределах одного замысла. Фольклорное творение подвержено действию локальных и хронологических факторов. Каждое произведение существует в вариантах, поэтому для фольклориста желательно располагать наибольшим их количеством.

Важно также постижение процесса перехода вариантов в версию, а нередко и в отдельное произведение. Необходимо понимание такого явления, как контаминация. Некоторые исследователи считают, что контаминация может быть творческой [Глебов 1994], другие считают такой поход неправомерным, поскольку в таких случаях исследователи все же имеют дело с разрушением фольклорной традиции [Аникин 1996].

Язык фольклора составляет особую проблему; по мнению Ю.С. Степанова “он может быть включен в язык художественной литературы в том его значении¹⁷, которое предполагает понимание языка художественной литературы как поэтического языка, системы правил, лежащих в основе художественных текстов, как прозаических, так и стихотворных, их создания и прочтения (интерпретации)” [ЛЭС 1990, с. 608]. Правила поэтического (художественного) языка всегда отличны от правил обиходного языка, даже когда, как, например, в современном русском языке, лексикон, грамматика и фонетика обоих одни и те же; в этом смысле язык

¹⁷ Еще одно значение языка художественной литературы – язык, на котором создаются художественные произведения (его лексикон, грамматика, фонетика), в некоторых обществах совершенно отличный от повседневного, обиходного (“практического”) языка; в этом смысле язык художественной литературы – предмет истории языка и истории *литературного языка*.

И.А. Оссовецкий, работающий над проблемами языка русского традиционного фольклора, указывал на то, что важным предстаёт также выявление специфики языка фольклора и его отношения к народным говорам и к общенациональному языку [Оссовецкий 1975, с. 66].

художественной литературы, выражая эстетическую функцию *национального языка*, является предметом поэтики, в частности, исторической поэтики, а также *семиотики*, именно – семиотики литературы.

От авторского творчества фольклор отличают широта в обобщениях и условность в запечатлении художественного замысла. Знание особенностей поэтического иносказания, обычного для народной лирики, помогает пониманию произведений фольклора. Народное творчество неотделимо от **особого поэтического языка**. Реальность воссоздается в соединении прямого отражения с условным, идущим от древнейших традиций. Между прямым, адекватным отражением реальных явлений и поэтическим обобщением, как указывает В.П. Аникин в “Теории фольклора”, “существует некоторое пространство, как бы пустота, и конкретные жизненные факты переходят на ступень широкого обобщения, минуя стадию отражения реальности в формах правдоподобия” [Аникин 1996, с. 12]. Этот процесс исследователь называет “сублимирующей работой художественного сознания”, и такой тип поэтического обобщения является результатом массовости фольклора, берущего жизненные явления в форме, которая способна удовлетворить людей с разными вкусами, склонностями, используя при этом для своих целей многовековую преемственную связь с творчеством самых отдаленных времен.

Важнейшей проблемой в изучении устного народно-поэтического творчества является **стилевая система художественной образности**. Если исходить из того, что любой художественный образ структурно включает в себя три компонента – ощущение, представление и понятие, то в зависимости от их соотношения (равновесия либо неравновесия, преобладания одного или нескольких над остальными) возникает несколько типологических видов стилевой организации. В.П. Аникин предлагает следующую классификацию: “При возобладании компонента ощущения над компонентом представления и понятия возникает стиль, который можно назвать *экспрессивным* (мажорный стиль трудовых заповедей “Эй, ухнем”, стиль колыбельных песен с передачей в них минорных ощущений). Преобладание компонента представления создает стиль *картинно-изобразительный* (стиль загадок, прибауток). Если преимущественное значение обретает понятийный элемент, возникают *иносказательно-аллегорические стили* – такой, к примеру, как у пословиц и басен. Гармония составных компонентов в структуре образа присуща стилю эпических произведений: былин, сказок, баллад и др. Его можно назвать *полифункциональным*” [Аникин 1996, с. 13].

По-прежнему очень острой остается проблема исследования клишированных формул, речевых приемов и тропов (среди которых наиболее часто рассматриваются метафоричность, символизм, иносказательность, сравнения) в фольклорных произведениях. К работам, в

которых глубоко исследуются эти вопросы на русскоязычном материале, можно отнести труды А.П. Евгеньевой “Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX вв.” [Евгеньева 1963], Б.Н. Путилова о коннотативном аспекте фольклорного слова “Застава богатырская: К структуре былинного пространства” [Путилов 1975, с. 52-64], В.И. Ерёминой “Поэтический строй русской народной лирики” [Ерёмина 1978], А.Т.Хроленко “Поэтическая фразеология русской народной песни” и “Семантика фольклорного слова” [Хроленко 1981, 1992].

А.П. Евгеньевой в ее капитальном труде о русском поэтическом фольклоре вскрыты семантические процессы в устойчивых сочетаниях [Евгеньева 1963]. Исследовательница предложила систематизированное описание характерной части фразеологического строя русских народных поэтических произведений, в своей работе она описывает конструкции с повторением предлогов, сочетаний однокоренных слов, с синонимическими сочетаниями и постоянным эпитетом, рассматривает творительный тавтологический, различные виды усилительной тавтологии. А.П. Евгеньева проводит различие между художественным средством и средством эмоциональной выразительности, указывая на то, что последнее представляет собой достояние языка в целом, а первое – по преимуществу художественной, то есть определенным образом организованной и обдуманной речи, устной или письменной.

Автор указывает на то, что многие средства эмоциональной и смысловой выразительности языка получили особое развитие в устной поэзии, приобрели в ней новые черты и стали ее неотъемлемой частью.

В книге В.И. Ерёминой (см. главу “Метафорический эпитет”) предложен семантический комментарий значительного числа народно-песенных слов и словосочетаний [Ерёмина 1978, с. 57-80].

Основной идеей работы А.Т. Хроленко “Семантика фольклорного слова” является сопоставление двух феноменов народной поэзии – умения создавать многообразие из небольшого количества исходных элементов и использования семантической сложности слов и синтаксических структур в народной словесности, что, следовательно, объясняет наличие неограниченных в пределах традиции конструктивных и выразительных возможностей. В “Поэтической фразеологии русской народной песни” исследователь указывает на то, что изучение устойчивых структур проливает свет на природу творческого мышления носителей фольклора и исполнения фольклорных произведений. “Постоянные выражения” славянской народной поэзии изучались А.А.Потебней и А.Н.Веселовским, а основная идея теории М.Парри - А.Лорда, опирающаяся на изучение стереотипных частей фольклорного текста, была предвосхищена отечественным ученым В.В.Радловым (1837-1918) в многотомном труде

“Образцы народной литературы северных тюркских племен” [Радлов 1866-1896]. Первым же, кто поставил вопрос о постоянных формулах как основе устно-поэтического стиля и ядра фольклорной фразеологии, был А.Ф. Гильфердинг (1831-1872) в работе “Олонецкая губерния и ее народные рапсоды” [Гильфердинг 2006].

Изучение поэтических формул, по мнению А.Т.Хроленко, помогает понять *эстетические возможности* устно-поэтического произведения. Исследователь поставил перед собой задачу в синхронном плане “обследовать все устойчивые комплексы слов и выявить межжанровые, специфически жанровые (Т.Т.), общерусские и областные” [Хроленко 1981, с. 17]. Их диахронический анализ помогает, как считает А.Т. Хроленко, установить историческую динамику фольклорных текстов и выяснить историю самих текстов.

Обилие “терминов” (взято в кавычки А.Т. Хроленко), относящихся примерно к одному и тому же явлению – *loci communes* – традиционные былинные формулы, общие места, постоянные места, поэтические формулы, устойчивые словосочетания, устойчивые обороты речи, устойчивые синтаксические обороты и сочетания слов, шаблонные или клишированные образы, повествовательные и фразеологические формулы и даже “сказочные прикрасы”, и, соответственно, наличие полярных тенденций, когда одно и то же явление обозначается разными терминами и за одним термином стоит целый круг явлений, подвинули исследователя к тому, чтобы предложить новый термин. Им стал “устойчивый словесный комплекс” (сокращенно УСК). “Устойчивый словесный комплекс – это фрагмент песенного текста, обладающий константными элементами, устойчивый, не связанный с определённым сюжетом и повторяющийся в различных по тематике текстах. Понятие УСК, обобщая целый класс разнотипных явлений, само может входить как вид в родовое понятие устойчивых структур фольклорного текста” [Хроленко 1981, с. 21]. Итогом проведенного исследования явилась разработанная А.Т.Хроленко классификация, включающая три типа устойчивых словесных комплексов - биномы, ряды и блоки (то есть конструкции линейные, вертикальные и линейно-вертикальные с соответствующими разновидностями или без них). По утверждению А.Т. Хроленко, “предлагаемая классификация учитывает как лингвистический, так и фольклористический аспекты исследуемых явлений. Будучи непротиворечивой в языковом отношении, она хорошо согласуется со структурой фольклорного песенного мира:

- биномы соответствуют реалиям этого мира,
- ряды - устойчивым связям реалий,

- блоки - типичным ситуациям” (подробнее см.: [Хроленко 1981, с. 36-37])¹⁸.

Вслед за А.Т. Хроленко вопрос о лингвистическом подходе к изучению устной народной культуры был поставлен С.Е.Никитиной [Никитина 1982, с. 420-429]. Автор поясняет, что “естественным лингвистическим объектом являются словесные тексты, существующие в традиционной народной культуре, как правило, в бесписьменной форме. Вместе с другими текстами, воспринимаемыми слухом (главным образом музыкальными), они составляют то, что мы назовем устной народной культурой” [idem, с. 420]. Рассмотрев два важнейших членения устной народной культуры, подразумевающее оппозиции: тексты бытовые (индивидуальные) – тексты фольклорные (коллективные), тексты словесные – тексты музыкальные, исследовательница предлагает изучать также противопоставленные устную и письменную народную культуру. Это предполагается сделать для того, чтобы найти как общие, так и зоны “перехода или скрещения”, где возникают специфически лингвистические задачи. “В последнее время, – подчеркивает С.Е. Никитина, – отмечены такие общие свойства устной речи, как ее необратимость и многоканальность <...>. В слуховом восприятии участвует, по меньшей мере, два канала – *вербальный* и *мелодический*, включающий интонацию, тембр, регистр, динамику, агогику.¹⁹ К ним часто подключается третий канал – визуальный (мимика, жесты), и восприятие устной речи становится комплексным, а устное слово – мощным средством эмоционального воздействия” [idem, с. 421]. С.Е. Никитина настаивает на том, что при описании фольклорных и нефольклорных (бытовых) текстов должна учитываться многоканальность устного сообщения, т.е. функции не только вербального, но мелодического и визуального кодов.

Синтаксису фольклорных текстов посвящена работа Е.Б. Артёменко “Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации” [Артёменко 1977]. Основной в труде Е.Б. Артёменко является мысль об эквивалентности песенного стиха предложению (вернее, по используемой ей терминологии, моно- и полипредикативным структурам).

Даже краткое изложение проблем, изучаемых отечественной фольклористикой, демонстрирует разносторонность и широту возможных подходов. Если для зарубежных (в частности, 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

¹⁸ О фольклорной фразеологии и примерах биномов, рядов и блоков см.: [Щуплецова 2014, URL: <http://www.shgpi.edu.ru/files/nauka/vestnik/2014-2-27.pdf>].

¹⁹ Термин, пришедший из теории музыки. “Агогика [< греч. *agōgē* - увод, унесение – в музыкальном исполнении – небольшие отклонения (замедления и ускорения) от установленного темпа, подчиненные целям художественной выразительности [БИСИ, с. 21].

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.

§ 3. Лингвокультурологическое изучение фольклора

Идеи, питающие антропоцентрическую парадигму в науке, фокусировка интересов лингвистов на “субъекте, то есть исследование человека в языке и языка в человеке” [Маслова 2010, с. 6], создали благоприятную почву для становления лингвокультурологии.

Лингвокультурология складывалась под влиянием идей В. Гумбольдта, А.А. Потебни, Э. Сепира, Э. Бенвениста и других учёных. Направления современной лингвокультурологии, такие как лингвокультурология отдельной социальной группы, диахроническая, сравнительная, сопоставительная лингвокультурология, лингвокультурная лексикография, – исследуют разные аспекты отражения культуры в языке, взаимодействия языка и культуры, как с точки зрения носителя языка, так и с позиций внешнего наблюдателя; описывают и подвергают осмыслению языковую картину мира, то есть совокупность знаний о мире, запечатлённую в языке, изучают различные концепты, характерные для той или иной культуры, особенности менталитета того или иного народа, отражённые в языке, а также выявляют в языке древнейшие представления, соотносимые с культурными архетипами. [Телия 1999, Красных 2002, Маслова 2007, Сабитова 2015].

В настоящее время отечественная лингвокультурология развивается в рамках четырёх школ, связанных с именами их основателей современных исследователей – школа Ю.С. Степанова, Н.Д. Арутюновой, В.Н. Телия (иначе известная как Московская школа лингвокультурологического анализа фразеологизмов, идеи В.Н. Телия в настоящее время плодотворно развиваются В.В. Красных в рамках этнопсихолингвистики), В.В. Воробьёва и В.М. Шаклеина (опирающихся на концепцию Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова). [Маслова 2007, с. 30].

Для наиболее глубокого исследования лингвостилистических особенностей фаду было необходимо определить, какие концепты португальской культуры являются основополагающими и какие области знания изучают эти концепты.

Страноведение, как дисциплина прикладная [Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. 2005, 5-14; Шаклеин 1997, Демьянков В.З. 2007], а также развивающаяся в последние годы лингвокультурология²⁰, так или иначе имеют дело с основными концептами изучаемой культуры, выраженными в языке. Кроме того, важная роль отводится изучению концептов в когнитологии.

Как и подавляющее число проблем, разрабатываемых современной наукой, в своём первоначальном виде они рассматривались ещё в трудах великих предшественников – от Пьера Абеляра (узревшего необходимость ввести новый термин – “концепт” в отличие от “понятия”) до Вильгельма фон Гумбольдта. “Рассматривать язык не как средство общения, а как цель в самом себе, как орудие мыслей и чувств народа, есть основа подлинного языкового исследования, от которого любое другое изучение языка, как бы основательно оно ни было, в сущности своей только уводит”, – писал Гумбольдт в работе “Характер языка и характер народа” [Вильгельм фон Гумбольдт 1985, с. 377].

Крупнейшие отечественные учёные А.А. Потебня (1835-1891) и А.Н. Веселовский (1838-1906) в своих трудах разрабатывали темы, в современной лингвокультурологии и литературоведении (мотивы) получившие название концептов. Позже Д.С. Лихачёв (1906-1999) указывал на то, что в отечественной науке XX века первым за разработку понятия концепта взялся Сергей Аскольдов (С.А. Алексеев, 1871-1945).

²⁰ как научная дисциплина синтезирующего типа, характеризующаяся целостным, паритетным и системным рассмотрением культуры и языка как совокупности единиц (лингвокультурём), образующих полевые структуры [Маслова 2007].

Один из авторов лингвокультурологической теории, В.В. Воробьев, подчёркивает, что “доминирующим здесь является не простое изучение взаимодействия языковых, этнокультурных и этнопсихологических факторов или опора на предметно-понятийную сферу культуры в учебном описании и преподавании языка, а целостное теоретико-описательное исследование объектов как функционирующей системы культурных ценностей, отражаемых в языке, контрастивный анализ лингвокультурологических сфер разных языков (народов) на основе теории лингвистической относительности (гипотеза Э. Сепира – Б. Уорфа), концепции, согласно которой структура языка и системная семантика его единиц коррелируют со структурой мышления и способом познания внешнего мира у того или иного народа” [Воробьев 2008, 4-5].

Типы концептов в когнитивной лингвистике были описаны в диссертационной работе А.П. Бабушкина [Бабушкин 1997], структура концепта исследуется в работах В.И. Карасика, З.Д. Поповой и И.А. Стернина, В.В. Колесова, и Г.Г. Слышкина.

Практически все филологи, изучающие проблему концепта, опираются в своих работах на исследования Ю.С. Степанова. Предварительно-образное определение **концепта**, данное Ю.С. Степановым, выглядит следующим образом: “Концепты – как бы сгустки культурной среды в сознании человека” [Степанов 2004, с. 40], концепты же, “существующие постоянно или, по крайней мере, очень долгое время” получают название **констант**. “Кроме того, – отмечает автор исследования “Константы. Словарь русской культуры”, – термину “константа” может быть придано и другое значение – “некий постоянный принцип культуры” [idem, ibidem, с. 76].

Содержанию концепта и истории вопроса в работе Ю.С. Степанова уделено значительное внимание. Учитывая же, что его исследование является наиболее глубоким и полным по интересующей нас проблеме, остановимся на отдельных его положениях. Ю.С. Степанов прежде всего находит общее, а затем проводит границу между концептом и понятием: “Концепт – явление того же порядка, что и понятие. По своей внутренней форме в русском языке слова *концепт* и *понятие* одинаковы: концепт является калькой латинского *conceptus* “понятие” от глагола *concipere* “зачинать”, т.е. значит буквально “поятие, зачатие”; *понятие* от глагола *пояти*, др.-рус. *поѣти*, *понАти* “схватить, взять в собственность, взять женщину в жены” буквально означает, в общем, то же самое. В научном языке эти два слова также иногда выступают как синонимы, одно вместо другого. Но так они употребляются лишь изредка. В настоящее время они довольно четко разграничены» [Степанов 2004, с. 40]. “*Концепт* и *понятие* – термины разных наук; второе употребляется главным образом в логике²¹ и философии, тогда как первое, *концепт*, является термином в одной отрасли логики – в математической логике, а в последнее время закрепилось также в науке о культуре, в культурологии <...>” [Степанов 2004, 40]²².

²¹ В “Логическом словаре-справочнике”, к примеру, [ЛСС 1975] к термину «концепт» словарной статьи нет, читатель отсылается к статье “Понятие”.

²² Этими дисциплинами использование термина не ограничивается. К примеру, когнитологи термин “концепт” толкуют следующим образом: “**Концепт (concept; Konzept)** – термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; **содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга** (lingua mentalis), всей картины мира, отраженной в человеческой психике. Понятие К. отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессах мышления и которые отражают

“Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” – сам входит в культуру, а в некоторых случаях влияет на нее” [idem]. “Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека” [idem]. Ю.С. Степанов также подчеркивает, что концепт имеет сложную структуру. С одной стороны, к ней принадлежит все, что принадлежит строению понятия, с другой – в структуру концепта “входит все, что делает его фактом культуры – исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки, и т.д.” [Степанов 2004, 41].

Исторический экскурс в вопрос использования термина “концепт” был осуществлён В.З. Демьянковым в 2001 году. Как пишет сам автор, им “на основе большого корпуса текстов различных жанров была рассмотрена история употребления термина *концепт* в “родном ареале” (в романских языках: в латыни, французском, испанском, итальянском) и в “чужом ареале” (в русском, английском и немецком языках)” [Демьянков 2001, с. 35-47; Демьянков 2007, с. 606-622].

Из зарубежных работ нельзя пройти мимо трудов А. Вежбицкой. Автор, основываясь на сопоставительных исследованиях, стремится выявить “духовное единство человечества”, представленное в многообразии конкретных реализаций. Ею исследовались такие русские категории, как концепты души, судьбы и тоски. [Вежбицкая 2011, с. 21-23].

Фаду является сложным португальским лингвокультурным феноменом, широко представленным в Португалии и малоизвестным вне этой страны (за исключением Бразилии, Нидерландов, Японии и в последнее время России). Одновременно фаду представляет собой эволюционно развивающийся фольклорный жанр, со включёнными в него объектами литературного поэтического творчества. Исследование фактов фольклора в рамках лингвокультурологии является не только оправданным, но и многообещающим, поскольку в

содержание опыта и знания, содержание результатов всей человеческой деятельности и процессов познания мира в виде неких «квантов» **знания**. К. возникают в процессе построения информации об объектах и их свойствах, причем эта **информация** может включать как сведения об объективном положении дел в мире, так и сведения о воображаемых мирах и возможном положении дел в этих мирах. Это сведения о том, что индивид знает, предполагает, думает, воображает об объектах мира <...>. К. сводят разнообразие наблюдаемых и воображаемых явлений к чему-то единому, подводя их под одну рубрику; они позволяют хранить знания о мире и оказываются строительными элементами концептуальной системы, способствуя обработке субъективного опыта путем подведения информации под определенные выработанные обществом **категории** и классы. Два и более разных объекта получают возможность их рассмотрения как экземпляров и представителей одного класса / категории <...>” [КСКТ 1996, с. 90].

фольклорных текстах, подвергшихся коллективной цензуре, выражаются важнейшие для культуры концепты, характерные особенности менталитета того или иного народа, выраженные в языке черты национального характера, аксиологическая парадигма общества.

При изучении лингвокультурных феноменов, в частности, для фаду, важнейшими являются методы, используемые как в фольклористике, так и в лингвокультурологии (диахронический, синхронический, структурно-функциональный, историко-генетический, типологический, сравнительно-исторический) [Алефиренко 2010].

§ 4. Фольклор и этнография в Португалии

4.1. Фольклор в трудах А. Гаррета и его последователей

Первым, кто в Португалии обратился к серьёзному изучению фольклора, был Алмейда Гаррет (1799-1854)²³, которого часто сравнивают с А.С.Пушкиным. Поразительные совпадения, позволяющие проводить сопоставления такого рода, действительно налицо – Пушкин и Алмейда Гаррет родились в один год, были поэтами, писали прозу, интересовались фольклором, перерабатывали в своем творчестве фольклорные сюжеты, оба побывали в ссылке. Разумеется, роль Алмейды Гаррета в португальской литературе иная, чем роль Пушкина, которую тот сыграл в литературе русской. Исполнительный переворот, осуществленный русским гением, практически завершил становление современного литературного языка и не мог быть проведен в Португалии хотя бы потому, что подобный процесс завершился там гораздо раньше, еще до Гаррета. Тем не менее, романтической натуры Гаррета были свойственны многие черты, сближавшие его с литераторами того времени – к примеру, он выбрал себе довольно экзотический для Португалии псевдоним (настоящее имя португальского романтика – самое что ни на есть прозаическое Жоау Батишта да Силва Лейтау, Лейтау по-португальски “поросенок”, да и Силва – одна из самых распространенных в Португалии фамилия “новых христиан”; благозвучное Гаррет принадлежало одному из родственников по отцовской линии, ирландцу, прибывшему в Португалию в свите некоей принцессы).

²³ В русской традиции встречаются два варианта написания – Гарретт и Гаррет.

Алмейда Гаррет, оказавшись в Англии, был очарован следами Средневековья. Огромное впечатление на молодого романтика произвели труды Вальтера Скотта, тогда еще творившего; прежде всего Алмейда Гаррет заинтересовался его “Песнями шотландской границы” (1802). Португальский поэт познакомился и с работами Гримма, а оказавшись в Гавре, открыл для себя современную французскую литературу.

Замысел, родившийся в Англии, заключался в том, чтобы собрать и издать португальские романсы и народные песни. Первоначально Алмейда Гаррет предполагал назвать свой сборник “Романсейру”, затем – “Португальский романсейру и кансионейру”, но полностью мечтам поэта сбыться не удалось (около пятидесяти собранных и обработанных текстов были утрачены вместе с багажом, который в 1832 году Алмейда Гаррет, в свою бытность солдатом на Мадейре, отправил на родину морем; корабль, к огорчению поэта, по дороге затонул).

Начатая в 1827 и законченная в 1828 году “Адозинда” впоследствии открыла сборник португальских романсейру. Взяв за основу фольклорный сюжет, Алмейда Гаррет сочинил свой собственный “романс”. Заменяя менее звучное, на его вкус, имя Силванинья на Адозинда, Гаррет написал произведение, состоящее из четырех песней (“cantigas”), каждая из которых предварялась эпиграфом из Шекспира и содержала по несколько строф, количество стихов в них варьировало: там встречаются и четверостишия, и строфы, содержащие более сорока строк.²⁴

“Адозинда” наглядно иллюстрирует тот литературный “фон”, на котором зарождалось фаду. Балладный сюжет, наличие обычных для эпических песен такого характера персонажей – героя, антагониста и жертвы, зловещий колорит, – все это более сближает романс-балладу Алмейды Гаррета с балладами Вальтера Скотта, чем с жизнерадостными “коллажами” (по выражению Р.О.Якобсона) Пушкина [Якобсон 1987, с. 207]. Отметим также, что Алмейда Гаррет стремился, насколько это было возможно (а, может быть, это происходило даже неосознанно) сохранить многие символы, присущие пиренейскому народно-поэтическому творчеству (волосы Адозинды распущены, – знак настоящей или будущей печали, она носит сиреневый пояс – символ утраты, грудь ее открыта – символ того, что ее ожидает опасность, исходящая от демонов). (О народно-поэтической символической см.: [Vasconcellos 1980, vol. 4], [Малиновская и Гелескул 1987, с. 634-637]).

Формульность выражений, характерная для фольклора, также присутствует в “Адозинде”: *no mais claro dia, ao pino da meia-noite* (автора даже не смутило, что продолжение

²⁴ “Адозинда” не переводилась на русский язык, с ее фабулой можно ознакомиться в Приложении.

превращает формулу в оксюморон – *ao pino da meia-noite // Todos os dias a sua filha...*), постоянные для фольклора числительные – три (*passaram três anos*) и семь (*sete anos me acudiu Deus*).

Собирая материал для своего “Романсейру”, Алмейда Гаррет полностью погрузился в те сложности, которые подстерегают каждого соприкасающегося с фольклором. В предисловии ко второму изданию он писал о том, что в 1829 году им была собрана большая часть исправленных, снабженных пометами и сличенных между собой основных из бесконечного числа вариантов [Garrett 197-, vol. 1, p. 37]²⁵.

Примером, своего рода Евангелием (“*que serviu de Evangelho*”) ему служил “Кансионейру” Гарсии де Резенде, сборник придворной лирики, изданный в 1516 году. Надо сказать, что задача автора “Романсейру” была сложнее: количество вариантов, обилие утраченных с течением времени отрывков, по существу отсутствие хотя бы списка португальских средневековых романсов – все это приходилось преодолевать кропотливой и сложной работой. После того, как была опубликована “Адозинда”, у Гаррета появились добровольные помощники, из разных мест присылавшие обнаруженные ими варианты. Помогли и носители традиции: с большой теплотой Алмейда Гаррет вспоминает о старых служанках матери и бразильской мулатке, жившей в доме сестры Гаррета (мать литератора была из семьи португальских поселенцев в Бразилии), которые, как оказалось, помнили многие романсы, недостававшие в коллекции [idem, ibidem, p. 42]. По признанию Алмейды Гаррета, значительную помощь в его работе оказал вышедший в 1832 году в Мадриде сборник испанских романсов Агустина Дурана, правда, появившийся в Лиссабоне лишь пятью или шестью годами позже. “Романсеро” А. Дурана помог Гаррету рассеять многие сомнения и

²⁵ Там же Гаррет пишет о том, что вариант каждого певца отличается от варианта другого: «...porque cada rapsodista destes que sabe a sua *xácará**, a repete a seu modo, e sempre diferente em alguma coisa do que outro a diz».

* Следует дать некоторые разъяснения, поскольку португальско-русский словарь С.М. Старца и Е.Н. Феерштейн слово “*xácará*” переводит как “частушка, народная песня” [БПРС 2010]. Словарь Машаду, несмотря на сомнительную этимологию (от кастильского “*jácará*”, возводящегося к “*jácaro*”, т.е. “*tufián*” – хулиган [DELP 2003], в свою очередь у Короминаса и Паскуаля восходящему либо к лат. *rufus* (ярко-красный, рыжий, рыжеволосый) – *relirrojo*, либо к *rufula* – *meretriz*) [DCECH 1997], ссылается на место из Гаррета, где слова “*romance*” и “*xácará*” употреблены как синонимы: “A extrema simplicidade do romance ou *xácará* de Santa Iria... me faz crer que esta seja das mais antigas composições não só da nossa língua, mas de toda a Península”. Это понимание слова “*xácará*” вполне согласуется с его трактовкой в словарях Кандиду де Фигейреду (“*narrativa popular, em verso, do ár. zacara*”) [GDLP 1978] и Леллу (“*espécie de rimance popular em verso*”) [DPLP 1986]. Остается лишь добавить, что, по мнению португальских исследователей, слово “*rimance*” произошло от “*romance*” под влиянием слова “*rima*”, но, несмотря на привлекательную возможность разделить термины – “*romance*” и “*rimance*” – для обозначения первым словом романа, а вторым – ромansa, сохраняется привычное использование слова “*romance*” в сочетании “*romance tradicional*” (см.: [Pinto-Correia 1984, p. 21]).

Теофилу Брага считал *xácaras* позднейшими вариациями средневековых жест (*cantares de gesta*) [Braga 1871, p. 331].

прояснить большое количество сложных мест. В 1840 году, когда в Берлине был опубликован “Кансионейру” Резенде, Алмейда Гаррет приходит к выводу о том, что интерес, проявляемый европейской общественностью к пиренейской поэзии велик, и поэтому нельзя стоять в стороне от этого процесса; как он пишет, “нужно и нам проснуться и открыть глаза на собственное богатство” [ibidem, p. 46]. Тогда же Гаррет ставит перед собой цель: в сборнике, который он хотел назвать “Общий романсейру и кансионейру”, собрать все возможные материалы (“*documentos*”) по истории народной поэзии, снабдив их пояснениями и глоссами, призванными связать всё воедино, стать скрепляющими нитями для этих пергаментов (“*que sejam como a liça, o nastro que ate estes pergaminhos*”) [ibidem, p. 46].

Иными словами, Алмейда Гаррет очень поэтично сумел сформулировать задачи современных ему и будущих собирателей фольклора – запись и сверка материала, составление комментариев, публикация с необходимой и максимально точной обработкой всех имеющихся в наличии вариантов, рассматриваемых в широком историческом и этнографическом контексте. Не беда, что Гаррету не удалось в полной мере осуществить задуманное, его “Романсейру” вышел в 1843 году и тогда был уже очень солидным изданием, а в собрании сочинений, осуществленном в семидесятые годы XX века, на его долю приходится три тома из шести.

Подход, продекларированный Гарретом, но в силу многих причин не осуществлённый полностью (все же большинство его “романсов” – литературные обработки²⁶), был последовательно воплощён в жизнь крупнейшим исследователем португальской культуры Теофилиу Брагой (1843-1924). По мнению Браги, “каждый писатель должен оцениваться по тому интуитивному проникновению в традиционные (фольклорные) источники, к которым он более или менее сознательно приблизился” [HLP 1985, p. 875]. Теофилиу Брага продолжил разработку проблем, очерченных Гарретом. Его исследования и сборники португальского фольклора стали классическими. “Народные португальские сказки” (1883), “Португальский народ в его обычаях, верованиях и традициях” (1885), “История народной португальской поэзии” (1902-1905), “Общий португальский романсейру” (1906) – это лишь основные труды Браги, посвященные родному фольклору.

Редко кто из крупных португальских ученых, занимавшихся фольклором, смог обойтись без обращения к средневековым романсам – как к испанским, так и к португальским. Одной из самых важных предпосылок стало то, что еще Алмейда Гаррет почувствовал необходимость

²⁶ Впоследствии М.К. Азадовский будет называть такое явление “фольклоризмом” в творчестве писателей XIX века [Азадовский 1958, с. 33].

изучения португальского романса как части пиренейского (или *“hispánico”*, по определению Рамона Менендеса Пидалья [Menéndez-Pidal 1968], и с большим вниманием отнесся к сборнику Агустина Дурана²⁷.

В португальском романсейру встречаются версии романсов о Сиде, “мавританских” романсов (*“Canta, Mouro...”*), романсов, созданных на темы франко-итальянского эпоса и связанных с ним романов, а также “рыцарские бретонские” (*“Gerinaldo, ó Gerinaldo”* – вариант *“Jarinaldo...”*, *“Dom Gafeiros”* – *“D. Galfeiros”*).

Каролина Микаэлис де Вашконселуш (1851-1925), известный историк литературы, одно из своих исследований посвятила пиренейскому средневековому романсу (*“Estudos sobre o Romanceiro Peninsular: Romances Velhos em Portugal”*, издано в 1909 году).

В настоящее время проблемами португальского средневекового романса в Португалии занимается видный ученый Ж. Давид Пинту-Коррейя [Pinto-Correia 1984, 1986].

Этнографическая направленность весьма ощутима в работах блестящего португальского ученого Жозе Лейте де Вашконселуша (1858-1914), хотя исключительно вопросами этнографии его наследие не исчерпывается. Помимо фундаментальной “Португальской этнографии”, переизданной в 1980-1988 годах Национальным издательством и составившей 10 объемистых томов, Лейте де Вашконселуш собрал народные легенды и сказки (*“Contos Populares e Lendas”*), издал старые тексты (*“Textos Arcaicos”*), опубликовал хрестоматию по португальской филологии (*“Lições de Filologia Portuguesa”*), ему также принадлежат труды по религиоведению (*“Religiões da Lusitânia”*), португальскому фольклору (*“Poesia Amorosa do Povo Português”*, *“Romanceiro Português”*, *“Cancioneiro Popular Português”*), среди которых особенно значимым является трехтомник, посвященный португальскому народному театру (*“Teatro Popular Português”*) [Leite de Vasconcellos 1986].

Музыкальный фольклор изучался знаменитым португальским композитором Фернанду Лопешем-Грасой (1906-1994). Помимо работ теоретического характера, посвященных народной музыке Португалии, он, в содружестве с Мишелем Джакометти (1929-1990), выпустил в 1981 году “Народный португальский кансионейру” [Giacometti M., Lopes-Graça F. 1981]. Джакометти известен в Португалии как большой энтузиаст полевой работы: под его руководством выпускались аудиокассеты, посвященные португальскому песенному фольклору (к примеру, *“Cantos e Ritmos de Trabalho do Povo Portugues”*, 1983 – двадцать шесть

²⁷ Современные исследователи средневекового португальского романса используют в своей работе результаты трудов испанских ученых Р. Менендеса Пидалья, М. Менендеса и Диего Каталана, французского филолога Мишеля Деба.

музыкальных примеров, собранных автором в восемнадцати округах и иллюстрирующих краткую антологию народного португальского песенника).

Серьезный труд музыковеда Жоау Раниты да Назаре, выпущенный Национальным издательством в 1986 году, посвящен песенному фольклору провинции Байшу Алентежу (“*Momentos Vocais do Baixo Alentejo*”) [Nazaré 1986]. Исследование отличает вдумчивая и скрупулёзная работа над фольклорными образцами (помимо записи текстов, их безупречной паспортизации, автор осуществил и нотную запись всех собранных им песен). Обращение к этому труду помогло сравнить некоторые особенности крестьянского песенного фольклора с городским фольклором, представленным фаду.

Фаду как музыкальное явление рассматривается, естественно, прежде всего музыкантами, среди которых Эрнесту Виейра (1807-1869) [Vieira 1900], М. Ламбертини (1862-1920) [Lambertini 1913], Родней Галлоп (1901-1948) [Gallop 1937], Фредерику де Фрейташ (1902-1980), Ф. Лопеш-Граса (1906-1994) [Lopes Graça 1984].

Публикаторской работой занимается Антониу Розейру, известный более как проф. Растон (prof. Ruston) [Roseiro, s/d], его двухтомник традиционных фаду (с текстами и нотами) пользуется среди фадистов большой популярностью.

4.2. Работы португальских исследователей о фаду

В соответствии с условной периодизацией фольклора на архаический, традиционный и фольклор нового времени²⁸ следует отнести фаду к последнему этапу, который в наибольшей степени характеризуется взаимовлиянием фольклора и литературы. Предположительно, языку сравнительно молодого фольклорного жанра свойственна особая система лингвостилистических особенностей, предопределенная его “пограничностью” во временном и жанровом аспектах.

Самой ранней, наиболее известной и фундаментальной работой **по истории португальского фаду** является исследование “История фаду”, изданное Пинту де Карвальу, Тинопом (1858-1936; возможно, псевдоним является анаграммой первого имени автора - *Pinto* - Т.Т.) в 1903 году в Лиссабоне [Tinop 1984]. Несомненную ценность для современных читателей представляет богатство собранных Пинту де Карвальу текстов фаду, а также разнообразный

²⁸ Либо, по определению С.Ю. Неклюдова, “фольклор нового типа, или постфольклор” [Неклюдов 2003, с. 7]; этот термин оспаривается некоторыми исследователями фольклора, в частности, Б.Н. Аникиным.

этнографический материал, включенный в исследование. “Историю фаду” нельзя с легкостью отнести ни к разряду этнографических, ни литературо- либо музыковедческих, ни лингвистических исследований. Фаду в этой работе представлено как многогранное явление, и именно это дает возможность изучать язык фаду, опираясь на факты, высвечивающие его разные грани.

В 1904 году в Лиссабоне появилась книга Алберту Пиментела (1849-1925) «Печальная песня юга» («*A Triste Canção do Sul. Subsídios para a História do Fado*») [Pimentel 1989], посвященная фаду и ставшая первой частью исследования-диалогии. Во второй книге речь шла о крестьянской песне португальского севера. Переизданные в 1989 году обе части исследования – прекрасный образец того, как внимание, проявленное к наследию плодовитого литератора, помогает взглянуть на проблему фаду глазами человека, на веку которого фаду если не зародилось, то развилось, набрало силу и значительно распространилось по основным культурным центрам Португалии. Тщательная подборка фактического материала, стремление к его научной обработке ставят исследование Алберту Пиментела в ряд наиболее ценных ранних работ о фаду.

Начатое Пинту де Карвальу и Алберту Пиментелом изучение фаду продолжилось в XX веке. Во вступительной статье к третьему изданию “Истории фаду”, осуществленному в 1984 году, современный исследователь фольклора Жоаким Пайш де Бриту дал подробный обзор работ и материалов о фаду на португальском языке. Сначала автором упоминаются книги и статьи, имеющие в основном идеологическую направленность. Нужно отметить, что библиография по этому вопросу довольно обширна и насчитывает несколько десятков названий. Сюда можно отнести как отдельные публикации в периодической печати, так и выдержки из произведений широко известных авторов, таких как Эса де Кейрош (1845-1900), Жозе Дуарте Рамальу Ортигау (1836-1915), Жозе Валентин Фиальу де Алмейда (1857-1911), которые на пороге XX века говорили о декадансе и возможности обновления и возрождения фаду. В этой группе работ следует отметить книгу Луиша Мойты “Фаду, песнь побежденных” [Luíz Moita 1936], посвященную португальской молодежи, и представляющую собой публикацию бесед, проведенных автором на Национальном радио в 1936 году. Само название книги говорит о том, что фаду как форма словесного творчества было подвергнуто суровой критике. Из более поздних работ, которые можно отнести к первой группе, названа книга “Мифология фаду” (“*Mitologia Fadista*”) Антониу Озориу, вышедшая в свет в 1974 году, то есть либо непосредственно до, либо сразу после революции 25 апреля, уничтожившей фашистский режим в Португалии. Автору этой книги также не удалось избежать идеологического крена,

правда, под иным углом зрения: в публицистической книге Озориу критике подвергнуты ценности, которые, по его мнению, поддерживались и насаждались чуждым автору режимом, и которые так или иначе отразились в фаду 20-70-х годов нашего века. Основным выводом, к которому склоняются авторы первой группы работ, является то, что фаду не представляет собой национальной песни. Вполне естественно, что критические публикации о фаду вызвали к жизни другие, авторы которых пришли к выводу прямо противоположному: фаду – песня национальная. Среди сторонников этого взгляда можно назвать писателей Авелину де Соузу и Алвару Рибейру.

Центральное место в третьей группе работ о фаду занимает вопрос о его происхождении, корнях и сфере бытования. Самые ранние из подобных исследований появились в конце XIX столетия, а интерес к названным проблемам сохранялся вплоть до 30-х годов XX века, когда высказанные ранее гипотезы либо принимались, либо отвергались. По мнению Жоакима Пайша де Бриту главным для этой категории исследований являются не приводимые доказательства того, что корни фаду арабского, африканского, бразильского, провансальского либо народного португальского происхождения, и не то, что фаду отражает мерный шёпот морских волн либо какую-то особенность национальной души; основная ценность работ третьей группы заключается в подтверждении следующих фактов: распространённость фаду в определенных районах португальской столицы во второй четверти XIX века, исторические рамки и социальные условия его воспроизведения и изменения (*transformação*).

Внимание фаду уделял и уже упоминавшийся Теофилу Брага. В конце XIX века Адолфу Коэльу (1847-1919), занимавшийся изучением лиссабонского арга (*calão*) и написавший исследование “Язык профессиональных преступников, певцов фаду и контрабандистов, мошенников и прочих лиц сомнительного поведения”, упоминает о фаду как об одном из источников, позволивших ему составить словарь калау (“*Dicionário do Calão*”, вошедший впоследствии в его книгу “Цыгане Португалии” – “*Os Ciganos de Portugal*”, 1891).

Еще одну, особенно многочисленную, группу исследований составляют работы об известнейшей исполнительнице фаду XIX столетия Марии Севэре, к которым примыкают работы о ее возлюбленном графе Вимиозу.

Сборники фаду начали появляться уже в 70-х годах XIX века, среди них встречались в основном небольшие по формату отдельные или входившие в состав серий брошюры. Иногда это были даже альманахи (“*Do Cantador*”, 1871, “*Do Bom Fadista*”, 1875, “*Dos Fados das Salas*”, “*Da Severa*”, “*Dos Bons Fadinhos*, 1902), однако редкому из них удавалось выйти во второй раз. Впрочем, некоторым из подобных изданий была уготована более счастливая судьба.

Большинство из публикаций такого рода – это периодические выпуски, выходящие один или два раза в месяц и сообщающие о событиях в мире фаду; в них также содержатся биографические сведения об исполнителях и, самое главное, печатаются тексты фаду. Самое раннее из известных нам изданий этой разновидности называлось “Песнь Португалии – фаду” (“*Canção de Portugal – o Fado*”), оно начало выходить в свет в 1916 году, а “долгожителем” среди них оказалась “Песнь Юга” (“*Canção do Sul*”), которая печатается с 1923 года.

В 1984 году вышла работа учеников Жоакима Пайша Бриту – Антониу Фирмину да Кошты и Марии даш Дореш Геррейру “Трагическое и контраст. Фаду в районе Алфамы” [Costa e Guerreiro (TEC) 1984], в которой авторы попытались установить, сохранилось ли фаду в его фольклорной традиции в Алфаме – старейшем районе португальской столицы, считающемся колыбелью фаду, и какова природа трагического в фаду.

В последние годы в Португалии появилось довольно много работ о фаду. Плодовитый португальский автор Руй Виейра Нери написал предисловия к переизданиям книг своих предшественников, выпустил три книги – “К истории фаду” (“*Para uma história do Fado*”), “Фаду, живое наследие” (“*Fado, um património vivo*”), “Фаду для республики” (“*Fados para a república*”) [Vieira Nery 2012, 2004-2012,]. Жозе Алберту Сардинья, знаток и собиратель традиционного фольклора, неожиданно для своих почитателей опубликовал объёмный труд, посвящённый происхождению фаду (“*A origem do fado*”) [Sardinha 2010], а Паулу Лима задался целью исследовать рабочее фаду в Алентежу (“*Fado operário no Alentejo*”) [Lima 2004]. “Синтетический” труд Даниэла Гоувейи с говорящим названием – “Под фаду всё поётся?” (“ *Ao Fado Tudo se Canta?*”) [Gouveia 2010] намечает траекторию современного развития фаду: в старые мехи нередко вливается молодое вино.

Отдавая должное достижениям португальской фольклористики, очевидно, что при всей широте охвата проблем, связанных с фаду, по-прежнему малоисследованной остается та его сторона, которая изучается лингвофольклористикой, поэтому для настоящей работы главными представляются работы российских ученых, затрагивающие вопросы языка фольклора, его поэтики и стилистики.

Трудность изучения лингвостилистических особенностей языка фаду состоит в том, что португальскими исследователями не предпринимался лингвистический анализ произведений

этого жанра народно-поэтического творчества, а в России городской романс²⁹ долгое время специально не изучался, оставаясь на периферии интересов фольклористов.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

1) 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.

2) 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 как основы устно-поэтического стиля и языка фольклорной фразеологии.

3) В Португалии фольклор впервые стал предметом исследования в эпоху романтизма (труды Алмейды Гаррета и его последователей). В дальнейшем языком фольклора занимались младограмматики, этнологи, специалисты в области истории и культуры.

4) Наиболее перспективным направлением в изучении языка фольклора является лингвофольклористика, составная часть лингвокультурологии. За время, прошедшее с момента введения в научный обиход А.Т. Хроленко термина “лингвофольклористика” (в 1974 году), была отмечена его продуктивность и большой потенциал.

Суть подхода в рамках исследований в соответствии с этим термином заключается в выявлении “места и функции языковой структуры в структуре фольклорного произведения, использование лингвистических и фольклористических методов исследования” [Хроленко 1974, 13].

²⁹ А.С. Башарин в статье “Городской песенный фольклор подчёркивает: ” При изучении городских песен первой половины XX в., больше известных как “городской романс”, в лучшем случае можно опереться на ряд статей, успевших выйти в 20-е годы, на некоторые записи городских песен в деревенской традиции и публикации 90-х годов [Башарин 2003, с. 487].

ГЛАВА 2. ФАДУ КАК ФЕНОМЕН ПОРТУГАЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ЯЗЫКА

§ 1. Фаду в системе португальского фольклора. История становления фаду

Многозначное слово “фаду” в португальском языке имеет два основных значения – 1) рок, судьба и 2) собственно “фаду” – португальская народная песня. Принимая во внимание темы, к которым обращается фаду, и время его появления, наиболее вероятной представляется гипотеза о влиянии первоначального лексического значения на выбор слова для нового явления.

Этимология слова “*fado*” восходит, скорее всего, к латинскому “*fatum*” (со знач. 1) слово или изречение, воля, приговор богов, вещее слово, предвещание, прорицание; 2) рок, судьба; 3) неотвратимое несчастье, гибель; в этом же списке оказываются и роковой исход, смерть, смертный час и даже прах, пепел сожженного тела [Дворецкий 1986, с. 36]), которое, в отличие, например, от слова “*fortuna*” (судьба, случай, удел, участь, счастье, благоденствие и т.п.) означает судьбу, неблагоприятную к человеку.

1. Существовала гипотеза арабского происхождения фаду³⁰, но она с полным основанием была подвергнута серьёзной критике со стороны крупнейшего исследователя фаду Пинту де Карвалью. Основными возражениями являются следующие: имея фаду арабские корни, за многолетнюю историю своего существования оно должно было бы уже к началу XX века распространиться по всей стране, однако, в то время когда Пинту де Карвалью писал свою книгу (то есть до 1903 года), фаду только-только начали петь на севере страны – в Порту и в двух провинциях – Бейра Алта и Бейра Байша; помимо этого, фаду с необходимостью должно было бы присутствовать и в провинции Алгарве, ставшей последним оплотом арабов в Португалии и, наконец, должно было существовать и на юге Испании, где до конца XV века сохранялось сильное арабское влияние. Кроме того, ни в одном из печатных или рукописных источников до

³⁰ Эту гипотезу из издания в издание повторяют вполне авторитетные источники. К примеру, солидный “Музыкальный словарь Гроува”, составленный на основе фундаментального справочного издания по музыке – британской музыкальной энциклопедии Дж. Гроува (1879-89, в 4-х томах), переиздававшейся впоследствии 6 раз, и, соответственно, разросшейся до 20-томника, указывает на то, что фаду – “жанр португальской развлекательной музыки: песни и танцы, исполняемые в кафе, кабаре, ночных клубах. Возможно, имеет арабское (“мавританское”) происхождение; возможно также, что первоначально музыка этого типа бытовала среди моряков. Пение обычно сопровождается игрой на гитаре или другом щипковом инструменте, причём ритм аккомпанемента составляет своеобразный контрапункт к ритму мелодии. Форма песен – строфическая; отдельные фрагменты песен импровизируются” [МСГ 2006, с. 901].

начала XIX века упоминаний о фаду не встречается. (См.: [Тинор 1994, р. 41])³¹. Все эти возражения вполне приемлемы в качестве критики “арабской версии” происхождения фаду, но с единственной оговоркой: на наш взгляд, нельзя отрицать *влияния* арабской музыки на некоторые фаду, ведь даже не слишком искушенному слушателю их мотивы покажутся несвойственными европейской музыке, напомнят о макаме³². Что касается концепта “судьба”, выраженного в фаду и, по мнению отдельных исследователей, являющегося проявлением коранического мироощущения, наш взгляд на эту проблему представлен в соответствующей статье (см.: [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]).

Считается, что первоначально фаду было танцем, и исполнение фаду-танца называлось *bater o fado* (“бить” фаду, отбивать ритм), теперь эта традиция в основном утрачена, хотя в последнее время делаются попытки её возрождения в том, что касается настойчивого отбивания ритма при исполнении фаду, к примеру, в творчестве признанной “звезды” фаду – Маризы. В её скромном по составу ансамбле есть перкуссионист.

Наиболее старинным принято считать *fado do marinheiro* (“Фаду моряков”, известное с 1850 года), за ним следует *fado corrido* (“бегущее, струящееся фаду”)³³. Когда фаду не сопровождается пением, гитаристы украшают мелодию всевозможными арабесками и вариациями. Тип исполнения, который был обозначен как *fado rigoroso*, исполняется без мелизмов. Вслед за *fado corrido* появляется *fado da Cotovia* (текст неизвестен). Позднее возникло первое *fado de Pedrouços* с авторским текстом А. Бранку, а за ним – *fado choradinho* (“плачущее”, грустное, протяжное фаду), ставшее образцом для последующих песен этого жанра.

Пинту де Карвальу выделял в истории фаду два периода: первый – со времени его возникновения в 20-30-х годах девятнадцатого века и до 1868-1869 гг., когда фаду имело фольклорный, спонтанный характер и исполнялось в основном в тавернах и кабаре Лиссабона и Коимбры; и второй – с 70-х годов XIX века, когда фаду начало проникать в аристократические салоны, а его тексты стали в основном авторскими. Вслед за самими песнями свой путь “наверх” начала и португальская гитара, прежде считавшаяся инструментом плебейским (подробно об аккомпанементе, португальской и испанской гитарах см. в Приложении), На втором этапе

³¹ Доводы Пинту де Карвальу согласуются с гипотезой Р. Риберы (выдвинутой в 1912 году). Исследователь отрицал арабское происхождение средневековой испанской поэзии, но рассматривал ее как не избежавшую арабского влияния (см.: [Куделин 2003, с. 47]).

³² “Макам (араб. - место, положение), один из принципов музицирования в арабской музыке, подразумевающий в каждом случае определенный тип мелодического и метроритмического развертывания композиции. Имеет значения: лад, жанр, иногда – название произведения <...>” [СЭС 1987, с. 746].

³³ Первой исполнительницей *fado corrido* была Маназинья из Мадрага.

истории фаду, когда его стали исполнять на модных пляжах и в богатых салонах, гитара превратилась в любимый музыкальный инструмент молоденьких аристократок, а фортепьяно потихоньку начало появляться в непривычных до той поры местах – кабачках и тавернах.

По нашему мнению, вполне обоснованно можно выделить еще один период в бытовании фаду: с 20-30-х годов XX столетия и до настоящего времени. В начале этого периода фаду удалось преодолеть узость двух столиц – национальной и университетской, в это время городской романс начинают петь по всей стране (именно тогда в большинство португальских деревень пришло радио, появились патефоны). К этому же периоду относятся фаду, рассматриваемые теперь как канонические и составляющие основной репертуарный фонд известных исполнителей. Кроме того, меняется и продолжительность звучания фаду. Если раньше пение одного фаду могло длиться более двадцати минут, то с появлением пластинок в 78 оборотов требования ко времени звучания радикальным образом изменились: в три-четыре минуты необходимо было вложить все, что несло в себе фаду. Мнение о двух периодах жизни в фаду было высказано еще в начале XX века, когда вышла книга известного португальского этнографа Пинту де Карвальу (Тинопа), поэтому, возможно, некоторые уточнения относительно наличия третьего периода в бытовании фаду вполне уместны.

В первой главе настоящего исследования книга Тинопа уже упоминалась, но этим обращение к ней исчерпываться не будет, поскольку “История фаду” до сих пор остается уникальной как по широте представленных в ней фактов, так и по количеству опубликованных текстов фаду. Кроме того, неутомимая наблюдательность, страстный интерес автора к описываемому предмету, живость языка и красочность изложения превращают чтение этой книги в увлекательное занятие.

Пинту де Карвальу дает подробную картину фольклорных музыкальных явлений, которые предшествовали фаду. Не ограничиваясь национальными рамками, он пишет не только о народных португальских песнях и танцах XVIII столетия, но и о революционных французских песнях, оказавших влияние на некоторые фаду, а также о народных песнях, характерных для испанской провинции. Говорит он также и о танце лундун (*lundum*), который связан с “бразильской” версией происхождения фаду. В современном бразильском словаре португальского языка Аурелио [Aurélio 1995, см. также © 2009 – 2014. Graus - Dicio: Dicionário Online de Português, definições e significados de mais de 400 mil palavras. Todas as palavras de A a Z.] содержатся сведения исторического характера, и среди них есть указание на то, что фаду (танец) было известно в Бразилии конца XVIII века; бразильцы считают, что фаду произошло от завезенного в Бразилию рабами из Конго танца лунду (*lundu* у Аурелио), а затем, когда в 1821

году португальский двор решил вернуться на родину после окончания наполеоновских войн, вместе с ним в Португалию проник и этот зажигательный танец. Большинство современных исследователей не приемлют эту версию [Sardinha 2010, Vieira Nery 2012].

Обращаясь непосредственно к фаду, Пинту де Карвальу пытается прежде всего определить его связь с более ранней народной песней, рассматривает темы фаду, пишет о музыкальной и поэтической сторонах этого явления, выдвигает свою гипотезу происхождения фаду (по Пинту де Карвальу, оно родилось в городе-порте Лиссабоне во второй четверти XIX века как отголосок песен моряков). Именно протяжным моряцким песням, рождавшимся под мирный плеск волн, по мнению автора, и принадлежит честь быть прародительницами фаду³⁴.

В книге Пинту де Карвальу не обойдена вниманием и *tourada* – развлечение сродни испанской корриде, только менее кровавое и беспощадное (португальцы быков не убивают). Исполнение фаду во время «засады» на быков было непременным атрибутом жестокой забавы, главная роль в которой отводилась смельчакам, бросившим вызов судьбе. В современном социолого-этнографическом исследовании А.Ф. да Кошты и М. даш Дореш Геррейру “Трагическое и контраст ...” (см. гл. I, [ТЕС 1984, р. 63]) обстоятельно описываются и так называемые *segadas* (от *cego* – слепой) – шествия ряженных-псевдослепых – участников масленичного карнавала. Во время подобных шествий распеваются фаду, как правило, сатирического толка.

Ключевым моментом в постижении специфики фаду является определение его места в португальском музыкальном фольклоре. Португальская народная музыка очень богата и разнообразна. Наиболее известными танцами, сопровождающимися пением, являются *vira* провинции Минью, *fandango* провинции Рибатежу и *corridinho*, характерное для Алгарве. Португальский музыковед Ж. Ранита да Назаре отмечает, что в Минью, в районах Браги и Гимарайша, вплоть до 20-х годов прошлого века (точнее – до 1922 года) было распространено совместное пение девушек и юношей, пелись также куплеты “с вызовом” (крестьянские

³⁴ В 1960 году в Португалии был издан альбом, посвященный фаду. В статье, предвещающей альбом, лишь суммарно, хотя и витиевато, излагается то, что в своё время было описано Пинту де Карвальу. Однако автор статьи устанавливает более раннюю временную границу, относящую зарождение фаду к XVIII веку. С осторожностью, нечасто встречающейся в рекламных изданиях (книга рассчитана главным образом на иностранную аудиторию), вопрос о происхождении фаду автор оставляет открытым – “темна вода в облаках”: “As investigações eruditas não esclareceram ainda a origem do Fado. Como tudo o que a história encerra de vivo e profundo, também a canção que se tornou um dos símbolos de Portugal no mundo guarda muito de enigmático.

O mais provável é que, na sua forma moderna, tenha aparecido, com os mareantes que regressavam de todos os mares do Mundo, cansados e saudosos do exotismo, nos cais e nas ruas de alguns bairros lisboetas do século XVIII. O Samba brasileiro, onde a saudade lusiada se casa com o ritmo dos negros, a Morna chorada de Cabo Verde, são-lhe aparentados. O Fado Batido, ou seja, dançado e influenciado pelo Lundum, vindo do Brasil com os criados pretos da Côrte, não duraria meio século” [Fado 1960, p. 5].

“*desgarradas*”) – на один голос; во время посиделок за женским рукоделием нередко можно было услышать прекрасные песнопения на два и три голоса (“*ouviam-se os belos corais minhotos a duas e três vozes*” [Nazaré 1986, p. 29]). Редко в каком селении Минью на протяжении всего XX века можно было встретить дом, в котором бы не хранилась гитара или кабакиньу³⁵.

В центральной части страны музыкальный фольклор представлен в основном песнями. В провинции Бейра Байша они сентиментальны либо ироничны, в этих песнях чередуются замедленный и быстрый ритмы. Народные песни Алентежу грустные, порой скорбные, благородные. Оливейра Мартинш (1845-1894) в “Истории Португалии” заметил: “Житель Алентежу говорит мало и поет редко: это не мизантропия, это безразличие; идиллия не может соблазнить того, кто живет, щедро причащаясь от широких полей, вечно синего неба и постоянно жаркого солнца”³⁶. Песня служит крестьянину для того, чтобы в редкие минуты досуга спеть о своей любви. Песни Байшу Алентежу – двухголосные “моды” (*modas*), во время их исполнения пение солистов сопровождается хоровым “подхватом” мужского хора.

В Португалии огромное значение всегда придавалось паломничеству (*romarias*) и связанному с ним сельскими праздниками (они называются так же - *romarias*, или *arraiais*). В Минью паломники приходили издалека, большую часть своего пути они оживляли пением, танцами и игрой на музыкальных инструментах. Под сильным влиянием паломничеств в Минью, в другой провинции, Доуру Литорал, сельские религиозные праздники также проходили красочно и радостно. То же можно сказать и о провинции Бейра Байша. Хоровое или индивидуальное пение сопровождалось игрой на бубне квадратной формы (*a adufe*).

В провинции Траз-уж-Монтеш существовала иная традиция: небольшие селения, затерянные среди гор, не были так тесно связаны друг с другом, да и с равнинной Португалией. По воскресеньям и другим праздничным дням под звуки волынки (*gaita-de-foles*, ее также называют *gaita galega*, “галисийская свирель”) и барабана здесь танцевали хоту (“*jota*”). В округе Браганса было известно много песен, сопровождавших различные виды сельского труда. Но самое

³⁵ Кабакиньу (*cavaquinho*) – маленькая четырехструнная гитара, иногда её сравнивают с русской балалайкой.

³⁶ “O alentejano diz pouco, e raro canta: não é misanthropia, é indiferença; o idillio não pode seduzir quem vive em ampla communhão com o campo largo: o céu sempre azul, o sol sempre em fogo. [Oliveira Martins 1882, t. I, p. 41].

главное – здесь пели *традиционные романсы*.³⁷ На Рождество в Траз-уж-Монтеш звучали песнопения во славу младенца Иисуса, иногда в сопровождении свирели (волынки).

При всем разнообразии, пестроте и некоторой разъединенности традиционного музыкального фольклора Португалии можно с определенностью сказать, что фаду сначала было неизвестно в провинции. С этим утверждением вполне согласуются слова Ж. Раниты да Назаре: “До определенного момента фаду Лиссабона и фаду-баллада Коимбры практически не доходили до сельских районов. Они были чисто городскими явлениями” [Nazaré 1986, p. 32]. Время, к которому да Назаре относит проникновение фаду в глубинку – около 1925 года. Он также напоминает о том, что в 1933 году Национальное радио начало готовить музыкальные передачи, в которые несколько позже стало включать фаду и фольклорную музыку (у Ж.Р. да Назаре именно в такой последовательности).

Видимо, в этот период происходит интенсивный обмен между традиционным и городским фольклором, выразившийся в их взаимовлиянии. В процессе настоящего исследования при сопоставлении текстов народных песен провинции Байшу Алентежу и фаду удалось найти некоторые соответствия. Например, легенда о розах, ставшая одним из самых популярных фаду-баллад (слова Ж. Линьяреша Барбозы), одновременно встречается и в виде отдельных куплетов, которые поются в районе, прилегающем к Пиаш. Вероятно, это произошло в результате того, что один из древнейших общеевропейских сюжетов дал основу фольклорным вариантам и даже версиям, берущим своё начало в традиционном романсе “Граф Нинью” (“Conde Ninho”)³⁸. Любопытно также, что куплеты на этот сюжет встречались в ранних фаду, и уже тогда влияние городской среды выразилось в выборе союза, более свойственного канцеляриту – *conforme*, заменившего простой и безыскусственный *mal*; при внимательном сопоставлении можно обнаружить и другие очевидные отличия. Для сравнения:

Na mesma campa nasceram

Na mesma campa nasceram

³⁷ Свою концепцию “традиционной” и “народной” поэзии, как уже упоминалось в гл. I, предложил Р. Менендес-Пидаль. Эта концепция удачно проясняет запутанную историко-литературную проблему, заключающуюся в следующем: считать ли пиренейские романсы актом индивидуального творчества или признать, что их создателем был народ. Сочувственно цитировал Менендеса-Пидаль и Дж. Коккьяра, и отечественный исследователь испанского романсного творчества Н.Томашевский. Идея Р. Менендеса-Пидаль, разработанная глубоко и всесторонне, вкратце такова: среди разных типов поэзии необходимо различать две самые главные категории – народную (*popular*) и традиционную (*tradicional*). Народными представляются как произведения прославленных поэтов, так и другие, авторы которых оказались забыты, но главным является то, что эти произведения удовлетворяют народному вкусу и не подвергаются обработке, в них не вносятся изменений. Под традиционной поэзией Р. Менендес-Пидаль понимает тот ее вид, который укоренился в традиции, но, поскольку воспроизводится он вдохновенно, творчески, и многие считают себя одним из авторов, он-то и переделывается, и благодаря этому создаются многочисленные варианты.

³⁸ О вариантах и их соотношениях к версиям см.: [Аникин 1996, с. 52-53].

Duas roseiras a par

Duas roseiras a par,

Mal o vento as movia meu amor

Conforme o vento as movia

Iam-se as rosas beijar.

Iam-se as rosas beijar.

[Nasaré 1986, p. 48].

[Tinop 1984, p. 158].

Ж. Линьяреш Барбоза полностью взял четверостишие, известное еще во времена Пинту де Карвальу, в качестве “запева” (*mote*) и сочинил полновесную глоссу, в какой-то мере следуя традициям фаду XIX века. Но не только традиция оказывает влияние на состояние и развитие фольклора. Технический прогресс как фактор, вызывающий изменения многих сторон жизни, не мог не коснуться и песенного народного творчества. К примеру, когда в марте 1957 года была создана португальская телерадиовещательная компания (*a Rádio Televisão Portuguesa*), предприимчивые люди открывали кафе, в которых устанавливали телевизоры, переманивая публику из устаревших таверн. Это, с одной стороны, расширило возможности для проникновения фаду в отдаленные уголки Португалии, с другой же, как считают португальские фольклористы, создало угрозу традиционному крестьянскому фольклору.

И в этом португальцы не одиноки. Беспокойство, проявляемое фольклористами многих стран, объяснимо и вызывает сочувствие, поскольку традиционный фольклор если не гибнет, то находится в серьезном кризисе. Португальцы пошли по пути государственного контроля, начав создавать фольклорные ансамбли почти в каждом округе, изучать и записывать традиционный фольклор. К счастью, фаду не осталось в стороне, интерес к нему возрос, что особенно ощутимо в последние годы. В 90-х годах были записаны вновь голоса выдающихся фадистов, и в серии “Лучшие из лучших” вышли лазерные диски высокого качества. В 2004 году появились первые книги небольшого формата серии “O Fado do Público”. Каждая такая книжечка содержит сведения о творческом пути того или иного исполнителя фаду, отзывы критики, небольшие исторические очерки, фотографии, карты районов Лиссабона, аудиодиски.

Фаду, как и прежде, исполняется любителями (такое фаду называется *fado amador*, или *fado vadio* – любительское, или бродячее фаду) и профессионалами (главным образом в так называемых *casas típicas* или *casas do fado* – небольших кафе с национальным колоритом).

Несмотря на широкую распространенность португальского городского романса, до сих пор продолжает существовать традиционное разделение на фаду Лиссабона и фаду университетского города Коимбры. Для лиссабонского фаду характерны ностальгия, сентиментальность, драматизм, или – легкость, сатиричность, игривость. Поистине всенародной славой и любовью на

протяжении многих лет пользовалась самая популярная исполнительница лиссабонского фаду XX века Амалия Родригеш, ушедшая из жизни в 1999 году. Не только в Португалии, но и за её пределами широко известны Карлуш ду Карму, Родригу, Мариза³⁹. В своё время шумный успех выпал на долю Триштау да Силвы (в начале творческого пути он пел в Португалии, затем долгое время исполнял фаду в Бразилии). Висенте да Камара, выходец из высших слоев португальского общества, стал первым дворянином, ступившим на трудный путь фадиста-профессионала. Португалец Руй де Машкареньяш, обладая великолепным баритоном, прекрасно пел фаду, неоднократно он приглашался также во Францию и Канаду для исполнения партий в опереттах). В пятидесятые-шестидесятые годы среди исполнительниц лиссабонского фаду блистала Мария Клара, ее звонкий голос сделал из нее прославленную актрису, работавшую на радио, телевидении и в театре. К тому же времени относится и пик славы исполнительницы фаду Марии де Лурдеш Резенде, она несколько раз удостоивалась звания Королевы радио, получала престижные премии на телевидении, давала гастроли в Бразилии. Несколько позже стали известны Симоне де Оливейра, Жоау Брага, Фернанда Мария, Алзира Са, Нуну да Камара Перейра, Мариза, дважды приезжавшая в Россию. В 2014 году в Москве с огромным успехом прошли концерты Криштины Бранку и Карлуша Камане, признанного лучшим исполнителем фаду в XXI веке. Список выдающихся певцов фаду не исчерпывается лишь этими именами, но даже он в состоянии продемонстрировать, насколько широко представлено лиссабонское фаду в Португалии.

Фаду Коимбры известно гораздо меньше, и на то есть определенные причины. Во-первых, у фаду Коимбры были другие истоки – прежде всего студенческая песня (хотя существует и коимбрское фаду, с университетом не связанное), поэтому коимбрское фаду, называемое в португальской традиции *fado balada*, представляет собой скорее насыщенную чувствами элегию, воспевающую годы учебы, также в ней поется о любовных отношениях между студентами и так называемыми *tricanas* (девушками и женщинами из народа, отличительной особенностью костюма которых была чёрная шаль). Коимбрское фаду-серенада исполняется студентами университета на площадях и улицах Коимбры. Во-вторых, коимбрское фаду и появилось позже (по крайней мере, под таким названием) и пропагандировалось в меньшей степени: студенты Коимбры славились своим вольнодумством, почти всегда были настроены оппозиционно по отношению к режиму (особенно до апреля 1974 года).

³⁹ О других исполнителях лиссабонского фаду см. в Приложении.

Наиболее известными исполнителями коимбрского фаду второй половины XX века были Луиш Гойш (доутор Луиш Гойш, как пишут на обложках магнитофильмов), популярнейший автор и исполнитель Жозе Афонсу (José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos, 1929-1987), а также Адриану Коррейя де Оливейра (Adriano Maria Correia Gomes de Oliveira, 1940-1982).

Вызывает уважение и симпатию активная деятельность объединения ТАУС (Tuna Académica da Universidade de Coimbra), одно из восьми независимых образований Академической ассоциации Коимбры. Основанное в 1888 году, вслед за первым в стране академическим хором⁴⁰, это объединение стремится к распространению духа и ностальгического мироощущения старинного студенческого города как в стране, так и по всему миру (*“divulga o espírito e saudade Coimbrã pelo país e pelo mundo através da interpretação de um completo e vasto repertório”*). В настоящее время Ассоциация включает в себя оркестр – зерно, из которого выросли и два других ансамбля – бигбэнд “Рэгс” и группа фадистов (*“Grupo de Fados”*). В разное время участниками ТАУС были уже упоминавшиеся Жозе Афонсу и Луиш Гойш, а также Антониу Эгаш Мониж, Антониу Нобре, Вержилиу Ферейра, Артур Паредеш, Эдмунду Беттенкур.

Сравнительно недавно в Коимбре был открыт культурный центр, посвящённый коимбрскому фаду. Ежедневно там проводятся как полуторачасовые репетиции фадистов, так и пятидесятиминутные концерты. На выступления приглашается публика как знакомая с этим культурным явлением, так и впервые о нём узнавшая. При “клубе” любителей-фадистов функционирует школа по обучению игре на гитаре и исполнению фаду. В 2013 году “Гардиан” назвала этот культурный центр одним из тридцати пяти обязательных для посещения мест в Португалии⁴¹.

По данным сайта, посвященного музыкальным студенческим группам, в Португалии их насчитывается около 300 (в более чем 30 населённых пунктах страны)⁴².

Более двадцати пяти лет на сцене выступает группа Инженерного факультета университета Порту (Grupo de Fados de Engenharia), образованная в 1988 году. Своей задачей музыканты поставили сохранение традиций и пропаганду коимбрского фаду⁴³.

⁴⁰ Получивший название *o Orfeon Académico de Coimbra* был образован в в Коимбрском университете 1880 году.

⁴¹ www.fadoacentro.com.

⁴² www.portaldofado.com.

⁴³ www.gfadosisep.com.

Многое говорит о том, что фаду является не просто феноменом песенного фольклора, но и высоко ценным культурным явлением, что можно проиллюстрировать некоторыми примерами.

Один из самых известных в Португалии живописцев, Жозе Малвоа (1855-1933), в своем творчестве также обратился к теме фаду. Картина, названная художником “Фаду” (часто ее называют “Севера”⁴⁴; в Приложении помещен эстамп), стала одним из трех полотен, принёсших ему шумный успех. Т.П. Каптерева в “Искусстве Португалии” так описывает эту картину: “Фаду” – городской жанр, запечатлевший сцену в одном из старых кварталов Лиссабона: в убогой каморке молодая проститутка самозабвенно слушает исполнителя городского песенного фольклора – фаду. По изобразительной стилистике, иллюстративности, по самим приемам живописной трактовки полотно <...> в значительной мере примыкает к традиции позднеевропейской жанровой картины XIX века” [Каптерева 1986, с. 330]. В репертуаре Амалии Родригеш долгое время сохранялось “Фаду Малвоа” на слова Жозе Гальарду и музыку Фредерику Валериу. История жизни и любви Северы легла также в основу пьесы Жулиу Данташа, и, впоследствии, первого звукового одноимённого португальского фильма, выпущенного в 1930 (по некоторым данным, в 1931) году. В знаменитой ленте испанского режиссёра Карлоса Сауры “Фаду” (2007) (“Fados”, во множественном числе!) центральным эпизодом является исполнение фаду о кончине Северы.

И еще один пример. В 1994 году Лиссабон был назван Европейской столицей культуры. К этому событию была подготовлена обширная программа, позволявшая познакомиться с культурной жизнью города, история которого насчитывает две тысячи лет. В рамках этой программы прошло большое количество музыкальных концертов, театральных постановок, было организовано несколько художественных выставок. Также была подготовлена и выпущена антология фаду XX века “Биография фаду” (“*Biografia do Fado*”) – альбом с очерком о фаду и его исполнителях, тексты сорока трёх фаду и два лазерных диска (самая ранняя запись, перенесённая на цифровые носители, относится к 1927 году).

Первым современным балетом, положившим начало восьмимесячному марафону танцевальных представлений в Фонде Калуста Гульбенкяна в Лиссабоне, стал балет “*Amaramália*” (“Любить Амалию”, в названии как стилистический приём было использовано

⁴⁴ Севера (*Severa – Maria Severa Onofriana*), одна из первых ярчайших исполнительниц фаду, прожила недолгую жизнь, она родилась в Лиссабоне в 1820 году и умерла от туберкулёза там же в 1846. Некоторые источники утверждают, что её отец был цыганом, а мать португалкой. Severo (суровый, строгий) – прозвище отца, которое превратилось в фамилию матери и дочери. [Подробнее: https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Severa.] О цыганах в Португалии см. статью Паулу Машаду: *Machado P.* A etnia cigana em Portugal. URL: http://www.janusonline.pt/sociedade_cultura/sociedade_2001_3_3_10_c.html.

слитное написание), музыкальной основой для которого послужили мелодии фаду из репертуара самой известной и самой популярной португальской певицы, с именем которой связана история фаду начиная с 40-х годов нашего века. 18 февраля 1942 года Амалия Родригеш дебютировала на сцене и с тех пор остается легендой фаду XX века, так же, как легендой фаду века XIX была Севера.

Фаду развивается и завоевывает новые позиции. Если раньше чаще можно было услышать так называемое *fado castiço* (истинное, настоящее фаду, его также называют *fado-fado*) и *fado tradicional* (“традиционное” фаду), то теперь с ним сосуществует *fado-canção* (фаду-песня), которое может исполняться и в сопровождении оркестра. Есть авторы, пишущие специально для фаду – либо слова, либо музыку, есть те, кто сочиняет одновременно и то, и другое. Если фаду сочиняется специально для определенного певца, то такое фаду называют *fado próprio*. Известный исполнитель лиссабонского фаду Карлуш ду Карму (для него были написаны “*Lisboa, Menina e Moça*” и “*Os Putos*” [Costa e Guerreiro 1984, p. 161]), побывавший в нашей стране с гастролями в 1987 году, ведет музыкальную передачу на спутниковом телевидении, которую можно принимать во всей Европе.

Поэтически история зарождения и распространения фаду описана Фернанду Фариньей в “Лиссабонской песне” (“*Canção de Lisboa*”) на музыку Раула Феррау, Жозе Гальарду и А.Колáсу⁴⁵.

Quando o fado era cantado	Покуда фаду пелось
Pelas tabernas de Alfama	В тавернах здесь, в Алфаме,
Ninguém diria que o fado	Никто не мог подумать,
Viesse a ter boa fama	Что ждет такая слава
Era canção de bebedeira	Ту песню переулков,
E do calção, da rufiagem, Capelão ⁴⁶	Наездников, их слуг,
E dos fadistas de samarra ⁴⁷ ,	Фадистов, гитаристов
E mais diria	И их ночных подруг.
A Madragoa e Mouraria	Так пела Моурария
Que em Lisboa	И Мадрагоа с ней:
Inda haveria assim	“Гитары португальской

⁴⁵ Перевод автора. Здесь и далее в сносках к стихам будут приводиться подстрочники.

⁴⁶ Имеется в виду *Rua do Capelão* – лиссабонская улица, на которой, по легенде, жила Севера.

⁴⁷ Полупальто с меховым воротником, прежде – бараний тулуп, одежда преимущественно деревенская.

Tal gosto pla guitarra	На свете нет нежней”.
Adeus, tardes de toiradas	Прощайте, тоурады,
Com guitarra e cantigas	Гитарный перебор,
Adeus noites bem passadas	Ночных утех услады,
Com bom vinho e raparigas	Веселый разговор!
Hoje os fadistas	Теперь фадистов всюду
Sao tratados por Artistas	Артистами зовут,
E aclamados nas revistas	В газетах их портреты,
Com ovações delirantes	Аплодисменты ждуг
Vestem de bom	Одетых, словно денди,
E por ser chique e ser do tom	Красивых, молодых–
Já lá vão `a tarde ao Odeon ⁴⁸	Прославило их фаду,
Se as matinées são elegantes.	Прославит и других.
[Nuno da Câmara Pereira 2006, № 5].	

§ 2. Фаду как национальная разновидность нового городского фольклора

Фаду занимает прочное и вполне определенное место в системе португальского фольклора, одновременно являясь национально-своеобразным феноменом нового городского фольклора. Первоначально фаду, как и большинство типологически сходных явлений – аргентинское танго⁴⁹, бразильская самба, кабовердианские морны – было танцем, затем – танцем и сопровождавшей его песней. Впоследствии танцевальная функция фаду исчезла, в то время как

⁴⁸ Престижный зал для выступлений в Лиссабоне.

⁴⁹ По-прежнему не утихают споры о приоритете Аргентины или Уругвая в том, что касается места рождения танго, поэтому часто вопрос о происхождении подменяется историческим экскурсом, и в этом случае многие исследователи сходятся в одном: корней, питавших танго, много, и среди них основными являются андалусское танго (*el tango andaluz*), кубинская хабанера (*el tango habanera, la danza cubana*) и милонга (*la milonga*). Португальцы считают, что фаду если и не было одним из корней танго, то влияние на него все же оказало. Об истине можно только догадываться, но, по крайней мере, то, что фаду старше танго приблизительно на полвека, дает некоторые основания для таких догадок. Об обратной связи – влиянии танго на фаду можно сказать лишь, что существует *Fado Tango*. Гипотеза о фаду как одном из корней танго изложена в книге Гоувейи [Gouveia 2010, p. 238].

танго, самба и морна⁵⁰ продолжают его сохранять. Относительно танго можно сказать, что существует разделение танцевального и исполняемого певцами танго: песенный вариант так и называется – *el tango cantado*.

Уругвайская исследовательница танго Идея Вилариньо пишет как об общепринятом мнении о том, что у первых танго не было слов (“*Se repite que los primeros tangos no tuvieron “letra” <...> El tango ya indudablemente tango vive una primera época en que es predominantemente, casi exclusivamente, baile... Ese tango que a veces no tiene título, que a veces es producto efímero de la inspiración del momento, como norma no tenía letra propia, “oficial”* [Vilariño 1981, p. 7]).

Русский городской романс танцевальным не был, но короткие куплеты-частушки, зародившиеся либо одновременно с городским романсом, либо возникшие от городского романса и частой⁵¹ плясовой песни [Лазутин 1990, с. 9], исполнялись одновременно с танцем.

Португальские исследователи склонны считать фаду явлением, сопоставимым с танго, неаполитанскими песнями и греческой ребетикой (в книгах на португальском языке это название пишется как *rebetica*, в отечественном лингвострановедческом словаре Н.Г. Николау [Николау 2014] – “*ребетико*” – от новогреч. “хулиган”, “сорванец”), в словаре указан даже адрес афинского ресторана с одноимённым названием, в котором исполняются эти песни. Подобные рестораны – аналог португальских *casas do fado* или *casas típicas*.

Самба в Бразилии звучит повсюду, но наиглавнейшей ее ролью остается, как и прежде, сопровождающая, “озвучивающая” карнавал. Кроме самбы существует и менее известный слой бразильского городского фольклора – песни, поющиеся дуэтом. Они, к сожалению, изучены мало, но, как можно предположить, ближе к фаду, чем самба. Появлению самбы в Бразилии в 20-х годах прошлого века предшествовали шоро, с которыми европейцев познакомил великий бразильский композитор Э. Вила-Лобос (1887-1959), творчески переработав фольклорную основу⁵².

Морны Кабо-Верде, питаемые истоками крестьянской песни, до недавнего времени даже в Португалии были известны мало, тем не менее их задушевная напевность всегда привлекала

⁵⁰ В книжечке, изданной в 1931 году, о морнах говорится как о фольклорных танцах и песнях Островов Зеленого Мыса (“*Morna é o nome que designa, ao mesmo tempo, a dança e as canções típicas de Cabo Verde*” [Tavares 1931, p. 97]), но речь не идет о танце хороводного типа, это бальный, если уместно такое название, танец (*dança de sala*). Составитель антологии указывает на то, что родина морн – остров Боа Вишта.

⁵¹ Частая песня - один из основных (наряду с протяжной песней) типов традиционной необрядовой лирической песни, отличающейся четким стихотворным и музыкальным ритмом, быстрым темпом исполнения.

⁵² В конце XIX века в Бразилии, вначале в Рио-де-Жанейро, появились ансамбли музыкантов, которые сопровождали исполнителей серенад, играли на семейных праздниках и на площадях во время народных гуляний. Такие уличные оркестрики и музыка, которую они исполняли, получили название шоро. Слово шоро – производное от глагола *chorar* (плакать, рыдать). Первоначально среди инструментов наличествовали флейта, шестиструнная гитара и кавакиньу. Позже они были дополнены валторной, мандолиной, тромбоном и трубой. Музыка шоро носит сентиментальный характер, сначала она была особенно близка польке и вальсу, позже начала обогащаться ритмами матчиша.

иностранцев, оказывавшихся на Островах Зеленого Мыса. Издатели морн были озадачены тем, что поэтическая сторона этих кабовердианских песен зачастую непонятна даже португальцам, поскольку, сочиненные на креольском (*criolo*, при образовании которого португальская основа подверглась сильнейшей пиджинизации), они с трудом поддаются спонтанной расшифровке. Для кабовердианцев морны являются поэтическим выражением свойств национального характера народа, разбросанного по нескольким прежде пустынным островам. Начиная с 80-х годов XX века вначале во Франции, а затем и в большинстве стран Европы приобрели популярность морны в исполнении Сезáрии Э'воры (1941-2011). Эта певица регулярно посещала и Россию, где уже появился довольно значительный круг её поклонников.

В процессе работы над настоящим исследованием удалось найти подтверждения тому, что новый городской фольклор в его песенной ипостаси присутствует не только в портовых городах. Это вносит существенные коррективы в работы зарубежных исследователей, связывавших этот процесс исключительно с проникновением и влиянием средиземноморской культуры на Латинскую Америку. Выяснилось, что в Берлине XIX века родились свои городские песни – *Gassenhauer* (уличные песенки) [см.: Richter 1969], подобные песни существуют и в Вене.

Особого внимания заслуживает французский шансон. Во Франции три явления получили это название: народная крестьянская песня, полифоническая профессиональная XV-XVI вв. и эстрадная жанровая в XX веке. В современной России это название обычно употребляется применительно к песням, положенным на небольшое количество однотипных мелодий лагерно-тюремной и одесско-брайтонской тематики.

Избегая глобальных обобщений скажем лишь, что неистребимое стремление выразить свои чувства в песне, присущее, пожалуй, каждому народу (песни составляют самую значительную часть любого фольклора), с притоком больших масс людей в города изменило фольклорные формы, но не изменило сути этого явления. Еще в XIX веке исследователь нового фольклора В.Н. Перетц (1870-1935) писал: “С развитием городской жизни, с развитием вообще многих новых явлений народного быта многие черты его не нашли отражения в старой песне: должна была явиться новая песня, более отвечающая новым требованиям, и, кстати, эта песня оказалась литературной, ибо народ не успел еще привыкнуть к новой цивилизации, ворвавшейся так быстро в его многовековое однообразное существование и так круто повернувшей в иную сторону задачи и интересы его” [Перетц 1892, с. 5]. Необходимо только уточнить, что два процесса в становлении “новой” песни шли параллельно: сочинялись авторские песенки в

“народном духе”, а фольклорные сюжеты обрабатывались под влиянием книжной поэтической традиции. Это имел в виду и крупный исследователь русского городского романа Я.И. Гудошников: “Литературная форма становится закономерной даже для тех городских романсов, которые вырастали на почве народной песенности. Весьма часто авторы городского романа брали фольклорный сюжет и перелагали его в форме куплетного, силлабо-тонического стиха” [Гудошников 1994, с. 7].

Естественно, что каждая национальная разновидность нового городского фольклора имеет свои особенности. К примеру, в танго сначала пелось почти исключительно о несчастной любви (с течением времени круг тем практически всех городских песен сильно расширился), неаполитанские песни воспевали любовь на фоне великолепной итальянской природы, в морнах говорилось о прощании, любовном недуге, прекрасной рабыне (фольклоризованный вариант стихотворения Камозэнса), в самбах – о любимой Бразилии и ее народе, фаду пело о судьбе, любви, тоске, богатых и бедных, но главным и самым важным оставалось то, что новый фольклор, не всегда разборчивый и изящно-отточенный, развиваясь, создавал образцы действительно притягательные, ставшие популярными в той или иной стране и известными за ее пределами.

Своеобразие каждого национального “варианта” городской песни не исчерпывается лишь тематикой. Вполне естественно, что каждая национальная среда накладывает свой отпечаток на новый фольклор и в том, что касается реалий, и в том, что затрагивает разные стороны языкового выражения; многие несовпадения являются следствием неодинаковой картины мира в разных культурах. Есть общее, есть и различия. В данной работе там, где это возможно, проводится сопоставительный анализ двух групп типологически сходных явлений – фаду и русского городского романа, а также португальских *desgarradas* и русских частушек.

Нельзя не сказать также о различной манере исполнения и исполнителях. Танго в начале своего появления было “мужской” песней, морна – “женской”, фаду – и “женской” и “мужской”. (Исполнителями лиссабонского фаду могут быть как мужчины, так и женщины, даже дети – на фольклорном фестивале “Большая ночь фаду”, исполнение фаду Коимбры – прерогатива мужчин).

Черная шаль исполнительницы фаду, которую ввела в обиход Амалия Родригеш, остается отличительной чертой костюма всех “правоверных” фадисток по сей день.

2.1. Фаду как музыкальное произведение

Фаду является самым распространённым жанром городского фольклора, городской песней. Наиболее общее определение песни как одной из форм словесно-музыкального искусства выявляет её синкретическую природу [КЛЭ 1962-1978, т. 5, с. 711]. С точки зрения “соотнесённости с родами поэзии, песни могут быть эпическими, лирическими, лиро-эпическими и лиро-драматическими” [idem].

Принято различать песню фольклорную и песню как жанр письменной поэзии. Важным обстоятельством является то, что “в традиционном фольклоре текст песни и её мелодия создавались одновременно; литературная песня служила лишь основой для последующих, часто различных музыкальных произведений” [ЛЭС 1987, с. 277]. “В зависимости от условий бытования песни делятся на обрядовые и необрядовые” [idem, с. 278]. В музыковедении песня определяется как “любая сравнительно небольшая по объёму, светская или духовная, одноголосная или многоголосная *пьеса* для пения. В более привычном современном смысле – светская вокальная пьеса для одного поющего голоса с сопровождением или без него” [МСГ 2006, 671].

В португальском народном творчестве песня – не только основной музыкальный жанр, но и количественно преобладающая составная часть фольклора.

В монографии, не потерявшей актуальности до настоящего времени “Песня. Её язык, структура, судьбы” отечественный исследователь Л.В. Кулаковский указывал на то обстоятельство, что “свое наиболее яркое и полное выражение народное творчество нашло не в чисто инструментальной музыке, а в объединении мелодии со словом – *песне*. Песня – это, безусловно, основной и главный по своему художественному значению вид народного искусства” [Кулаковский 1962, с. 5]. То, что Л.В. Кулаковский писал о фольклорной крестьянской песне, в известной степени верно и для песни, относящейся к новому фольклору. Музыка способствует более полному раскрытию её словесной стороны, и если совпадение настроения происходит – эффект эмоционального воздействия на слушателя становится особенно сильным. “В мелодиях, – пишет далее учёный, как и вообще в музыке, нет той наглядной конкретности, которая свойственна слову или изобразительным искусствам. Хотя во многих мелодиях можно найти более или менее ясные следы подражания звукам быта или интонациям речи (всяческие “зовы”, “вздохи”, интонации плача, вопроса т.п.), но эти отзвуки – вещь второстепенная, они никак не характеризуют сущность мелодий, которые не пытаются заменить слова, но дополняют их –

раскрывают то, что в словах передать трудно или почти невозможно (потому-то и говорят, что “музыка начинается там, где кончается слово”) [idem, с. 11].

С музыкальной точки зрения, по наблюдениям Пинту де Карвальу, элементарной моделью фаду является период, охватывающий восемь тактов размером $2/4$ 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. Акомпанемент представляет собой арпеджио из шестнадцатых, причем разбиваемый таким образом аккорд – это тоника и доминанта, взаимно меняющиеся каждые два такта.

Сочинённые еще 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.

Часто в вину фаду, так же, как и русскому городскому романсу, ставится его простота, для вящей убедительности называемая критиками “примитивностью”.

По сравнению с классическим романсом, который характеризуется сложным мелодическим рисунком, резкими эмоциональными сдвигами мелодии, переходом ее из мажора в минор и наоборот⁵³, городской романс является куплетной песней, которая состоит из равновеликих стихотворных частей (далеко не всегда имеющих форму типичного куплета), покрывающихся однотипной, повторяющейся на каждой из этих частей мелодией. Все это справедливо и для фаду, при учете того, что для него характерно чередование мажора и минора.

При сопоставлении нового фольклора с традиционным или с произведениями, создаваемыми выдающимися музыкантами, мы приходим ко вполне закономерному выводу, что массовая песня, для которой требуется легко запоминающаяся мелодия, несомненно, проигрывает своим соперникам в богатстве мелодического рисунка. Однако те возражения “хулителям городского романса”, которые привел в своей работе Я.И. Гудошников, на наш взгляд, привлекают тем, что автором заведомо не отмечается все, что к образцам высокого искусства не принадлежит. Кто знает, какая часть из поющего ныне будет в состоянии нравиться, к примеру, через сто лет? Резюмированно защита Гудошниковым нового фольклора заключается в следующем: во-первых, неправомерно сравнивать “городские” песни с традиционными крестьянскими, жившими в народной памяти века, выдержавшими процесс “естественного отбора” в народном репертуаре; во-вторых, простота и повторяемость музыкальной фразы способствовали быстрому усвоению городских романсов, что очень важно для такого

⁵³ Предположительно, писавшие музыку для классических романсов композиторы использовали и эту особенность, свойственную музыке пиренейской.

демократического жанра; и, наконец, в-третьих, в наши дни вся история европейской песни XX века показывает, что грубо-отчетливый ритм все более и более становится ее неперменным качеством [Гудошников 1994, с. 27].

Остается лишь добавить, что именно в прошлом веке появился термин шлягер – *Schlager* (от нем. *schlagen* – бить, вбивать).

В XIX веке мелодии фаду, как правило, сочинялись либо самими фадистами, либо их аккомпаниаторами.

Известнейшим португальским композитором ушедшего века, который писал для Амалии Родригеш, стал Фредерику Валериу; созданный им оркестр аккомпанировал многим певцам фаду. Популярны фаду на музыку Франшишку Бранку Родригеша, Жоау Диаша, Артура Рибейру, Анибала Назаре, Эдуарду Дамаша.

В 50-60-е годы в Португалии появилось несколько оркестров, аккомпанировавших исполнителям фаду и создававшим изящные джазовые обработки (среди них оркестр Тавареша Белу, Эдисона Маринью, Феррера Триндаде и других).

Фаду Коимбры значительно отличается от лиссабонского и в музыкальном, и в поэтическом отношении. Музыкальная сторона характеризуется заметным однообразием, широко использует каденции. Аккомпанемент соответствует лиссабонскому: пение звучит в сопровождении португальской и испанской гитар, однако с целью подчеркнуть различия двух разновидностей фаду исполнители коимбрского фаду настраивают свои инструменты на тон ниже. Сильное влияние студенческой песни значительно сузило круг тем и варианты их трактовки в фаду Коимбры.

2.2. Источники фаду

Основными источниками фаду как стихотворного произведения являются средневековые португальские романсы (в форме *xácaras*), с одной стороны, и куплеты (или, как их называют некоторые португальские собиратели фольклора “четверостишия в народном духе” – *trovas*, сочинённые большой редондильей, *quadras* (термин используется как синонимичный *trovas*). Среди куплетов выделяются португальские и бразильские песни в народном духе.

К португальским и бразильским песням относятся песни португальских моряков (по версии Пинту да Карвальу, это *as cantigas de levantar ferro* – песни, певшиеся при поднятии якоря, *as cantigas das fainas* – песни, сопровождавшие тяжёлую работу на корабле и *as cantigas do*

degredado (песни вперёдсмотрящих), и так называемые *modinhas* (сентиментальные песни, в основном на анонимные тексты, возникшие под влиянием итальянской оперы и распространённые в конце XVIII века в Бразилии, исполнялись в сопровождении шестиструнной гитары). Впрочем, Теофилу Брага и вслед за ним Алберту Пиментел считают, что *modinhas* были созданы в Португалии, затем были перенесены на бразильскую почву, и уже оттуда вернулись на родину [AP, 36]. Некоторые исследователи указывают как на возможный источник фаду испанские народные песни, но в изученных текстах фаду следов этих песен не наблюдается. Влияние уже упоминавшегося бразильского танца лундун (с сильной африканской составляющей) ограничивается, возможно, лишь влиянием на музыкальную сторону фаду: из наличествующих в трёхтомнике португальских народных песен 4-5 образцов, которые можно отнести к этому жанру, трудно сделать вывод об их статусе как об источнике фаду [Sardinha, 378].

Источники фаду:

ФОЛЬКЛОР

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ПИРЕНЕЙСКИЙ РОМАНС

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

разновидность романса – хасага

- 1) португальские куплеты в в “народном духе” – trovas (quadras),
corlas (крестьянские песни и песни португальских моряков),
- 2) бразильские modinhas

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

произведения классиков португальской литературы (Луиса де Камонса, Мануэла Барбозы Бокаже, Фернанду Пессоа), поэтов XX века – Ари Карлуша душ Сантуша, Жоау Давида Моурау Феррейры, Софии де Меллу Брейнер

2.3. Эволюция жанра. Изменения языка фаду в диахронии

Естественно, что мало кто из современных критиков задавался мыслью о том, что фаду не явилось на свет в том обличье, к которому они привыкли. В действительности процесс становления фаду был долгим и по-своему драматичным. С самого начала жанру необходимо было выработать определенные каноны, дабы конституироваться и одновременно отграничиться от прочих современных ему фольклорных жанров. На начальном этапе своего существования фаду активно развивалось, как уже было сказано, от коротеньких куплетов до песен с бесконечным нагромождением строф, с самой разнообразной тематикой. Для того периода по-настоящему конституирующими признаками для фаду были лишь характерные мелодии и строфика – четверостишия либо глоссы. Из тем можно назвать лишь те, которые служили для непосредственного описания жизни фадистов и моряков (даже и не оспаривалось мнение, что моряк – это тот же фадист, только существование его протекает в основном на корабле). Незатейливые стихи, воспевавшие сколь пёстрый, столь и примитивный быт фадиста, были щедро сдобрены грубоватым юмором и характерными жаргонными словечками:

Trabalho não lhe faz mal	Работой не загружен,
O andar não lhe cança a perna,	Ходьбою не разбит,
Tem ao lado a amante terna	С милашкой очень дружен
Cheia de doce carinho,	Смазливенькой на вид.
E tem sempre muito vinho	Вино течёт рекой
O fadista na taverna.	В таверне под рукой.

[Pimentel 1989, p. 78].

Ao fugir chamam *raspar*;

Chamam `a casa “*mosqueiro*”;

Ao ébrio chamam-lhe *archeiro*,

Ao compreender *toscar*.

[Idem, p. 92].

Вместо бегать – “ноги делать”,

Вместо дома – “мухокучник”,

Пьяницу зовем мы “лучник”,

Всё понять у нас – “усечь”.

Vou despedir-me da vida,

Ao som da banza sonora

P'ra derradeira cantiga

Dá-me, ó musa, um quatro d'hora.

[Idem, p. 80].

Прощусь с моей жизнью веселой,

Под звуки звенящей гитары;

Для песни последней мне тут

Дай, муза, пятнадцать минут!

Пародийное завещание прощающегося с жизнью фадиста напоминает о всех дорогих его сердцу предметах:

Deixo a guitarra à Joanna,

Quatro beijos à Francisca,

Deixo à Thomazia uma praga

E o baralho para a bisca.

[Pimentel 1989, p. 81].

Завещаю гитару Жоане,

А Франциску целую четырежды,

Карт колоду оставляю Томазии,

Хоть ее проклиная единожды.

По мере распространения фаду его автор – уже не портовый фадист, хотя он и может быть лирическим героем стихотворения того или иного поэта. По убеждению Алберту Пиментела, первоначально в Коимбре фаду получило литературную обработанность⁵⁴. По его

⁵⁴ “Foi Coimbra que deu ao Fado a alta cotação literária, que elle tem hoje nas serenatas academicas” [Pimentel 1989, p. 234]

мнению, певец и сочинитель фаду Илариу оставил после себя в Коимбре целую школу последователей авторских фаду. В частности, среди усердных сочинителей он называет студентов и преподавателей университета (*acadêmicos*). Это Аугушту Жил, Лопеш Виейра, Гомеш Лопеш, Антониу Масиейра, Гедеш Тейшейра (Фаушту Гедеш), Тейшейра де Пашкоайш, Северу Портела, Умберту де Беттанкур, Перейра Барата, Маркеш душ Сантуш, Алберту Пинейру, Мариу Эштевеш и Дон Томаш де Норонья [*idem*, p. 231].

Как правило, этими авторами сочинялись фаду, похожие друг на друга как близнецы. Их темами были прощание с Коимброй и всеми притягательными сторонами студенческой жизни, надежда когда-нибудь вернуться в милый сердцу город. Если их и мучает какой-то недуг, то это, конечно же, любовное томление:

Perdido todo o juizo	Умираю от любви
Já morrendo d'amores:	И рассудок я теряю,
Pode mais um teu sorriso:	Улыбнись мне, помоги
Que a sciencia dos doutores	Докторам не доверяю.

[Pimentel 1989, p. 233].

Несколько грубоватый юмор студентов-медиков, быстро перенимаемый всей университетской братией, выражается в надежде на то, что домашнее средство, а может быть, даже и обычный клистир, помогут облегчить страдания, причиняемые любовной мукой (...*heis de me dar a mézinha / Que me livre do meu mal* [*idem*, p. 233]).

Стилистический канон первых авторских фаду формировался в ту литературную эпоху, когда только-только начало зарождаться новое, романтическое отношение к индивидуальному творению, в период повышенного интереса к авторскому стилю. В этом временном совпадении состоит определенная трудность для исследователя, так как непросто бывает установить, какая тенденция была на первом этапе более значимой – “жанрообразующая” или та, задача которой состояла в выработке индивидуального стиля. Наблюдения над фаду все же дают основания считать, что первая тенденция превалировала достаточно долго, и эстафета перешла ко второй лишь на следующем этапе развития фаду, то есть в 60-е-70-е годы XIX столетия.

Для фаду за все время его существования свойствен монологический тип речи. Осуществленный мною подсчет показал, что для фаду XIX века соотношение строф, где идет повествование от первого лица, составляет от 67 до 82%, в двух новейших сборниках фаду разброс приблизительно такой же – от 62 до 81%. Прежде фадист был доминирующей фигурой (лишь 10-12% фаду первого периода сочинены от лица женщины), за прошедшие годы “феминизация” затронула и городские песен: теперь “женские” фаду составляют 25-32%. Это, конечно же, не относится к коимбрскому фаду, где прерогатива до сей поры принадлежит мужчинам. Если не забывать о корнях фаду Коимбры и главной черте студенческого фаду, верности традициям, то ничего удивительного в этом нет. Вообще, фаду Коимбры изменчиво в своей неизменности, так же, как и университет, ежегодно пополняющийся молодыми студентами, свято и ревностно хранит верность устоявшимся за несколько столетий обычаям. Можно даже сказать, что лиссабонское фаду, стремящееся вовлечь в сферу своего влияния новые темы, выразительные и изобразительные средства, как словесные, так и музыкальные, развивается экстенсивно, в то время как коимбрское фаду, не выходящее из круга привычных тем, оттачивает стилистику и пытается канонизировать небольшое количество фаду. Самый яркий пример – “Прощальная баллада” с подзаголовком “баллада шестого курса медицинского факультета” – самое известное коимбрское фаду, которым завершается практически любой компакт-диск или магнитофильм, выпускающийся в Коимбре. В противоположность этому, фаду Лиссабона нередко смыкается с эстрадной песней. Неслучайны также изменения, происходящие с аккомпанементом: если фаду в Коимбре по-прежнему исполняется либо солистом (к примеру, самым известным в настоящее время является Жоау Кейрош), либо студенческими ансамблями (*tunas* и *tertúlias*⁵⁵) под аккомпанемент гитар, то лиссабонское фаду продолжает существовать в индивидуальном исполнении, но сопровождение меняется – от фортепьяно и саксофона, гитар в сопровождении контрабаса и перкуссии до эстрадного оркестра.

⁵⁵ Оба слова пришли в португальский из испанского. Первоначально слово “*tuna*” обозначало группу странствующих студентов, а основным в значении слова “*tertúlia*” было остается значение “группа друзей или родственников”.

§ 3. Жанровые разновидности фаду

3.1. Проблема определения жанра

За пределами Португалии фаду воспринимается как гомогенный жанр, хотя, как показывают проведенные исследования, это далеко не так. Данная работа должна послужить лучшему пониманию жанровых особенностей фаду.

В процессе исследования были сделаны выводы, позволившие рубрифицировать фаду, учитывая его региональные и жанровые разновидности.

Региональные разновидности фаду:

ТРАДИЦИОННОЕ ФАДУ

Лиссабона

fado castiço

(настоящее, правильное фаду),
называемое также

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)

Коимбры

fado académico (фаду
университетской среды,
студенческая песня),

и fado popular (фаду городской
среды)

В настоящее время сохраняется как фольклорная разновидность фаду – традиционное фаду (*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. Традиционное фаду, как считают исследователи, возникло во второй четверти девятнадцатого века в Лиссабоне и до конца 60-х годов имело, как уже отмечалось, фольклорный, спонтанный характер. Первоначально репертуар мелодий был невелик, и часто новые слова накладывались на уже известную музыку. Широко была распространена импровизация: исполнители фаду – фадисты – в зависимости от вдохновения и обстановки могли дополнять уже известные публике “истории” на свой вкус. Тексты традиционных фаду, как правило, представляли собой глоссы⁵⁶. С 70-х годов XIX века фаду начало проникать в аристократические салоны, а его тексты стали в основном авторскими⁵⁷. Традиционное лиссабонское фаду 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) [Gouveia 2010, p. 51].

Появление и распространение звукозаписывающей техники заставило певцов, имевших обыкновение исполнять фаду-баллады в среднем по пятнадцать-двадцать минут, сокращать время исполнения. В результате 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*)⁵⁸. Кроме того, после переворота 1926 года была введена цензура, и права на импровизацию у фадистов уже не было [Vieira Nery, 2012 СТТ - 127]. Так из долгих фаду, напоминавших русские “жестокие романсы”, родился современный городской романс. Тоска, печаль, томление, желание вернуть прошлое (и закономерно возникший на этой почве взгляд, что “золотой век” позади), стремление вновь оказаться в детстве, обрести утраченную любовь, бывшее величие страны – обо всем этом поет фаду.

⁵⁶ Глосса — стихотворение, написанное на тему стихотворного отрывка, помещенного в эпитафие (*mote*), причем каждый стих темы вплетается в соответствующую строфу. Глосса пишется обычно определенной строфой – децимой. [КЛЭ 1962-1978, т. 2, с. 202].

⁵⁷ Авторский текст – сочинённый и подписанный автором, в отличие от текста анонимного, созданного безвестным автором. Псевдонимный текст – опубликованный под псевдонимом. В процессе бытования и распространения в широких слоях публики авторские тексты могут фольклоризоваться и восприниматься как анонимные (романс «Песнь цыганки» Я. Полонского, более известный как «Мой костёр в тумане светит»).

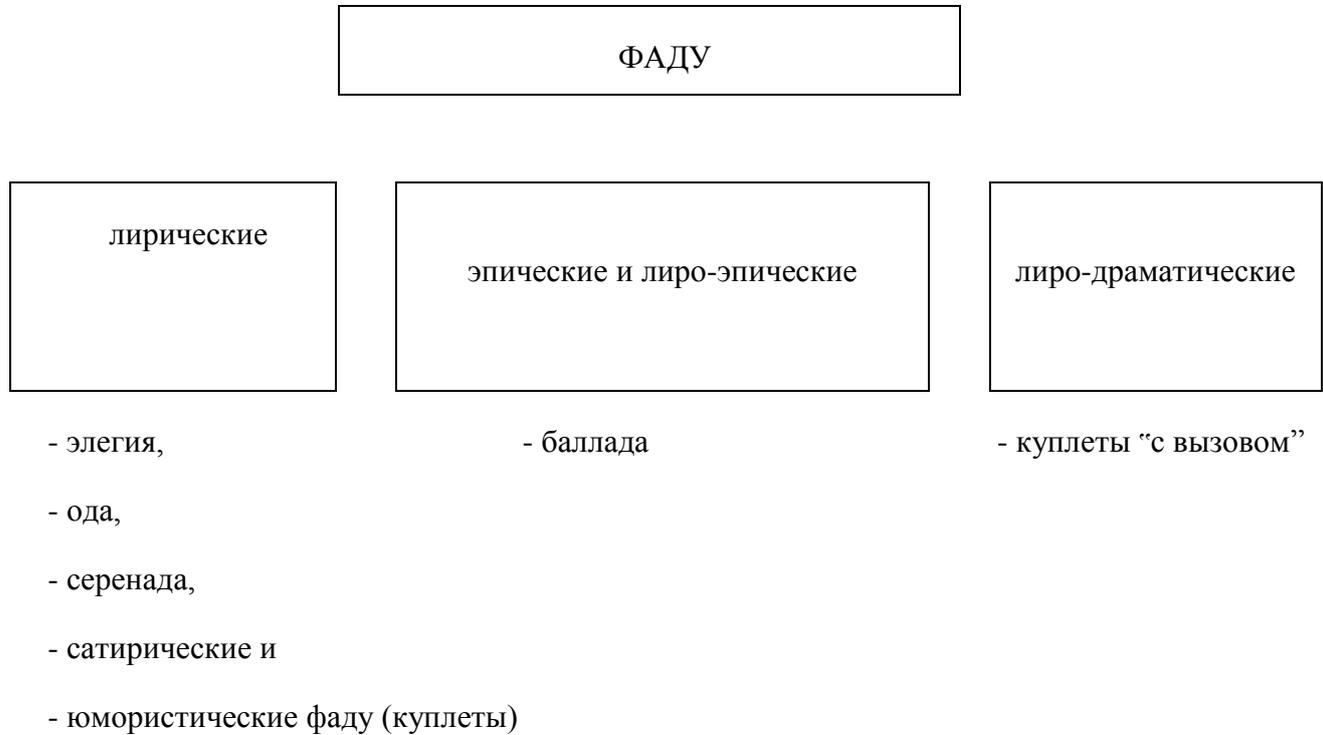
⁵⁸ Существует также довольно редко встречающаяся разновидность фаду, так называемое *fado falado* (проговариваемое), представляющее собой мелодекламацию.

В Коимбру, старинный университетский город, новый для того времени жанр попал в конце 70-х годов XIX века, разделившись на две ветви – «академическую» и «народную». Большую роль в становлении коимбрского фаду сыграла университетская среда. Современные исследователи насчитывают четыре периода в бытовании фаду Коимбры XX века, связанных с конкретными именами авторов и исполнителей, представителей так называемой «академической» традиции (Эдмунду Беттенкура (1899-1973), Жозе Афонсу (1929-1987), Нуно Гимарайша (1942-1973), Луиша Гойша (род. в 1933)). Начиная с 50-х годов XX века и до революции 1974 года коимбрское фаду было политизированным; начиная с 80-х годов был отмечен возврат к собственно студенческой песне, с характерным исполнением в группах, так называемых *tunas*.

Главной оказалась задача определения жанра, которая по давней традиции осложняется многими обстоятельствами. С одной стороны, абсолютно ясно, что выявление конституирующих особенностей ряда схожих произведений совершенно необходимо. С другой стороны, попытка очертить, установить границы, заключить все многообразие составляющих в общие рамки неизменно размещает мнения исследователей по всей длине протяжённой шкалы. Полюсами такой шкалы является либо жёсткая фиксация признаков, либо признание того, что границ нет, все размыто и жанра почти не существует. Проблеме жанра были посвящены труды многих философов и ученых, начиная с Аристотеля. Из российских ученых XIX века в наибольшей степени внимание этому вопросу уделяли А.А. Потебня и А.Н. Веселовский. Серьёзный вклад в осмысление проблем жанра в XX веке внесли Б.В. Томашевский (1890—1957), Ю.Н. Тынянов (1894-1943), О.М. Фрейденберг. Несомненный интерес представляет собой работа французского исследователя Ж.-М. Шеффера (род. в 1952), предложившего сводную таблицу категорий, которые могут применяться при жанровых дефинициях [Шеффер 2010, с. 181].

В процессе работы над португальскими городскими песнями обозначилась основная сложность, сущность которой заключается в том, что под одним названием – фаду – были объединены песни разных родов (эпического, лиро-эпического, лирического и лиро-драматического), нетождественного характера и эстетического качества, неодинакового объема и способов построения образа. Необходимо было учитывать также и музыкальную сторону фаду. Фаду можно классифицировать и в соответствии с их соотнесённостью с тем или иным родом литературы, а именно лирикой, эпосом и драмой. В этой связи выделим лирические (элегия, ода,

серенада, сатирические и юмористические фаду), эпические и лиро-эпические (баллада) и куплеты-дежгаррадаш как модификации, видоизменения лиро-драматического рода литературы.



Фаду – жанр пограничный, вобравший в себя фольклорные черты и не избежавший влияния книжной традиции. Проблема классификации произведений музыкального фольклора усугубляется тем, что за основу обычно принимается один из принципов – музыкальный либо текстовый. Иногда исходным для классификации служит тематический принцип⁵⁹.

Подробное описание трудностей классификации некоторых фольклорных произведений, а именно русской народной бытовой песни, было сделано Н.А. Колпаковой [Колпакова 1962, с. 11-29]. Исследовательницей была предложена оригинальная классификация традиционного крестьянского песенного репертуара. Н.А. Колпакова подчеркивала, что за исключением эпических песен и детского фольклора этот репертуар распадается своими корнями на четыре

⁵⁹ К примеру, Алберту Пиментел писал о том, что сами фадисты “классифицируют фаду по вопросам (темам), о которых в них поется (“*Os fadistas classificam os Fados segundo os assumptos que n’elles são tratados. Assim dizem:*

Fados à terra (assumptos terrestres).

Fados ao mar (assumptos marítimos).

Fados à campa [Fados infernais] (assumptos fúnebres).

Fados à Escripura (assumptos bíblicos).

Também pertencem ao género Fados as «Cantigas a atirar, ou de provocação e despique» [Pimentel 1989, p. 71].

Таким образом, здесь рубрификации подверглись фаду на темы, связанные с землёй, морем, погребальные и библейские. Сюда же исследователь поместил и “песенки с вызовом”, похожие на русские частушки.

основных жанра. Первый жанр состоит из нескольких типов песен-заклинаний, второй содержит игровые песни, “освобождённые от песен лирических, величальных и других...”, третий жанр – песни величальные, четвертый – песни лирические; “он включает в себя два типа: 1) песни лирические частые (с выделением из них группы песен сатирических) и 2) песни лирические протяжные со всем многообразием их тематики, то есть песни любовные, семейные, рекрутские, солдатские, тюремные, “разбойничьи молодецкие” и т.п.” (подчеркнуто мной – Т.Т.) [idem, с. 26-27]. Известную помощь в том, что касается классификации фольклорных лирических песен, не только русских, эта работа, безусловно, оказывает. Данная классификация особенно удобна, поскольку, не суживая жанровых рамок, позволяет учитывать оба основополагающих принципа – текстовой и музыкальный. Тематический же принцип является вспомогательным и служит для классификации уточняющим средством.

Фаду (за исключением эпических) по многим параметрам близко стихотворению лирического характера. Музыкальная сторона фаду практически всегда соответствует настрою словесного содержания, поэтому, опираясь на классификацию, предложенную Н.А. Колпаковой (подробнее – в подглавке “Фаду-баллады”), 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 иронические куплеты встречаются в обеих региональных разновидностях фаду); эпические и лиро-эпические фаду являются **фаду-балладами**⁶⁰. Основной фонд *коимбрских фаду* составляют **фаду-элегии и фаду-серенады**. Отдельно обозначим *desgarradas* как **короткие лирико-драматические частые песни** (нередко импровизационного характера):

⁶⁰ 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.

1) эпические и лиро-эпические протяжные фаду:	фаду-баллады (<i>fado choradinho, de faca e alguidar</i>);
2) лирические протяжные фаду:	фаду-элегии, фаду-серенады (характерны для коимбрского фаду);
3) лирические частые фаду (в Коимбре могут быть протяжными):	фаду-оды, сатирические и юмористические фаду (куплеты);
4) лирико-драматические частые фаду	фаду-частушки (исполняемые двумя певцами попеременно – <i>desgarradas do fado или fado-desgarrada</i>)

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 Hermano da Câmara) и сочиненные им самим музыкально-поэтические произведения на евангельские сюжеты. В творчестве отдельных исполнителей фаду – Амалии Родригеш (“*Job*” – *Иов*), Марку Паулу (“*Nossa Senhora*” – “*Богородица*”), Алзиры Са (“*Samaritana*”), Каманэ (*Maria*) как некие вкрапления встречаются фаду религиозной тематики⁶¹. Существует стилизованная молитва, обращение фадистов к Деве Марии – *Avé-Maria Fadista (...se for pecado / Tocar e cantar o fado / Rogai por nós pecadores* – И если грешно / Играть и петь фаду / Молись за нас, грешных).

Португальский исследователь Жозе Алберту Сардинья в своём исследовании о происхождении фаду знакомит читателя с репертуаром странствующих слепцов, на протяжении долгого времени исполнявших песнопения в том числе и на религиозные сюжеты (либо выраженные в стихотворной форме просьбы о заступничестве святых) под звуки шарманки, гитары или кавакинью и продававших селянам листовки (*pagelas*) с текстами таких песнопений [Sardinha 2010, 57-60]. В некоторых уголках Португалии этот обычай существовал до недавнего времени.

⁶¹ Необходимо дать некоторые пояснения по поводу ансамбля “*Madredeus*” (“*Богоматерь*”), созданного в 1988 году и получившего широкую известность не только в Португалии, но и в других странах Европы и Америки. Зарубежным поклонникам, не владеющим португальским языком, поначалу казалось, что название ансамбля предполагало сосредоточенность на религиозном фаду (на самом деле ансамбль, состоящий из четырех музыкантов-аккомпаниаторов и солистки, исполняет песни на стихи Педру Айреша Магальяйша, изредка используя тексты старинных фаду). Кроме того, когда пятеро музыкантов только-только объединились для совместной работы, по Лиссабону поползли слухи о том, что концерты тогда ещё безымянного ансамбля будут проходить в старой церкви, переоборудованной под театр. Недоставало лишь названия. И вот тогда музыканты, постоянно вынужденные прерывать записи своих композиций из-за проезжавшего то и дело мимо их студии трамвая, решили дать своему коллективу то же название, какое носила остановка трамвая – “*Madre de Deus*”.

Вероятно, для страны с многовековыми и прочными католическими традициями использование популярной формы стало одним из способов воплощения религиозного чувства⁶², сама же эта разновидность настоятельно требует новых материалов для исследования.

3.2. Фаду и романс

Что касается эпических и лиро-эпических фаду, то они требуют особой классификации. Очевидно, что в их генезисе трудно отрицать ориентацию на пиренейский средневековый романс. Кроме того, изыскания и размышления приводят нас к выводу о том, что в основной своей части фаду по всем признакам сопоставимо с жанром городского романса, поэтому требуется тщательное рассмотрение всех терминов, включающих в свой состав слово “романс”. Такой экскурс представляется совершенно необходимым, поскольку определений у романсов великое множество. Их называют и “испанскими”, и “цыганскими”⁶³, и “классическими”, и “городскими” (“мещанскими”), и “жестокими”.

Закономерен вопрос о том, что же называлось романсом изначально. Испанское *romance*, ведущее свое происхождение от латинского *romanice*, означало нечто сказанное (сочиненное) на местном романском (чаще всего испанском), а не латинском языке. Напомним, что речь идет о той римской провинции – Испании (*Hispania*), которая с контурами нынешней Испании совпадает не вполне, то есть “ареал” распространения, в частности, романса, даже на более позднем этапе существования бывшей колонии гораздо шире, чем это ощущается при

⁶² Стоит напомнить, что уже в Испании XIII века существовал опыт использования популярных мелодий для сочинения духовных произведений [Малиновская и Гелескул 1987].

⁶³ Большая путаница, вызванная самим названием “цыганский романс”, была прояснена Я.И. Гудошниковым. Он пишет: “Влияние на городской романс оказали не собственно цыганские песни, которые звучали в ресторанах и трактирах, такие, как “Ту-са, ту-са”, “Соса Гриша” и т.п., а песни русских поэтов, имеющие определенный элемент цыганской экзотики. Из них первой следует назвать песню Земфиры из поэмы А.С. Пушкина “Цыгане”. В 30-40-е годы XIX в. получают в России распространение гитара и песни, написанные для гитарного сопровождения поэтов той поры <...>.”

Особенно характерна цыганская экзотика для стихов А.А. Григорьева, появившихся уже в 50-е годы XIX в. Эти стихи быстро были признаны цыганскими песнями и вошли в репертуар цыганских и псевдоцыганских хоров по всей России» [Гудошников 1990, с. 40].

“Цыганскими” романсами в сборнике, составленном В.Л. Рабиновичем [Рабинович 1987, 633-635], названы 33 романса из 645. Среди них авторских – 27. Удивительно, но и в Португалии связь фаду с цыганами, явно не подчёркивавшаяся, тоже существовала: в фильме “Севера” главная героиня показана цыганкой (хотя наиболее выдающийся исследователь фаду начала XX века Пинту де Карвалью (Tinor) считал версию цыганского происхождения Северы вымыслом). Наиболее часто употребительное определение для фаду – *liró* (“щегольское”) возводят к слову из цыганского языка.

современном отклике памяти на привычное название. Португальский исследователь пиренейского романса Ж. Давид Пинту-Коррейя подчеркивает, что романсейру (собрание романсов) должен рассматриваться только как общеиспанский (*pan-hispánico*, то есть пиренейский) [Pinto- Correia 1984, p. 50].

Н.Б.Томашевский в комментарии к подготовленному им сборнику “Романсеро” в переводах на русский язык указывал: “Романс – это короткое лиро-эпическое сочинение чаще всего повествовательного характера с произвольным количеством, обычно шестнадцатисложных стихов, связанных ассонансами и разбитых на восьмисложные полустишия. С развитием романсного творчества, начиная примерно со второй половины XVI века, когда классический анонимный романс становится полноправным поэтическим жанром, эти полустишия приобретают большую самостоятельность и становятся сами как бы ритмико-синтаксической единицей. Отсюда обычное определение романсного стиха как восьмисложного с ассонансами на четных строках” [Томашевский Н.Б. 1970, с. 392].

Исключительно важно для понимания строфики романса мнение выдающегося переводчика испанской поэзии С.Ф. Гончаренко, высказанное в статье “Перевод поэзии: кое-что из доказанного и забываемого”. Его позиция особенно ценна, поскольку развенчивает сложившиеся стереотипы, касающиеся фольклорного испанского романсеро: “Испанские стиховеды, – подчёркивал Гончаренко, – с завидным упорством полагают, что испанский “романс” – это классический силлабический восьмисложник. Правда, они согласны в том, что “восьмисложник” этот несколько странный: в нём может быть и семь, и девять, и даже десять слогов – всё зависит от типа клаузулы.

Доверившись мнению испанских версологов и их германских почитателей, которые первыми в XVIII столетии взялись за перевод испанского “романсеро”, российские авторитеты стали переводить испанский романс русским четырёхстопным хореем <...>”. Но, с точки зрения С.Ф. Гончаренко, это не совсем правильно. Он полагает, что “речь идёт о трёхиктном восьмисложнике с метрической схемой XXXXXU – (()) (()) при том, что две из позиций X – ударны <...>. Хорей составляет в нём не более 38%, дактиль – 24%, дольники – 38%”. [Гончаренко 2005, с. 85].

В статье “Краткой литературной энциклопедии”, озаглавленной “Романсы испанские”, можно найти некоторые уточнения, касающиеся как внутренней организации, так и манеры исполнения средневековых испанских (пиренейских) романсов. “Романсы испанские – лиро-эпические народные песни, первоначально предполагавшие музыкальное сопровождение,

сложенные 8-сложным размером с единым, как правило, ассонансом, мужским или женским во всех четных строках, а также авторские стихотворения, написанные в данной форме. Они имеют аналогии в фольклоре других народов (напр., англ. баллады), но выделяются сочетанием сюжетности с беспрецедентной интенсивностью лирической окраски и драматизма” [КЛЭ 1962-1978, т. 6, с. 368]. Расцвет романсотворчества приходится на XV век, однако крайне любопытно, что “романсеро” как совокупность или собрание народных романсов сохранялся у этнических групп, отторгнутых от Испании: существуют “еврейско-испанский романсеро”, “португальский”; донныне особняком стоит каталанский романсеро.

Средневековые пиренейские романсы, как доказали М. Менендес-и-Пелайо и Р. Менендес-Пидаль, не были лишь осколками героических поэм (“*cantares de jesta*”), а сочинялись либо по следам конкретных исторических событий, либо брали эпизоды легенд и героических поэм.

Испанские романсы разделяют по типам, видам и циклам. Старые романсы (*romances viejos*) относятся к XV или началу XVI века, они немногочисленны, часто неправильны по форме. Основным фондом для “романсеро”, как правило, служат более поздние старинные (или “ранние”) романсы (*romances antiguos*), сложившиеся ко второй половине XVI века. К третьему типу относят так называемые “артистические или новые романсы” (*romances artísticos o nuevos*), в их число входят романсы отдельных авторов начиная с XVI-XVII вв. (к примеру, Лопе де Веги, Гонгоры); к четвертому типу причисляют фольклорные романсы, называемые “простонародными” (*romances vulgares*), но сложившиеся в XVII веке и позже; к этому же типу относятся романсы, сочинённые во время гражданской войны в Испании в 1936-1939 годах.

Если в приведённой выше классификации романсов по типам основное внимание уделяется хронологии, то в классификации по видам и циклам представлено детальное описание тематики. Следуя тематической классификации, можно выделить следующие виды испанских романсов:

1. “Исторические” (*romances históricos*), связанные с героическими поэмами и воспевающие эпизоды Реконкисты.
2. “Пограничные” (*romances fronteirizos*), посвященные последним эпизодам Реконкисты, часто в этих романсах выражено уважительное отношение к мужеству мавров.
3. “Мавританские” (*romances morescos*), воспевающие удаль мавров,

написаны как бы с их точки зрения. 4. “Романические и любовные”⁶⁴ (*romances novelescos y amatorios*), образующие наибольшее количество циклов (“рыцарские каролингские”, “рыцарские бретонские”), сюда же входят разрозненные (*suelos*) любовные романсы [**idem**].

Исследовательская работа над романсами, начатая в Португалии Гарретом, продолженная Теофилу Брагой и другими португальскими учёными, принесла свои плоды. На основании глубоких текстологических изысканий были сделаны выводы, позволившие подробно описать обширный корпус романсов.

Современные португальские исследователи классифицируют собранные ими романсы следующим образом:

1) Романсы, относящиеся к истории Пиренейского полуострова (*Romances de Contexto Histórico Peninsular*). 2) Романсы Каролингского цикла (*Romances Carolingos*). 3) “Сюжетные” романсы (*Romances Novelescos*), среди которых выделены тематические группы – “Узники и заключенные” (*Presos e Cativos*), “Возвращение мужа” (*Regresso do Marido*), “Верная любовь” (*Amor Fiel*), “Несчастливая любовь” (*Amor Desgraçado*), “Женщины-соблазнительницы” (*Mulheres Sedutoras*), “Соблазнённые женщины” (*Mulheres Seduzidas*), “Инцест” (*Incesto*) и другие. 4) Романсы на религиозные темы (*Romances Religiosos*): об Иисусе Христе (*Jesus Cristo*), Деве Марии (*Virgem Maria*) и святых (*Santos*). 5) Романсы на разные темы. Самый известный из романсов этой группы – “Корабль Катринета” (*Nau Catrineta*) [Pinto-Correia João David, 1984, pp. 8-11].

Испанские романсы стали образцом для подражания в Европе, где новая форма достигла своего расцвета в конце XVIII века. В это время под романсом стали понимать “стихотворение, положенное на музыку или рассчитанное на такое переложение*”. Занимающий среднее положение между народными формами песни и салонными – мадригала – романс становится все более популярен. М.Л.Гаспаров в словарной статье о романсе в “Краткой литературной энциклопедии” отмечал, что романс не выработал твердых жанровых признаков: “обычно это небольшое лирическое произведение, строфическое, со стихами средней длины”. Широта определения часто сопряжена с легкостью включения в данный жанр значительной массы произведений с одной стороны, но, с другой, требует дополнительных дефиниций. Абсолютно справедливо по этому поводу высказался Я.И. Гудошников: “Это определение {*} относится ко всей песенной лирике, а не к романсу как одной из ее разновидностей. Нам предстоит

⁶⁴ Куртуазные.

разграничить *классический и городской романсы* (выделено мной – Т.Т.; не забываем также о том, что Я.И. Гудошников пишет о русском романсе). Возникают они в одно время (первая половина XIX века) и из одних истоков (песенная лирика XVIII в). Но классический романс становится образцом камерного искусства, а городской – массового, демократического” [Гудошников 1990, с. 17]. Усложненность классического романса в музыкальном отношении и сравнительная простота городского также подтверждают возможность их разграничения. Я.И. Гудошников подметил и характерные черты бытования городского романса на первом этапе, его жизнь как фольклорного произведения: “Городской романс как массовая песня не выходит по своей внешней форме за пределы основных песенных традиций, но имеет свою специфику и свою судьбу. Первый этап развития городского романса (до середины XIX века) связан с его устным распространением и появлением вследствие этого множества вариантов” [idem, ibidem]. То же можно сказать и о фаду: в книге Пинту де Карвальу (Тинопа) (1858-1936) некоторые фаду по количеству вариантов вполне могут соперничать с произведениями традиционного фольклора [Tinop 1994].

В России городской романс вначале назывался еще и “мещанским”. Слово “мещанство” польского происхождения: мещане составляли весьма многочисленную группу населения в феодальной Польше и Чехии. В России звание мещанина было наследственным, и к этому слою относились ремесленники, мелкие торговцы, домовладельцы; государственные крестьяне могли стать мещанами лишь с разрешения Сената. После реформ 60-70-х годов XIX века произошло расслоение мещанства: его верхние слои получили широкий доступ к государственной службе с правом приобретения личного дворянства, дополнили слои городской буржуазии, чаще всего выходцами из мещанского сословия были лица “свободных профессий”, интеллектуального труда; в свою очередь разорившиеся мещане превратились в мелких ремесленников и пролетариев. [См.: БСЭ, т. 24]. Русский городской романс на первом этапе бытовал в среде “мещан, лакеев, трактирных половых, кухарок, мелких торговцев и ремесленников. Но уже в то время он получает распространение и в других слоях русского общества” [Гудошников 1990, с. 18]⁶⁵.

Название “мещанский” указывало не только на среду зарождения городского романса, но имело и оценочную окраску. Казалось, что многое из бытовавшего в мещанском сословии

⁶⁵ Ср. также с высказыванием В.Я. Проппа о городском песенном фольклоре: “Эта область мало изучена. Городская мещанская среда имеет свой фольклор. Он не отличается высокими художественными достоинствами, хотя искренность чувств, иногда очень трагических, совершенно несомненна. Эта среда создала жанр жестокого романса – песен литературного типа, содержанием которых обычно служит трагически завершающаяся несчастная любовь. По сюжетам некоторые из этих песен близки к балладам” [Пропп В.Я. 1998, с. 66].

было безвкусным, пошлым, а подчас страдало вычурностью и неправдоподобием в изображении чувств. Нельзя отрицать, что не всё из родившегося тогда обладало несомненной ценностью, но, скорее всего, надо принимать во внимание и тот закон коллективной “цензуры”, превращающей произведение в истинно фольклорное: в конце концов все нелепое, незначительное и очевидно бездарное уходит в небытие, просто в случае с традиционным фольклором проследить за этим процессом уже невозможно, а в том, что касается фольклора нового, – вполне вероятно. В Португалии фадистами давно уже не поются песенки фривольно-безвкусного содержания, такие, которые, по выражению Пинту де Карвальу, “заставили бы покраснеть и маки”, к примеру, навеянная испанской качучей⁶⁶ *Maria Cachucha* или “хулиганская”, по меркам XIX века, *Ladrão do Melro Negro* и тому подобные.

В России практически исчезло и само название – “мещанский романс”, теперь его всё чаще величают “городским”.

Стремясь подчеркнуть специфику формы и содержания городского романса, его отличительных черт, Я.И. Гудошников предложил следующее определение: “Русский городской романс – массовая куплетная песня, характеризующаяся литературными и фольклорными формами бытования, вариативностью, разнохарактерной системой образов, драматизмом и мелодраматизмом содержания и соответствующей ему экспрессивной формой. К этому можно было бы добавить упоминание о лексической пестроте, проявляющейся порою не только в различных образцах данной жанровой разновидности, но и внутри многих отдельных произведений” [Гудошников 1990, с. 9].

Романсы-баллады получили название “жестоких”. Составители сборника “Русский жестокий романс” В.Г. Смолицкий и Н.В. Михайлова замечают: “[Между тем] эпический жестокий романс – законное дитя русской народной поэзии. Он возник и развивался как результат взаимодействия и взаимовлияния устной традиционной словесности и письменной поэзии. Его остросюжетность продолжает поэтику старинной народной баллады⁶⁷ с характерными для нее драматическими описаниями коварства, предательства, кровавой расправы” [Смолицкий и Михайлова 1994, с. 4].

⁶⁶ Качуча (исп. *cachucha*) – испанский (андалусский) народный танец. Музыкальный размер 3/8. В 19 в. Стал эстрадным, сопровождается кастаньетами и гитарой [БЭС 1987, с. 561].

⁶⁷ Теоретическому осмыслению жанра русской народной баллады посвящена работа А.В. Кулагиной [Кулагина 1977], вопросы о происхождении и развитии жанра баллады рассматриваются в диссертации А.В. Ковылина [Ковылин 2003], история собирания и изучения старинных и новых баллад в русской фольклористике представлена в диссертационной работе А.Ю. Нешиной [Нешина 2007].

3.3. Фаду-баллады

В Португалии аналогом русского “жестокого” романса являются фаду-баллады, главным образом затрагивающие тему судьбы как неодолимого рока. Существует так называемое *fado choradinho* (“плачущее фаду”, нередко такие фаду называют ещё и *fados de faca e alguidar*⁶⁸), составляющее целый слой в лиссабонской разновидности этих городских романсов. Как отмечено в моей статье⁶⁹, “при всей сложности отнесения определенного произведения к тому или иному жанру, заметим, что “плачущее фаду” возможно признать фаду-балладами или тем, что называется у нас “жестоким” романсом. Причем к первой разновидности, очевидно, следует отнести те фаду, в которых имеется бытовой сюжет со вполне определенной трагической направленностью, ко вторым – сюжет о трагической любви”.

В статье Э.В. Померанцевой, озаглавленной “Баллада и жестокий романс”, непосредственно указывается на сложность дифференциации этих жанров, подчеркивается их родство: “Что же касается “собственно баллад” (по ранее принятой терминологии – “низших эпических песен”), они явно обнаруживают свою близость к песенной, особенно романсовой лирике” [Померанцева 1974, с. 203]⁷⁰. Все же вполне возможно выделить по крайней мере один конституирующий признак баллады. Как отмечала в своем исследовании “Русская народная баллада” А.В. Кулагина: “Рассмотрение тематики, основных сюжетов и мотивов балладных песен позволяет заметить, что элементы исследуемого жанра имеют ясно выраженную общую особенность – трагический характер” [Кулагина 1977, с. 27]. О трагическом как признаке балладной эстетики писали В.Я. Пропп и Б.Н. Путилов [Пропп В.Я., Путилов Б.Н. 1958, т.1, с. 169]. Опираясь на работу А.В. Кулагиной, заострим внимание на наиболее значимых для нас моментах, отмеченных ею в балладе. “В балладах ... обычно побеждает зло, но гибнущие

⁶⁸ В сезоне 2011-2012 года в Лиссабонском музее марионеток была поставлена пьеса “Fado Portugal - uma história de faca e alguidar”, авторы – Жозе Жил, София Винагре и Наташа Кошта Перейра.

⁶⁹ *Горошина Т.Г.* Фаду и судьба. / Вопросы иберо-романской филологии. Юбилейный сборник, посвященный кафедре иберо-романского языкознания. – МГУ, 1998, с. 208-214.

⁷⁰ Видимо, столкнувшись с подобными трудностями при определении точных границ жанра, автор-составитель сборника “Русский романс” [Рабинович В.Л. 1987, с. 13] в отдельный раздел, озаглавленный “романс-баллада”, поместил довольно большое количество как широко известных, так и ныне почти забытых романсов. Любопытно, правда, что объединенными оказались считающиеся анонимными “По диким степям Забайкалья”, “Шумел камыш” и “Легенда о Марко” Максима Горького (стилизация под немецкую балладу), а также трагически-маршевая “Памяти Варяга” (“Наверх, о товарищи, все по местам!...” Евгении Студенской). Тем не менее здесь проступает тенденция романса-баллады – описывать происшедшее как случившееся на самом деле, а потому некоторые романсы-баллады снабжены пометами – “истинное происшествие” (“Уральский казак” Сергея Аксакова), “Памяти жертв 9 января” (“На десятой версте от столицы” П. Эдиета).

положительные герои одерживают моральную победу. Тематика баллад – трагическая участь человека в феодальном обществе, страдающего от набегов врага, социального неравенства, семейного деспотизма” [Кулагина 1977, с. 27]. Поскольку русская баллада старше фаду, все перечисленное совершенно справедливо в первую очередь для жанра, ставшего одним из источников португальского городского романа – романа пиренейского.

“Следует учитывать, – пишет далее А. Кулагина, – что в ряде баллад трагическое не имеет возвышенного характера, так как связано не с высокими целями, патриотическими или нравственными подвигами, а низкими, узко личными стремлениями, имеет бытовую основу” [Кулагина 1977, с. 28]. “Трагическое проявляется обычно в преступлении (убийстве, отравлении), направленном против **невинной** (выделено мной – Т.Т.) жертвы” [ibidem]. “В балладах, – указывает также А.В. Кулагина, – создано несколько типов трагических героев. Это – “губитель”, “жертва” и “страдающий персонаж” [idem, ibidem, 29].

В фаду очень часто “губителями” становятся родители, а “жертвами” – невинно страдающие дети (например, в фаду без названия, исполняемом Антониу Маркешем, написано это фаду на музыку “Фаду Алберту”). Фабула фаду такова: сын спрашивает у отца, почему тот постоянно ходит пьяным, а соседи из-за этого зовут его несчастным дурнем. Отец отвечает, что крепкий напиток (*aguardente*, португальская водка) помогает ему видеть прекрасный образ умершей жены. Мальчик напивается, а несчастный отец, прибежавший домой по зову соседей, застаёт умирающего ребенка, который тоже “хотел увидеть маму”.

В данном случае губитель и страдающий персонаж объединяются в одном лице – им предстает отец ребенка. Роковая ошибка, “**буквальное понимание**”, не характер, а судьба – причина трагедии.

Подобное буквальное понимание иносказания играет трагическую роль в фаду из репертуара того же исполнителя (на музыку “Фаду Бритинью”) ⁷¹: мальчик забирается на дерево, чтобы привязать все листья покрепче, ведь врач предупредил его мать: муж её не переживет зиму, и как только дерево в их саду сбросит листья, он умрёт. Ребенок падает с дерева и разбивается, но успевает попросить мать о том, чтобы она успокоила отца: сыну удалось его спасти! ((«Por isso levei as linhas // Para atar bem as folhinhas // E todas elas atei // Ele agora ja não morre // Anda vai dizer-lhe, corre // Que eu morro mas que o salvei») [Costa e Guerreiro, 1984, p. 236].

⁷¹ Нужно сказать, что в этом фаду налицо фольклорное бытование литературного сюжета с почти неизбежной перестановкой либо заменой персонажей. Имеется в виду “Последний лист” (“The Last Leaf”) О. Генри.

Трагическая история португальской Сони Мармеладовой (из репертуара Антониу Маркеша): узнав отца в своем случайном знакомом девушка рассказывает об этой встрече матери (*Ela a chorar com alguém vai / Sendo o seu pai que a vai manchar / Fitando-a bem, mesmo absorto / Cai quase morto, chora também //*); потрясенные происшедшим, обе умирают (*A mãe ouvindo a narração / De comoção vai sucumbindo / A filha vendo morrer a mãe / Esmorecendo, morre também //*) [idem, p. 238].

С настойчивостью повторяется глагол “*morrer*” – умирать – во всех фаду подобного типа. В некоторых фаду гибель главного персонажа заменяется его **безумием**. Как правило, это выражается либо глаголом “*enlouquecer-se*” либо заменяется конструкцией “*ficar (estar) louco*”.

В современных фаду-песнях *morrer* – чаще всего метафора (*eu morro de saudade, partir é morrer um pouco*).

В фаду “*Funesta brincadeira de Carnaval*” (“Роковая карнавальная шутка”) губителем невинной жертвы – собственной дочери – также становится отец. Явившись перед зятем во время карнавала в маске, он сообщает, что ему известна тайна жены молодого человека – родимое пятно на груди. Беспечно танцевавшая до этого пара поражена. Вдоволь насладившись произведенным эффектом, посмеявшись вволю (“*depois de muito ter rido*”), незнакомец срывает маску (*Foi seu sogro; nesse dia / Brincou em dia fatal / Pensando que mal não fazia / Mas a filha enlouquecia / Em dia de Carnaval //*).

Здесь особенно показательны два момента: 1) говорится о том, что несчастье произошло не из-за особо злобного характера отца, а это случилось в **роковой** день (“*brincou em dia fatal*”); 2) таким днем стал день карнавала, маскарада, когда зло рядится в добро, а добро – в зло. (Невольно вспоминается “Маскарад” Лермонтова).

Судьба-рок довлеет над богатыми и бедными. Два несчастных отца – маркиз Мариалва (“*A Última Tourada Real de Salvaterra*”) и простой мельник (“*Azenha Velinha*”) теряют сыновей. С первым это происходит по роковой случайности – кровь молодого графа проливается во время тоурады, его смертельно ранит бык; сын мельника погибает во время ненастья, и отцу не удается спасти ни сына, ни себя Трагизм событий подчеркивается и тем обстоятельством, что в фаду подобного типа гибнут, как правило, либо дети, либо молодые люди, только начинающие жить.

Вопреки ожиданиям, фаду XIX века не воспевает ни смелость тореадора, ни жестокую красоту боя, для него характерно отношение к тоураде почти такое же, как и к маскараду: арена – место, где, как правило, разыгрывается трагедия. Печальна судьба жены тореадора, ведь в любой день тоурады бык может убить ее любимого, превратив ее саму во вдову (“*Eu não quero*

amor toureiro, // Só se mudar de sentido, // Pode vir um boi matreiro, // Ficar mulher sem marido”) [Tinop 1994, p. 113]. Исключение составляет только фаду Северы (самой знаменитой исполнительницы фаду девятнадцатого века), где она сравнивает двух тореадоров – своего возлюбленного графа Вимиозу и друга своей соперницы, тоже певицы [idem, p. 80].

Здесь также присутствует представление о судьбе как о начале, неподвластном человеку. Подобные представления принято относить к фаталистическому мирозерцанию (по определению А.Н. Веселовского), характерному как для фаду первого периода (20-70-е годы XIX века), так и для фаду, появившихся позднее.

Мотив “отцов и детей” имеет и другую сторону – несчастье родителей, в таких фаду, как правило, решающую роль играет жестокость детей. Например, в фаду “Роковое подаяние” (“*Esmola Fatal*”) бедная старуха, одетая в лохмотья, оказывается, получила их от своей дочери вместе с письмом, в котором та рассказывает о своем удачном замужестве и благополучной жизни. Несчастливая мать проклинает дочь и сходит с ума (“...*E passados segundos estava louca!*”).

Также в подобных фаду присутствует мотив узнавания. Это либо узнавание близкого человека в незнакомце, либо внезапное сообщение о чем-то неизвестном, резко меняющее ход сюжета. Например, “узнавание” как основной элемент сюжета встречается и в уже упоминавшемся фаду о девушке, вынужденной продавать свою любовь и узнавшей в незнакомце отца (из репертуара Поликарпу Алвеша). В фаду “Хмельной художник” падшая женщина вдруг понимает, что молодой человек, наскоро написавший ее портрет, – не кто иной, как ее сын (Biografia do Fado, № 20), а также в фаду “Швея” (“*Costureira*”), из репертуара Антониу Маркеша: в день свадьбы бедная девушка-швея узнает о том, что ее жених соблазнил другую, и кончает жизнь самоубийством [Costa e Guerreiro 1984, p. 239].

Трагизм изображаемых событий направлен на то, чтобы вызвать в слушателях сострадание, и в какой-то степени является аналогом катарсиса в древней трагедии.

Заметим, что для фаду весьма свойственно то, что преступление как таковое встречается очень редко (пожалуй, можно назвать лишь убийство на почве ссоры в фаду “*Fado Mal-Falado em Alfama*”), и чаще всего трагедия связана с несчастным случаем, либо, если позволительно так выразиться, происходит “преступление посредством слова”.

Итак, анализ фаду-баллад, “плачущих фаду”, показывает, что для них характерна трагическая направленность, одноконфликтность. Трагический герой баллад – обычный человек, но даже если это представитель дворянства (граф Мариалва), то его социальное положение не играет главенствующей роли в развертывании конфликта, а лишь подчеркивает мысль о том, что ударам судьбы подвержены все. Конфликт в фаду-балладе носит бытовой

характер. Эмоционально-эстетический эффект производит стремительно и напряженно развивающееся действие (ср. : [Кулагина 1977, с. 94]).

Событие, о котором повествуется в фаду-балладе, обычно заканчивается трагически, и это выражено глаголами “*morrer*” (“*morrer enforcado*” – повеситься) и *enlouquecer-se* (сойти с ума), и в данном случае это явления одного порядка – безумие как ментальная смерть и собственно смерть, вызывающие сострадание у слушателей. В подавляющем большинстве фаду **идея судьбы предстает как рок**, чаще всего гибнут “без вины виноватые”, и причиной трагического исхода является несчастный случай, а также вызванное неправильным (буквальным) пониманием иносказание.

При невозможности отождествления двух явлений разных культур всё же несомненно, что в жанровом отношении фаду представляет собой именно городской романс с сосуществующей “короткой формой” (*desgarradas*), близкой русской частушке по строфическому строению (четверостишия), способу рифмовки (*авсв* и *авав*) и экспрессивно-эмоциональному настрою.

3.4. Фаду-элегии, фаду-оды и фаду-серенады

Большинство фаду, как традиционных, так и современных, представляют собой элегии, положенные на музыку. “Элегия – (греч. *elegeia* < от *elegos* – жалобная песня) – жанр лирики: стихотворение медитативного (от лат. *meditatio* – углубленное размышление) или эмоционального содержания, передающее глубоко личные, интимные переживания человека, как правило, проникнутые настроениями грусти, светлой печали. Чаще всего написано от первого лица. Наиболее распространенные темы элегии – созерцание природы, сопровождающееся философскими раздумьями, любовь, как правило, неразделенная, жизнь и смерть и др.” [Белокурова 2005, р. 204]. Поскольку фаду– городской жанр, созерцание природы заменяется любованием близкой фадисту средой – ландшафтом любимого города – Лиссабона или Коимбры, отдельных мест (для Лиссабона это Алфама, 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, “*Maldição*”, “*Gaiivota*”, “*Barco Negro*”).

Фаду о несчастной любви “*Nem às paredes confesso*” – “Не признаюсь даже стенам”– на стихи Максимиану да Соузы) исполняла Амалия Родригеш:

De quem eu gosto	Кого люблю –
Nem às paredes confesso	И стенам не признаюсь
E até aposto	Скажу я больше –
Que não gosto de ninguém	Мне никто не мил.
Podes sorrir	Ты можешь улыбаться
Podes mentir	Лгать бесстыдно,
Podes chorar também	Заплачешь даже, коль не будет сил.
De quem eu gosto	Кого люблю –
Nem às paredes confesso.	И стенам не признаюсь.

Для фаду-ода “(ода от греч. Oide – песня) – жанр лирики, торжественное стихотворение восторженного характера, призванное воспеть какого-либо человека, явление или событие” [idem, p. 103] характерно наполненное пиететом прославление того или иного лица, города, университета, традиционных ценностей (“*Casa portuguesa*”, “*Maria Lisboa*”, “*Abril em Portugal*”).

Традиционные фаду-серенады (серенада, франц. serenade – от итал. serenata, от sera – вечер, под аккомпанемент лютни, мандолины или гитары, обращенная к возлюбленной [БЭС, с. 1200]) прежде 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*”).

Фаду-серенада *À luz da lua* (“При свете луны”) начинается с запева, который автор обозначили как припев.

(Ref)	(Припев)
Ai como é belo	При лунном свете
À luz da lua	И в тишине

Ouvir-se um fado em plena rua	Ночное фаду звучит во мне.
Sou cantador apaixonado Vibrando as cordas A cantar o fado	Пою, влюблённый, Звения струной, Пою я фаду, певец ночной.
Dão as doze badaladas E ao ouvir-se as guitarradas (2x) Surge o luar que é de prata	Пробьёт двенадцать: На звук гитар Луны серебристой проглянет шар.
E a recatada donzela De mansinho abre a janela Vem ouvir a serenata	Девиче милой, Что у окна Я серенаду пою без сна.

(Ref)⁷²

3.5. Сатирические и юмористические фаду (куплеты)

Такого разнообразия тем, как сатирических и иронических фаду, нет ни в одной другой разновидности этого жанра. Большая часть представляет собой куплеты, которые сочинялись, скорее всего, экспромтом и по любому поводу. В России, где типологически сходным жанром является частушка⁷³, самым удачным и наиболее широко цитируемым высказыванием о ней является принадлежащее Глебу Успенскому: ”{Народ} создал так называемую частушку, то есть то самое, что по-французски называется “куплетом” (слово в слово), и этими “частушками” откликается на каждую малость жизни” [Успенский 1986, с. 379].

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”). Главное – народный юмор не упускал

⁷² URL: <http://www.vagalume.com.br/estudantina-universitaria-de-coimbra/a-meia-noite-ao-luar.html#ixzz3IM13jUZn>

⁷³ “Частушка” от частая (быстрая) песня. Произведение народной поэзии, короткая рифмованная песенка (большой частью четверостишие) с лирическим или злободневным содержанием; исполняется на определенный напев.

Также: “Частушка (в разных местностях бытуют также нар. наименования: “частая”, “частуха”, “коротушка”, “припевка”, “прибаска”, “прибаутка”, “пригудка” и др.) – один из видов рус. нар. словесно-муз. творчества; короткая (обычно четырёхстрочная) рифмованная песенка быстрого темпа исполнения. В самостоят. жанр фольклора частушка оформилась во 2-й пол. 19 в” [КЛЭ, т.8, с. 443].

достойного случая, чтобы пошутить и посмеяться. А сатира оставалась по-прежнему колкой и дерзкой, как и за все время существования португальского фольклора.

Незадачливый молодой муж, неожиданно обзаведшийся огромной семьей, мог быть так обрисован в фаду:

Eu casei com uma velha,	Я женился на матроне,
Por causa da filharada	Девять Бог ей дал детей,
Lá ao fim dos nove meses	Месяцы прошли, и вскоре
Teve dez d'uma ninhada.	Десять стало крох у ней. [Tinop 1994, p. 156].

Считалось, что подтрунить над физическими недостатками предполагаемого жениха не грешно:

Eu hei-de casar co'um сохо,	Выйду замуж за хромого,
Que me hei-de fartar de rir,	Вот уж вволю посмеюсь:
Fazer-lhe a cama bem alta	Высоки кровати ножки -
Só para o сохо nao subir.	Он не влезет, вам клянусь! [Tinop 1994, p. 156].

Вар.: Выйду замуж за хромого,
 Посмеяться повод есть:
 Закажу кровать повыше,
 Чтоб вовек ему не влезть!

Безденежье нередко сопровождало фадиста, но в куплетах оно могло быть и веселым:

Até o proprio dinheiro	Даже деньги убежали
------------------------	---------------------

Me fugiu da algibeira	Из кармана моего.
Nao me faz falta nenhuma	Ну, а я не унываю,
Vivo da mesma maneira.	Нет мне дела до того! [Tinop 1994, p.172].

Вообще о деньгах в фаду сказано немало, и диапазон мнений широк необычайно – от полного пренебрежения до обвинения денег во всех грехах человечества, но истина, как всегда, оказалась посередине – с деньгами все же легче, чем без них:

Fui ao Porto, fui a Braga,	Был я в Порту, был и в Браге,
Também fui ao Limoeiro ⁷⁴ ,	Побывал, друзья, в тюрьме,
Nao achei melhor amigo	И скажу, что лучший друг -
Que a bolsa do meu dinheiro.	Это все же денег тюк. [Tinop 1994, p. 153].

Часто появлялись фаду “на случай”. Король Мигел сломал ногу, его противники сочинили несколько куплетов в насмешку, досталось и королю, и его родственникам, и той политике, которую он проводил. Сторонники короля в долгу не остались и ответили:

D. Miguel é bonito,	Король Мигел прекрасен
É bonito e bem feito,	И хорошо сложен,
Quebrou uma perna	Сломал недавно ногу,
Ficou sem defeito.	Но вновь здоров, силен. [Tinop 1994, p. 258].

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

Visto que nada escapa	Раз на свете все предметы
A vil falsificação,	Нынче с браком производят,

⁷⁴ Старинная тюрьма в Лиссабоне.

Deve ser analisado	Нужно лучше приглядеться,
O fabrico da geração.	Что с народом происходит. ⁷⁵ [Tinop 1994, p. 205].

Впрочем, поводов для сатиры было достаточно всегда, и чаще всего более серьезных, чем верноподданнические излияния:

Portugal sente-se ufano,	В Португалии тщеславной
Tem bom dinheiro cunhado	Денег наковали –
Mas quem o tem chama-lhe seu	Кто в наследство получил,
Ou herdou ou tem roubado.	Остальные – крали. [Tinop 1994, p. 201].
No tempo de barb'ras nações	Во времена рожденья наций
Pregavam os ladrões nas cruzes,	Висели воры на крестах,
Hoje, no sec'lo das luzes,	Теперь же, в век цивилизаций,
Pregam as cruzes nos ladrões.	Кресты висят на всех ворах. [Tinop 1994, p. 201].

По поводу шутливой обыгрывания любовной темы немало говорится в соответствующем разделе, но полностью исчерпать её сложно. Куплеты любителя пощеголять новомодными тогда словечками лиссабонского жаргона, попвшего в незавидную ситуацию, звучали так (все арготизмы взяты в кавычки публикатором):

Por causa d'uma “gajona”	Засмотрелся я на “тёлку” -
Para quem me pus a “adicar”	И на “кичу” угодил,
Fui parar ao “estarem”,	Не могу я “сделать ноги”,
Sem me poder “esgueirar”.	Хоть в решетке много дыр. [Tinop 1994, p. 159].

⁷⁵ Поскольку ничто не избегает /Сильной фальсификации, / Должно быть проанализировано /Производство (изготовление) поколений.

В современном словаре аргó [Nobre 1977] зафиксировано лишь одно из четырех жаргонных слов, которые были в ходу в XIX веке – “*esgueirar-se*” (*fugir, escapar* – убегать, исчезать). Однокоренное жаргонному слову (*gajona*), использовавшееся для обозначения более нейтрального “девица”, осталось только в мужском роде (*gajo* – qualquer homem).

Представители клира всегда подвергались насмешкам в ехидных песенках. Чаще всего высмеивалось сладострастие и чревоугодие монахов, тайные грехи монахинь. Одним из самых безобидных “грешков” считалось пристрастие монахов к игре на гитаре, фадисты не преминули использовать и такой повод для сочинения шуточных фаду.

Encontrei Frei João	Повстречал я монаха Жоана
Numa manhã de geada,	Ранним утром морозным,
Com um instrumento na mão,	Нёс в руке он гитару,
Vinha a ser uma guitarra.	Инструментом была она грозным. [Tinor 1994,

98].

В сатирических и иронических фаду действующими лицами нередко оказываются монахи и монахини:

O frade pediu à freira:	Попросил монах монашку:
Oiça-me de confissão;	“Исповедуюсь я, пташка!”
E a freira lhe respondeu:	А монашка отвечает:
Deita-me o livro na mão.	“Чем помочь тебе, не чаю!” [Tinor 1994, p. 144].
O frade pediu à freira	Говорит монах монашке:
Um beijinho pela grade,	“Поцелуй меня, милашка!”
A freira lhe respondeu:	А монашка отвечает:
Vá p`ra missa senhor frade.	“По тебе собор скучает!” [Idem, p. 150].

Quando t`eu vi, oh freirinha,	Я монахиню увидел
Encostada ao mirante,	На высоком бельведере:
Logo meu coração disse:	“Видно, любишь ты кого-то
Tu, freirinha, tens amante.	И не так тверда уж в вере”. [Idem, p. 157].

Популярны в XIX веке были и пародии-“ответы”⁷⁶. Португальцам не откажешь в патриотизме, но слишком пылкие строки могли вызвать реакцию противоположную той, на которую рассчитывал сочинитель.

Quem te viu, oh Portugal,	О, Португалия моя!
No teu trono d’elegância,	Прекрасна ты в убранстве!
Brilhava entre as nações	Отвагой среди прочих стран
Com coragem e com constância.	Сияешь с постоянством! [Tinop 1994, p. 200].

Это четверостишие Жоау Видрасейру вызвало к жизни другое, сочиненное Багре. Гиперпатриотическая высокопарность куплета Видрасейру в “ответе” Багре сменяется сатирическим прославлением гастрономического символа Португалии – вялено-соленой трески.

Quem te viu, oh bacalhau,	О, распрекрасная треска!
Naquela taberna à Esp’rança	В таверне “У надежды”
Brilhava entre as batatas	Блистала, словно бриллиант,
Com coragem e com constância!	В картофельной одежде. [Tinop 1994, p. 185].

Бывали случаи, когда фаду звучало гневной сатирой – и во времена борьбы либералов с мигелистами, и в эпоху фашистской диктатуры. Сатирические антифашистские фаду преимущественно сочинялись и пелись в Коимбрском университете, среди студентов которой были не только будущие столпы общества, но и их свободолюбивые оппоненты. Сведения о таких фаду есть, самих же фаду почти не сохранилось по вполне понятным причинам: век

⁷⁶ Об “ответах” в русской традиции см.: [Гудошников 1990, с. 64].

социальной сатиры, привязанной к конкретным фактам и лицам, недолог, да и хранить списки во времена, когда эти песни звучали актуально, было отнюдь не безопасно, поэтому они жили своей фольклорной жизнью и оставались в том времени, для которого были злободневны и необходимы.

3.6. Фаду-частушки (*desgarradas, à desgarrada*)

Куплеты “с вызовом” являются лиро-драматическим жанром, пришедшим в фаду из фольклора. Отличительной чертой этих куплетов является обмен репликами, чаще всего между исполнителем-мужчиной и исполнительницей. В сельских районах Португалии они исполняются, как правило, под концертино и очень популярны во время народных праздников.

Исполнение куплетов “с вызовом” (*à desgarrada*), то есть некое соревнование между двумя фадистками прошлого века – Сезарией и Лузией – вылилось в обмен колкостями. Одна намекала на цыганскую кровь соперницы и еврейскую – ее любимого гитариста, вторая – на не слишком большую щепетильность бывшей подруги касательно девичьей чести:

Gri gri gri, queres mais toucinho?	“Хи-хи, поешь еще ветчинки?”, -
Dizia a Cigana ao Judeu	Еврею говорит Цыганка.
E o Judeu por gratidão	И он, желудка не жалея,
Todo o toucinho lhe comeu.	Подмел все напрочь, без остатка.
O Cesário comprou há anos	Ослицу очень верную
Uma burra bem segura,	Сезар себе купил.
Porem já estava arrombada	Однако у замка её

No segredo da fechadura.
128].

Изьян солидный был. [Tinop 1994, p.

Фаду восприняло этот народный жанр, типологически близкий русским частушкам, и фадисты Лиссабона исполняют отдельные куплеты “с вызовом” в заключительной части концерта (“*Quero andar nos teus sentidos*”, “*Olhemos também em frente*”, “*Afinal quem tem ciúmes*”, “*Desgarrada do nosso amor*”). 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.

§ 4. Функционирование концептов португальской культуры в фаду

Основополагающими концептами, составляющими португальскую картину мира, являются концепты “судьба”, “саудаде”, “любовь”, важным концептом является концепт “справедливость”. Под концептом мы понимаем обусловленные культурой базовые единицы картины мира, обладающие значимостью как для отдельной языковой личности, так и для лингвокультурного сообщества в целом. Концепты в работе рассматриваются, вслед за Ю.С. Степановым, в культурологическом плане, выделявшем в концепте⁷⁷ этимологическую, историческую информацию, общеизвестную, обиходную сущность и сущность, известную отдельным носителям языка. Термин “концепт” используется в работе для описания понятийной картины мира португальцев, отраженной в фаду.

4.1. Концепт “судьба” (*fado, destino, dita, sorte, sina, fortuna, ventura, azar, sestro*) в фаду

То, что слово “фаду” имеет два основных значения, с неизбежностью наталкивает любого исследователя на необходимость изучения их взаимоотношений.

По данным этимологического словаря Машаду [DELP 2003] использование слова *fado* для обозначения городских песен в 70-х годах прошлого столетия было вполне обычным. В качестве примера приводится отрывок из произведения Камилу Каштелу Бранку,

⁷⁷“Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека” [Степанов Ю.С., Константы: словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2004, с. 43].

опубликованного в 1879 году, хотя употребляться в таком значении (“*canção típica*”) это слово стало уже в 20-х годах XIX века, то есть в то время, которое считают эпохой зарождения жанра.

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 игральной 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; 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)⁷⁸.

По отношению к словам данной группы часто применяется прием олицетворения: персонифицированная судьба играет человеком: *Já não brinco com destino / Ele é que brinca comigo*⁷⁹; назначает час – *o Destino marca a hora*; вершит приговор – *Se o destino nos condena / Não vale a pena lutarmos mais*⁸⁰. Как правило, во всех несчастиях в фаду виновата судьба – «*destino*» (от лат. *destinare* – утверждать, укреплять; определять, назначать; обрекать, намечать

⁷⁸ От лат. *signa*, мн. ч. от *signa* (знак, отметка, клеймо). С пометой *fam.* (просторечн.) употребляется в португальском языке как синоним для *sorte*, *destino*, *fado*.

⁷⁹ [Я] уже не играю с судьбой / [Это] она играет со мной //.

⁸⁰ 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*⁸¹.

Люди должны выполнять предначертанное, постигая знаки судьбы: *Tu podes mentir / As 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), см. также примеры на с. 106.

Функционально-стилистическое исследование лексики, связанной с понятием “судьба” в лузитанской поэзии, практически не проводилось ни в отечественной, ни в зарубежной португалистике. Исключением является статья Н.М. Азаровой [Азарова 1994], посвященная концепту “судьба” в фаду. Для нас она представляет особый интерес, хотя ее постулаты противоречат выдвигаемой нами концепции. Их критика позволит точнее объяснить нашу точку зрения.

На первый взгляд, работа Н.М. Азаровой выглядит весьма авангардной и парадоксальной. Однако по сути своей она представляет собой эклектический набор доводов и домыслов, лишенных серьезных научных обоснований. Вкратце гипотеза Н.М. Азаровой выражена в следующем утверждении: “Португальская культура дает свою ритмическую версию судьбы, однако идея судьбы-ритма является составляющей концепта судьбы в целом”. [Idem, *ibidem*, p. 280]. Это суждение опирается на два основных положения: 1) происхождение фаду-песни от фаду-танца, 2) чередование “минорных и мажорных отрезков в рамках одной песни и в циклах или на концертах (? – Т.Т.), что заставляет слушателей улавливать, в частности, идею игры судьбы, иронии судьбы”. [Ibidem]. Здесь уместно заметить, что взаимная смена мажора и минора способна проиллюстрировать лишь тривиальное выражение “жизнь полосата”. Судьба – это не только чередование темных и светлых отрезков, не говоря о том, что взаимная смена мажора и минора вообще характерна для пиренейской музыки в целом и является наиболее типичной особенностью португальского музыкального фольклора. [Lopes Graça 1984, vol. 8 (III), p. 178]. Для подкрепления своей догадки Н.М.Азарова опирается на неудачно выбранное место из огромного наследия глубокого знатока античности А.Ф.Лосева, смело⁸² обращаясь с

⁸¹ 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 //.

⁸² Кроме того, что в оригинальной цитате одно понятие вольно заменяется другим, сама цитата не выделена, поэтому не вполне ясно, где мнение А.Ф.Лосева дополняется рассуждениями автора статьи. Гораздо

цитатой из его работы “Музыка как предмет логики”. На странице 281-й читаем: “Далее, если подставлять в определение Лосева вместо “ритма” “судьбу”, получаем (подчеркнуто мною – Т.Т.): Судьба понимается как числовая фигурность, т.е. та или иная комбинация длительностей, взятых, однако, вне своей абсолютно временной величины. **Одну и ту же фигуру судьбы (!) можно исполнить в разное время и с разным темпом** – так можно интерпретировать идею повторения судьбы одного носителя судьбы другим (сюда же притягивается невинный Некрасов – Т.Т.): Но, матери своей печальную судьбу// На свете повторив... (Н.А.Некрасов)”.

Очевидно, что перенос основного смысла на эпитет – “тяжелая”, “печальная”, “злая” судьба и соответственное отвлечение с точки зрения на Судьбу как индивидуальную предопределенность, конкретную долю только этого, и никакого другого, человека, смешение “качества” с “действием” могло породить подобный ошибочный взгляд, с которым никак нельзя согласиться. Судьба ребенка может быть настолько же печальной, как и судьба его матери, но **цепь событий** будет совсем иная (и дело, видимо, не в “разном темпе” их развития).

Вообще, задача, поставленная перед собой автором статьи, заключается в том, чтобы на примере фаду определить конституирующие концепт судьбы признаки. Разъяв музыку и слова, автору приходится препарировать фаду следующим образом: музыка фаду соотносима с ритмом судьбы, слова выражают идею говорения “в качестве одной из основных семантических составляющих концепта судьбы” [Азарова 1994, с. 281]. Для подкрепления этой мысли приводятся ссылки на философские работы Х. Ортеги-и-Гассета и М. Хайдеггера. “Стратегия истинного говорения направлена на то, чтобы говорить так, как говорит логос (или в нашем случае судьба)”, – читаем на стр. 282. И далее: “Именно так эксплицирована задача настоящего исполнителя фаду: Я фадист, поэтому я расскажу обо всем, что вижу и слышу, расскажу и о своей судьбе (*confesso⁸³ do tempo da minha vida*)” [idem]. Русский пересказ настолько же объемней португальского отрывка, насколько далёк от оригинала. По всей видимости, примеров из фаду для подкрепления этого шаткого построения недостаточно, поэтому Н.М. Азаровой приходится обходиться малым: практически повторяться – *confesso no meu fado, eu digo no meu fado* (или – *do meu fado*), либо прибегать к заведомым натяжкам,

больше для понимания А.Ф. Лосевым концепта “судьба” могло бы дать знакомство с его “Очерками античного символизма и мифологии” [Лосев 1993, в частн., с. 45-50, 114-115], а также со статьей А.А. Тахо-Годи “Судьба как эстетическая категория (Об одной идее А.Ф. Лосева)”, в которой она, в частности, пишет: “... судьба в качестве “эстетической идеи организует весь исторический мир, создавая, в конце концов, стилистически устойчивую его картину. <...> Судьба, которая не подвластна разуму и чувству древнего человека, не имеет ни определенного собственного имени, ни определенного образа, хотя сама придает окончательный рисунок жизни каждому человеку, творит его по каким-то своим умным замыслам, эстетически его оформляет” [Тахо-Годи 1985, 327].

⁸³ *Confessar* vt - признавать, признаваться (в чём-либо); 2) исповедовать; *confessar-se* – 1) признавать себя (виновным и т.п.); 2) исповедоваться.

используя в качестве примеров явные каламбуры: *eu sei o meu fado cantar* (“я смогу спеть мою судьбу или мое фаду”); *Quem sabe cantar o fado // Vai direito ao Paraíso //* Кто умеет петь фаду (судьбу), // Отправляется прямо в рай), стоит сказать, что последний пример взят из шутивного фаду. (Все примеры – со стр. 282-й цитируемого сборника).

Поскольку ощущается серьезная нехватка аргументов, которые могли бы быть почерпнуты из фаду, на помощь исследовательнице приходит русская классическая поэзия в лице К.Ф. Рылеева, Е.А. Баратынского, Н.А. Некрасова и А.А. Фета, но для объяснения идеи “судьбы-говорения-несокрытости” в фаду даже их дарования не всеильны.

И последнее. Обычный соблазн лингвистов, в который впадают изучающие одновременно и испанский, и португальский языки, – переводить португальские слова при помощи испанских словарей, – заманивает автора статьи в извечную ловушку.

“Испанские и португальские словари, – пишет Н.М. Азарова на стр. 281-й цитированного издания, – предлагают следующую последовательность значений *fado* (исп. *hado*): предсказание, молитва, судьба”. Типичный *argumentum ad ignorantiam*: **ни один** из авторитетных португальских (уже упоминавшийся *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa – DELP*, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa de Cândido de Figueiredo – GDLP*, *Dicionário Prático Ilustrado da Língua Portuguesa de Lello DPILP*, *Dicionário de Sinónimos – DS*), а также издаваемый в Бразилии словарь Аурелио (Aurélio Buarque de Holanda Ferreira – *NDLP*) не только не предлагает подобную последовательность, но даже и не упоминает значение “молитва” (только лишь *vaticínio*, *oráculo*, *profecia* – предсказание, прорицание, пророчество; прорицание, предсказание; пророчество, предсказание, догадка, предчувствие).

Чтобы не быть голословными, укажем на некоторые словарные статьи:

Fado, m. Destino, a ordem das coisas. Agoiro⁸⁴. Aquilo que tem de acontecer. Aquilo que se considera destinado irrevogavelmente. Canção popular, geralmente alusiva aos trabalhos da vida, ao fadário⁸⁵. Música e dança dessa canção. *Pop.* A vida do lupanar. *Pl.* Últimos fins do homem. A morte. A fatalidade. A Providência: *se os fados o permitirem. Bater o fado*, dançar o fado, batendo-se os dançantes com a barriga, quando não é só um que bate, aparando o outro a pancada: “atitude de quem apara, nos rijos fados batidos”. Camilo, *Eus. Macário*, 121. (Lat. *fatum*) [GDLP, 15.a ed., vol. 1, p. 1162].

⁸⁴ Agoiro (agouro) – предзнаменование, предсказание.

⁸⁵ Fadário – судьба; 2) тяжёлая жизнь.

FADO, s.m. (lat. *fatu*). Sorte, destino: *maldizer do seu fado*. Vaticínio⁸⁶: *o fado não mentiu*. Aquilo que é fatal, que tem de ser: *é fado, tem de acontecer*. Fadário. Canção popular portuguesa, geralmente alusiva aos trabalhos da vida; música dessa canção: *cantar, tocar o fado*. Pl. As forças ocultas que regem o destino humano: *os fados tal não permitiram*.

[Lello 1986, DPL, p. 498].

Fado, agouro; canção; canto⁸⁷; dança; destinação; destino; divindade; estréia; estrela⁸⁸; fadário; fatalidade; finamento; fortuna; morte; música; oráculo; profecia; prostituição; sina⁸⁹; sorte; vadiagem; vaticínio; vento; pl. destino; fatalidade; fim; morte; providência; sorte.

[Dicionário de Sinónimos – DS, 1977, p. 530].

Легко заметить, что даже словарь синонимов не предлагает метафор, которые бы обозначали молитву.

Итак, синонимами лексемы “фаду” в значении “фаду-песня” являются: *canção* (песня), *chanto* (пение), *dança* (танец), *música* (музыка); в значении “рок, судьба” – *agouro* (предзнаменование, предсказание), *destinação* (направление, место назначения), *destino* (судьба), *divindade* (божество), *estrela* (звезда), *fadário* (рок, судьба; тяжёлая жизнь), *fatalidade* (фатальность), *finamento* (кончина, смерть), *fortuna* (удача, счастливый случай, судьба), *morte* (смерть), *oráculo* (прорицание, предсказание), *profecia* (пророчество, предсказание), *prostituição* (проституция), *sina* (судьба, удел), *sorte* (судьба, участь, случай, счастье, удача), *vadiagem* (бродяжничество, праздность, безделье), *vaticínio* (предсказание, прорицание, пророчество), *vento* (ветер, судьба); во множественном числе *fados* – *destino* (судьба), *fatalidade* (рок), *fim*

⁸⁶ Vaticínio – предсказание, прорицание, пророчество.

⁸⁷ Ant. O mesmo que *pranto* (то же, что *плач*).

⁸⁸ Вполне правдоподобно, что у аллегории звезда – судьба есть и древний семантический “фундамент” в “Сравнительном словаре мифологической символики в индоевропейских языках – Образ мира и миры образов” М.М. Маковского читаем: 3. Слова со значением “судьба” могли соотноситься с астральной символикой (звезда, небо): ср. др.-англ. *sið* “судьба”, но лат. *sidus* “звезда”; и.-е. **dhugh* – “судьба”, но гот. – *peihsv* “гром” [ССМСВЯ 1996, с. 312].

Помимо этого: “8. Согласно древним представлениям, судьба человека записана не только на руке, но и на деревьях, а также на лбу человека (...), на котором, как мы говорили, также записывалась судьба (... – опущены примеры)” [idem, с. 312-313]. Чтобы подборка соответствий не выглядела субъективно привязанной к единственному значению, перечислим остальные, упомянутые автором словаря: отождествление судьбы с женскими божествами; судьба – творение самого человека (согласно учению кармы); отождествление судьбы с понятиями рождения – смерти; понятие судьбы неразрывно связано с понятиями “ткать, соединять” (судьба изображается как нить, связывающая “верхний” и “нижний” миры; наличие соотношения значений “судьба” > “время”; понятие судьбы может соотноситься и с понятием металла; значение “судьба” может соотноситься со значением “краска” (не только как средства письма, но и как таинство, средство волшебства); и, наконец, определение судьбы в древности по расположению внутренностей животного” [idem, ibidem]. (Гаруспики в Древнем Риме, например).

(кончина), morte (смерть), providência (провидение, счастье, счастливый случай), sorte (судьба, счастливый случай).

В фаду встречается авторский неологизм *fadestino* (составленный из двух слов) – «фаду» и «судьба»; глагол *fadear* – 1) следовать (покоряться) судьбе; 2) петь фаду.

Португальский народ так описывается в фаду: *Somos um povo alado / Um povo que vive no fado / A alma de ser diferente («Fado Alado»)* [Мы крылатый [под парусами] народ, / Народ, который живёт в фаду / Душа [у него] быть другим].

В фаду начального периода используется лексема *fadistice*, обозначающая жизнь или образ жизни фадиста, а также *fadistagem* – это и жизнь фадиста, и круг (группа) фадистов; в глагольной коллокации *maldizer o seu fado* используется лексема *maldizer* (“проклинать свою судьбу”).

В бразильском словаре Аурелио содержатся сведения исторического характера, и среди них – указание на то, что фаду (танец) было известно в Бразилии конца XVIII века, а также представлена одна из многочисленных версий происхождения фаду, в данном случае – “бразильская” (от танца лундун – *lundu* у Аурелио, либо *lundum* в “Истории фаду” Тинопа). Считается, что весьма откровенный танец был завезен в Бразилию рабами из Конго, а затем, когда в 1821 году португальский двор решил вернуться на родину после окончания наполеоновских войн, вместе с ним в Португалию проник и этот зажигательный, возможно даже непристойный, по меркам XIX века, (“недостойный”, по выражению Н.М. Азаровой) танец. Любопытно, что под первым значением “*fado*” в словаре Аурелио фигурирует *etstrela* – “звезда” (в своем пятом значении – все те же *destino*, *sorte*, *fado*, *fadário*). Затем следует описание фаду (песни): “*Canção popular portuguesa, de caráter triste e fatalista, linha melódica simples, ao som da guitarra ou do acordeão, e que provavelmente se origina do lundu do Brasil colônia, introduzido em Lisboa após o regresso de D. João VI (1821)*”. И, что касается фаду в Бразилии: “3. *Bras. No séc. XVIII, dança popular, ao som da viola, com coreografia de roda movimentada, sapateados e meneios sensuais*”. [NDLP 1986, p. 751].

Данные португальских источников, несомненно, очень ценны, однако отечественная литература и филология имеют настолько богатые традиции, что без обращения к ним наше исследование было бы неполным. Ещё в XIX веке Н.Г. Чернышевский высказывал свои позитивистско-реалистические взгляды⁹⁰ на понятие судьбы (заметим, что по времени это совпало с эпохой становления фаду в Португалии): “Уже и самое наше изложение

⁹⁰ Крупнейшим последователем позитивизма в Португалии был Теофилу Брага.

обыкновенных понятий о трагическом достаточно показывает, что понятие трагического обыкновенно соединяют с понятием *судьбы*; так что “трагическая участь человека” представляется обыкновенно, как “столкновение человека с судьбою”, как “следствие вмешательства судьбы” [Чернышевский 1958, с. 289]. И далее: “Живое и неподдельное понятие о судьбе было у старинных греков и до сих пор живет у арабов, персиян и турок; посмотрим же, как понимают они судьбу” [idem]. Здесь следуют примеры из “Тысячи и одной ночи”, после чего Н.Г. Чернышевский продолжает: “Вот что называется судьбою. Это какая-то непобедимая сила, которая хочет губить людей; но, чтобы резче выказать их бессилие перед собою, она нарочно предостерегает их; предуведомленный о грозящем ему ударе, человек старается избежать удара; но именно этого-то и хочет судьба: на самой безопаснейшей дороге она и настигает бегущего. Она не просто губит человека – она хочет посмеяться над его умом, над его предосторожностями, она непременно губит его тем самым, чем он думает спастись.

Мы надеемся, что в настоящее время не найдется ни одного образованного человека, который бы ни признал такого понятия о судьбе детским и **несообразным с нашим образом мыслей** (выделено мною – Т.Т.). Образ мыслей старинных греков (старинными греками называем мы греков до появления у них философии) и полудиких азиатцев **неприличен** (Т.Т.) европейцу нашего времени” [Чернышевский, 1958, с. 291; см. также статью полностью: “Возвышенное и комическое”, с. 268-315]. (Позднее П.М. Флоренский (1882-1937) писал Роке, рассматривая его как Время⁹¹).

Принципиально разграничив понимание судьбы носителями мифологического мышления и представителями философии нового времени, в частности, современниками Н.Г.Чернышевского, исследователь обозначил и те взгляды на судьбу, которые характерны для европейского архаического и традиционного фольклора. Анализ фаду дает основание с большой долей уверенности предполагать, что взгляд на судьбу, выраженный в них, вполне сообразуется с мифологическими представлениями. Помимо этимологических подтверждений

⁹¹ В книге, написанной как письма к другу – “Столп и утверждение истины” (в разъяснениях к с. 193): “Рок, тяготеющий над нами, есть Время. Самое слово «рок» имеет смысл темпоральный. У некоторых славянских племен оно прямо обозначает “год”, “лето” т. е. двенадцать месяцев); подобное же значение этого слова можно найти в русском языке южных и западных губерний)” [Флоренский 1914, 531]. “Fatum, – Судьба, Рок, – происходит от fa-to-g или, в более обычной форме, for, fatus sum, fari, т. е. от корня fa (санскритское bha), опять таки обозначающего “говорить”. Fatum – опять-таки нечто изреченное). – В каком же смысле Fatum может быть назван Изречением? – По римскому верованию, боги, – а среди них Юпитер в особенности – устанавливают своими речениями, открывающими людям их волю и называемыми fatum или Fata, – устанавливают участь людскую: что бог сказал, то и есть участь, fatum, как отдельного человека, так и целых народов, городов и т. д.) Так, “vox enim Jovis fatum est – глас Юпитера есть рок”. <...> Затем, fatum, по обычному для римской мысли приему), олицетворяется и рассматривается как особое божество, как Fatum. Далее, полнота божественных определений символизируется образом Tria Fata, приравниваемых греческим Τριῶσαι Τοχαί. Наконец, при дальнейшем процессе олицетворения, средний род заменяется более личным мужеским или женским, и Fatum, под влиянием греческой религии, становится Fatus или Fata” [idem, 532].

воспользуемся некоторыми косвенными указаниями на перечисленные выше соответствия, почерпнутые из возможных мифологических источников⁹². Здесь уместно вспомнить и греческих Мойр (Парки в римской мифологии) – это и женские божества, и одновременно имеющие непосредственное отношение к ткачеству и “нити судьбы” (интересно, что в доолимпийский период у каждого смертного была своя Мойра, и лишь впоследствии дело было поставлено “на поток”, а потому функции у Клото – прядущей нить, Лахесис – проводящей эту нить через все превратности судьбы и Атропы – “неотвратимой”, нить обрывающей, были четко разграничены) [МС 1965, с. 154-155]. Любопытна уверенность древних в том, что своей судьбы не знал никто, даже Зевс.

Причины божьей кары, настигавшей персонажей древнегреческой мифологии, могли объясняться по-разному. К примеру, судьба Эдипа, особенно трагическая, представляла именно таковой потому, что никаких злодеяний он не совершил, и все с ним случившееся должно было произойти только потому, что “так решили боги”. В полном смысле слова ниспосланные на него страдания нельзя даже назвать “карой”. Это именно **судьба**. Тесей же был **наказан** за то, что бросил Ариадну на пустынном острове. Боги заставляют забыть его об обещании, данном Эгею, – в случае благополучного исхода предпринятого им путешествия поднять на корабле белые паруса. Здесь, из-за совершенного им злодеяния, гибнет не сам Тесей, а близкий ему человек – отец. И, наконец, третий вариант: **проклятие, тяготеющее над родом**. Атрей, Тантал, Агамемнон, Орест – все они так или иначе расплачивались за то, что принадлежали к одному роду, патриарх которого дерзнул подвергнуть испытанию всеведение богов. Лишь Орест своими страданиями искупил вину всего рода, и боги сняли с него и его потомков тяжелое проклятие.

Разумеется, отождествлять древний миф со сравнительно молодым фольклорным жанром недопустимо, но подробное изучение тех фаду, главная тематика которых – судьба и

⁹² Несколько нарушая хронологию, но согласуясь с последовательностью, предложенной М.М. Маковским, отметим важность имени (написанного) прежде всего в египетской мифологии. Одна из пяти “душ” древнего египтянина представляла собой его имя, “ведь имя – не просто набор звуков и слов; это одна из душ человека” [Рак 1977, с. 111], “какой бог назван в имени, тот и станет покровителем человека” [idem, ibidem]. Напомним также, что попытки узнать судьбу, будущее по звездам, снам, при помощи оракула существовали уже в Древнем Египте [Чизхолм, Миллард 1994, с. 62-63], широко были распространены в Древней Греции и Риме, где к ним добавились и иные способы – например, такие, которыми пользовались авгуры (гадания по форме облаков, по полету птиц) или бросание жребия. Позже – гадание на картах. (В фаду “Тетушка Машета” – “Tia Macheta” речь идет о таком гадании). Упоминание Древнего Египта в первую очередь продиктовано не стремлением углубиться насколько это возможно в историю, чтобы выискать прямые либо косвенные подтверждения возникшим в ходе исследования идеям. Дело в другом. Автохтонное население оконечности Пиренейского полуострова, являющееся ныне Португалией, до завоевания ее Римом было, по мнению ученых, населено народностью, близкой коптам (т.е. египтянам-христианам, представителям доарабского населения Египта). (См.: [Алисова, Репина, Таривердиева 1987, с. 111-112]).

трагическое в жизни, дают вполне определенный ответ на вопрос о концепте “судьба” в фаду. Например, в отличие от более раннего пиренейского романа, где тот или иной персонаж в случае нарушения каких-либо правил – чаще всего христианских заповедей, – подвергается наказанию, фаду дают примеры архаического, фаталистического понимания судьбы (“*Foi o destino*”). И в таких случаях мы имеем дело, видимо, с тем глубинным слоем культуры, который роднит сравнительно молодой фольклорный жанр с самыми далёкими его предшественниками.

Не в последнюю очередь разрушительное землетрясение 1755 года в Лиссабоне, уничтожившее практически всю его нижнюю часть – так называемую Байшу (Baixa) и унёсшую огромное количество жизней, сыграло свою роль в мироощущении лиссабонцев. Несчастье случилось в день Всех святых, когда большинство жителей столицы находилось в церкви. Гибли все – и благочестивые христиане, и грешники, старики и невинные младенцы. Кто-то воспринял это стихийное бедствие как божью кару, кто-то – как неотвратимость Судьбы.

Вообще, тема судьбы как рока и тема судьбы как трудностей, бед, встречающихся на жизненном пути человека, многолика. Горькая судьба сироты, нищета, тюрьма – обо всем этом тоже говорит фаду:

Órfão no mundo perdido,	Сирота, затерян в мире,
Quanto é triste meu viver!	Обделен судьбою я!
Onde o ser pobre é desprezo,	И унижен, и обижен,
Quem me dera já <u>morrer</u> !	Хуже смерти жизнь моя! [Tinop 1994, p. 210].

Coitado de quem padece,	У страданья много ликов –
Mais sofre quem tem o mal	Кто болеет, кто в тюрьме,
É melhor estar na cadeia	Лучше все ж в темнице шумной,
Que jazer no hospital.	Чем в больничной тишине. [Tinop 1994, p. 186]. ⁹³

В коимбрских фаду темы любви и судьбы нередко связаны с темой страданий, боли, смерти. Самым характерным является “Мое фаду” (с коннотацией, заложенной в

⁹³ [Я] сирота, потерянный в мире, / Насколько грустна моя жизнь [там], / Где бедное существо унижено, / Уж лучше мне умереть! //

Бедняга, кто страдает, / Сильнее страдает тот, кто болен, / Лучше сидеть в тюрьме, / Чем лежать в больнице. //

многозначности слова – “моя судьба”). Даже в строфике очевидны отличия от лиссабонского фаду. Студенческое фаду состоит из двух куплетов и рефрена (с измененными словами, мелодия та же), причем каждая строка повторяется дважды – третья дублирует первую, вторая – четвертую:

Não me peças mais canções,	Не проси у меня больше песен,
Porque a cantar vou sofrendo.	Я страдаю, когда их пою,
Não me peças mais canções,	Не проси у меня больше песен,
Porque a cantar vou sofrendo.	Я страдаю, когда их пою.

Refrão.

Sou como as velas do altar,	Я как эти алтарные свечи:
Que dão-nos e vão morrendo.	Свет даря, умираю, любя.
Sou como as velas do altar,	Я как эти алтарные свечи:
Que dão-nos e vão morrendo.	Свет даря, умираю, любя.

A triste palavra “amor”	Что за скорбное слово “любовь” –
Tem quatro letras apenas,	Букв всего лишь в нем шесть,
A triste palavra “amor”	Что за скорбное слово “любовь” –
Tem quatro letras apenas.	Букв всего лишь в нем шесть.

Refrão.

Menos uma do que “a morte”,	Ровно столько же их в слове “смерть”,
-----------------------------	------------------------------------------

Mas mais uma do que “a dor” На две больше, чем в слове
 “боль”.

(дважды).

[Tinop 1994, p. 174].

Мифологическое мирозерцание, в духе античности, определяющее содержание концепта “судьба” в фаду, роднит этот относительно молодой жанр городского фольклора⁹⁴ с наиболее древними пластами фольклора традиционного и отличает его, к примеру, от средневекового пиренейского романса, в котором особенно сильна христианская трактовка судьбы-кары как наказания за совершённые грехи. Примерами могут служить романсы “Дон Родриго”, “Божья кара” (“*Justiça de Deus*”) [Pinto-Correia J.D. 1984]. То, что Судьба представлялась людям не всегда одинаково, прозорливо подмечено в словарной статье “*fado*” Жозе Педру Машаду, где он цитирует и Саллюстия и Святого Августина, дабы проиллюстрировать языческий и христианский взгляды на судьбу⁹⁵.

Как и все другие темы, которым посвящены разные фаду, тема судьбы в них может быть представлена и в коротких куплетах – *trovas*, типологически близких русским частушкам; совершенно естественно, что, даже если речь в них идет о вещах серьезных, неожиданный ракурс придает таким коротким произведениям юмористический оттенок, хотя для темы судьбы это скорее исключение, чем правило.

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 –

⁹⁴ Трудно, однако, окончательно решить, что сильнее повлияло на наполнение концепта “судьба” в фаду – подспудно сохранявшееся в народной психологии понимание судьбы как рока или пробудившийся во период зарождения фаду интерес романтизма как литературного течения к фатальному, роковому, неизбежному, не в последнюю очередь связанный с наполеоновскими войнами. Хотя, конечно, для фаду как фольклорного жанра первая причина представляется более правдоподобной.

⁹⁵ Изучению концепта “судьба”, выражаясь современным языком, посвятили свои исследования многие русские ученые XIX века, научные идеи которых развивались в рамках мифологической теории. В данном случае я имею в виду блестящие работы Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни [Потебня 1989] и А.Н. Веселовского [Веселовский 1889]. Той же темой частично занимался и А.Н. Афанасьев, но некоторые его положения вызвали полемические выпады со стороны его коллег. См. также статью: *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.

Que bem cedo me deixou.	Обходит стороной. [Tinop 1994, p. 100] ⁹⁶ .
As 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! [Tinop 1994, p. 128].

Детальный анализ функционирования концепта “судьба” в так называемом *fado choradinho* (“плачушем фаду”) дан в параграфе “Фаду-баллады” (см. стр. 81-85).

4.2. Концепт *saudade* (тоска, ностальгия)

Основной чертой португальского характера сами португальцы считают подверженность *saudade*. Начнем с обращения к португальским словарям⁹⁷, которые 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. (Португальское *nostalgia* уже пришедшего в Россию аналогичного слова и означает главным образом тоску по родине. У нас “ностальгия” {от греч. *nostos* возвращение домой + *algos* боль} вбирает в себя и первые значения *saudade* – тоска по минувшему, утраченному.) В обыденном понимании “*saudade*” – это печаль о том, 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.

Феномен “*saudade*” объясняется тремя историко-географическими обстоятельствами:

⁹⁶ Я люблю несчастье, / Оно всегда сопровождало меня, / [Я] не могу любить удачу, / Которая довольно рано меня оставила. //

⁹⁷ Saudade (lat. *Solitate* (одиночество), com influência de *saudar* (приветствовать), 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 afetuosas, dirigidas a pessoas ausentes [DPILP 1986, p. 1080]. Та же словарная статья, только без указания этимонов, помещена в словаре Кáндиду де Фигейреду (опущено лишь название растения). Всесторонне изучена этимология слова *saudade* американским учёным Брайаном Франклином Хэдом [Head 2000, pp. 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).

1) “зажатость” маленькой Португалии между горами, Испанией и морем и, как следствие, извечная устремленность ее народа в “заокеанье” – “Ultramár”⁹⁸ – и связанные со странствиями ее сынов потери.

2) Необходимость постоянного отвоевывания своей земли и нередкие поражения в битвах. Особенно тяжело переживали португальцы разгром своего войска во время битвы при Касрэль-Кебире в Марокко (Alcácer Quibir) 4 августа 1578 года; в самом конце битвы отважный король Дон Себастьян, устремившийся навстречу врагам, был потерян из виду португальскими воинами и пропал. Легенда о том, что молодой король вернется и боевая слава португальцев воссияет вновь, породила волну лже-себастьянства (как и гибель царевича Дмитрия в 1591 году в Угличе вызвала появление не одного Лжедмитрия). Секта «себастьянистов» в Португалии просуществовала до середины XIX века, а в 10-х годах XX вызвало к жизни целое литературное течение – “саудозизм” (“saudosismo”). Вдохновителем этого течения был видный португальский поэт-символист Тейшейра де Пашкоайш (Жоаким Перейра Тейшейра де Вашконселуш), который в вышедшей в 1912 году публицистической книге “Дух Лузитании и саудозизм” писал о том, что в слове “саудадэ” заключена “истинная духовная сущность нации (*raça* у Тейшейры де Пашкоайша), ее божественный знак, ее вечный облик”.⁹⁹

3) Утрата Португалией, открывшей европейцам новый мир, былого величия (тоска по временам ушедшим), разбросанность португальцев по всему свету, их стремление сохранить язык и традиции своей страны вдали от родины¹⁰⁰, долгие колониальные войны и их жертвы – еще одно объяснение живучести основополагающей черты португальского национального характера.

Стереотип об уникальности слова *saudade* и связанного с ним концепта долгое время оставался незыблемым. Португальцы считают этот концепт этноспецифическим, непонятным для других наций, а слово – непереводаемым на другие языки.

⁹⁸ Ultramár – так стали называться заморские владения Португалии.

⁹⁹ Подробнее о течении “саудозизма” в Португалии см. статью З.И. Плавскина в 8-м томе Истории всемирной литературы” [ИВЛ, с. 288 – 289]; несмотря на чудовищную транскрипцию и самого названия поэтического течения, и названий журналов, равно как и португальских имен, статья дает представление о “саудозизме”.

¹⁰⁰ Средневековые португальские романсы, например, донныне поются потомками выходцев из Португалии в Канаде (Монреаль).

Настойчивые попытки автора напомнить собеседникам-португальцам о таких сопоставимых явлениях как русская тоска¹⁰¹ (даже “смертельная тоска”, как её высшая фаза), английский сплин¹⁰² и китайское *chou*¹⁰³ – успеха не имели. Неожиданно помощь пришла из самой Португалии. Даниэл Гоувейа, изучающий фаду уже более сорока лет и сам не чуждый сочинительству, солидаризуясь с исследователем Рамоном Пинеиро (1915 – 1990), галисийцем по происхождению, пишет: “Слово *saudade*, как считают истинные патриоты, существует исключительно в португальском, и его невозможно перевести на другие языки. Но в том-то и дело, что и в галисийском существует слово, которое и пишется точно так же – *saudade*”. Кроме того, упоминается и астурийское *señardá* (одинокость, тоска) [Gouveia 2010, p. 32].

И ещё пример, хоть и из близкородственного языка, креольского кабевердьяну. На Островах Зелёного Мыса, которые поэтично называют “островами саудаде”, на основе давно уже существовавших там морн¹⁰⁴ в XX веке расцвёл жанр “sodade”. Композитор Арманду Зеферину Соареш (1920 – 2007) создал большое количество образцов этого жанра. Музыка “sodade» стала известна миру благодаря исполнительской деятельности Сезарии Э’воры (1941 – 2011). В песнях повествуется о дилемме – остаться на родине или уехать, поскольку многим

¹⁰¹ В работе Е.В. Димитровой самым подробным образом рассмотрена история изучения русского концепта “тоска”, описаны сложности, с которыми сталкиваются в процессе работы исследователи. “Толковые словари, – указывает автор, – выделяют у него 2-3 значения. Однако такое представление семантической структуры слова, на наш взгляд, не отражает реального состояния его семантики. Целый ряд значений не выделяется специально, хотя их выделение жизненно необходимо для нужд межкультурного диалога – в помощь переводчикам-посредникам и самим коммуникантам, а также в целях совершенствования лексикографических источников на русском языке. Какова причина столь разной презентации семантики слова в словарях? Дело, вероятно, в том, что толкование, основанное на культурном сценарии, даёт только основу чувства без выделения его специфики, причину испытываемого, без его характеристики, в то время как формулировка значения в толковых словарях, наоборот, показывает природу испытываемого чувства, но абсолютно умалчивает о его причине. Именно поэтому невыделенными остаются такие значения, как ‘тоска по родине’(1), ‘тоска по близкому, любимому человеку’(2), ‘ностальгия’(3), ‘тоска – страх перед будущим’(4), очень часто реализующиеся в речи: <...>” [Димитрова 2001, с. 123].

¹⁰² Сплин, -а; м. [англ. spleen] < гр. σπλήν селезёнка] Устар. Уныние, хандра, тоскливое настроение (сплин прежде объясняли заболеванием селезёнки). Если сплин, исходя из этимологии, свойства скорее медицинского, то и китайский, и русский концепты “двухмерны” - здесь тоска пространственно-временная, и по человеку, и по родине, и по прошлому.

¹⁰³ В блистательном исследовании китайской картины мира заключительная глава посвящена изучению этого концепта в средневековых китайских романах [Тань Аошуан 2004, 198-225].

¹⁰⁴ В книжечке, написанной в 1931-м, но изданной в 1932 году, о морнах говорится как о фольклорных танцах и песнях Островов Зеленого Мыса (“Morna é o nome que designa, ao mesmo tempo, a dança e as canções típicas de Cabo Verde”, [Tavares, p. 97]), но речь не идет о танце хороводного типа, это бальный, если уместно такое название, танец (*dança de sala*). Составитель антологии указывает на то, что родина морн – остров Боа Вишта.

кабовердианцам в поисках заработка приходилось отправляться на плантации какао и кофе на острова Сан-Томе и Принсипе.

Совершенно естественно, что все проявления “саудаде”, реализующиеся в поэтической речи, так или иначе связанные с географическим положением Португалии, её историей и психологическими чертами ее народа, нашли свое отражение в фаду.

Тоска, печаль, томление, желание вернуть прошлое (и закономерно возникший на этой почве взгляд, что “золотой век” позади), стремление вновь оказаться в детстве, обрести утраченную любовь, былое величие страны – обо всем этом поет фаду. Поэтому особенно важным и актуальным представляется изучение концептов португальской культуры на таком богатом материале, который предоставляют эти городские романсы.

Для русской культуры основные концепты, фигурирующие в фаду, также очень важны, что даёт возможность проведения сопоставительного анализа. В сборнике статей отечественных авторов “Ключевые идеи русской языковой картины мира” [Зализняк, Левонтина, Шмелёв 2005] на примерах из русской литературы и публицистики (Н. Гоголя, Л. Толстого, А. Блока, С. Есенина, Н. Бердяева, В. Набокова, Ю. Домбровского, А. и Б. Стругацких, А. Солженицына) кроме прочих концептов исследуется и концепт “тоска”.

Авторы упоминают сложности, с которыми столкнулся Рильке, пытаясь объяснить своё состояние, и, не удовлетворившись немецким “*Sehnsucht*”, воспользовался русским словом “тоска”. Если для говорящих на немецком это сложно, то перевести с русского на португальский слово *saudade* с сохранением всего богатства смысла труда не представляет. При переводе не испытывают сложностей и португальцы, владеющие русским языком. Любопытно, как переводится на португальский язык глагол “соскучиться”, о котором пишут авторы сборника как о сложном для перевода на другие языки. При встрече после долгого расставания можно сказать “*Que saudade(s)!*”, и означает это не “*Какая тоска!*” как можно было бы подумать, а “*Как я соскучился!*”

Очень важным представляется внимание, которое авторы сборника уделили связи концепта “тоска” с бескрайними российскими пространствами – простором. Для португальцев такой простор – прежде всего океанский.

Что касается португальских народных песен, то они, несомненно, повлияли на фаду как на жанр нового городского фольклора. Анализ фаду дает основания выделить следующие

тематические группы – песни о роке, судьбе, ее превратностях, тоске и ностальгии (концепты *fado u saudade*); о любви (соответствующий концепт – *amor* и тесно связанный с ней *alma* – душа); песни о социальном неравенстве (в которых превалирующим будет концепт *justiça* – справедливость). В данном разделе особое внимание уделено концепту *saudade*.

Одна из наиболее частых тем фаду – разлука¹⁰⁵ и связанная с ней тоска:

Ausência tem uma filha,	У разлуки есть дочь родная,
Que se chama <u>a saudade</u> ,	Ее имя – по дому тоска.
Eu sustento mãe e filha,	Вопреки моей собственной воле
Vem contra a minha vontade.	Мне ни дочь, ни мать не близка. [Tinop 1994, 162].

Русское “никто нас не разлучит, лишь мать-сыра земля” в ранних португальских городских романсах звучит так: “A morte é ausência eterna,/ A ausência é morte aparente” [idem, 143] (Смерть – вечное отсутствие, / Разлука – мнимая смерть). В знаменитом фаду М. Баррету “Partir é morrer um pouco»” (“Уехать – это немного умереть”) идея расставания как временной смерти выражена следующим образом (предлагаю перевод первой и заключительной строф):

Adeus parceiros das farras	Прощайте, друзья по пирушкам,
Dos copos e das noitadas	Со мной коротавшие ночи,
Adeus sombras da cidade	Прощай, мой город уснувший,
Adeus langor das guitarras	Что там мне гитара пророчит?
Canto de esperanças frustradas	Уже ни о чем не мечтаю,
Alvorada <u>de saudade</u> .	Прощайте, я уезжаю.

...Deixo a minha alma no cais	... Я душу оставил на пристани,
De longe canso sinais	Устал я, и нет больше сил.

¹⁰⁵Русский городской романс “Разлука” был настолько популярен, что большинство шарманок начала века исполняли именно его [Гудошников 1990, с. 53].

Feitos de pranto a correr	Рыданья души неистойой,
Que morre não sofre mais	Кто умер – для боли почил.
Mas quem parte é dor demais	Но тот, кто уехал – страдает:
É bem pior que morrer.	Дважды он умирает.

[BF, часть 2-я, № 13], пунктуация сохранена.

В старинных фаду мы слышим и о прощании с моряками, теми, “кто уже не придет назад”:

Os que em terra ficam vendo	Те, кто с суши увидит
A barca em que os outros vão,	Моряков, уплывающих вдаль,
Dizem, ao vê-la afastar-se:	Скажут: “Вернутся ль, неведомо,
Quem sabe se voltarão!	Радость их ждет иль печаль?” [Тинор 1994, р.

162].

– и о прощании с друзьями, любимым Лиссабоном:

Adeus, rapazes amigos,	Прощайте же, товарищи,
A quem eu acompanhava,	Вы, юности друзья,
Adeus, oh Lisboa q'rida,	Прощай, любимый Лиссабон,
Ai! terra que tanto amava!	Как я любил тебя! [Тинор 1994, р. 132].

– узнаём о тяжелой утрате:

Já não canto à guitarra,	Я теперь не пою под гитару,
--------------------------	-----------------------------

Nem meu coração me ajuda	Мое сердце томится в тоске,
Morreu-me o meu pai há pouco,	Потерял я отца дорогого,
Sou filho d'uma viuva.	Вдовый сын, горе, бедному, мне! [Tinop 1994, p. 158].

В фаду XX века, большинство из которых относится к 20-30-м годам минувшего столетия, концепт “саудаде” представлен в своей ностальгической ипостаси:

– в фаду “Прекрасные времена” (наполненном грустью об изумительной, но давно минувшей поре) лирический герой вспоминает о том благословенном времени, когда он еще мальчишкой учился петь фаду, был “рядовым”, “солдатом”, “рекрутом” песни, ставшей впоследствии его судьбой.

Belos tempos	Чудесное время –
Que eu vivi	Давно это было,
Com oito anos de idade	Мне минуло восемь,
Quando no fado apareci	Я фаду любил, и –
Ambição	Полон надежды
Sonho querido	И радужных снов,
Em que eu fiz desta canção	Из песенки этой
O meu brinquedo querido	Я создал любовь.
De muito novo	Любовь новобранца,
Assentei praça no fado	Фадиста, певца,
E com as praças antigas	И душу я отдал
Aprendi a ser soldado	Ей всю до конца.

Passei a pronto	Я стал генералом
Fiz do fado a minha luta	В сраженьях фадистов,
E agora tenho saudades	Но часто тоскую
De quando eu era recruta	О времени быстром,

Belos tempos	Когда я был только
Quem me dera	Простым новобранцем
Voltar `a velha unidade	С словами всех фаду
Do Retiro da Severa	Заполненным ранцем ... [BF, 2-я часть , № 1].

В “Молитве” (“*Prece*”), обращенной к Богу, говорится о том, что смерть может настичь везде – и на берегу моря, и в тюрьме. Это может быть смерть от выстрела, все принимает человек из рук Господа (“*Das mãos de Deus tudo aceito*”), об одном лишь просит он – умереть в Португалии [BF, 2-я часть, № 15]. Извечная ностальгия народа-странника, открывшего европейцам неисчислимое количество заморских земель. Ортега-и-Гассет писал: “*Descoberta*” (открытие, имеются в виду Великие географические открытия – Т.Т.) означает тоску по странствиям, “*saudade*” – желание вернуться”. Цит. по: [Gouveia, 32].

Фаду поёт о многом, но чаще всего – об искренних чувствах. Страдания, которые причинила гибель любимого коня (“Серый конь” – “*Cavalo Ruço*”), могут быть такими же глубокими, как и потеря близкого человека.

...Foi um toiro que o matou	Быком смертельно ранен был
Num dia de infelicidade	Мой серый конь лихой,
Eu nunca mais montei	Уж бег его не укрошу
Nem sei	Серебряной уздой,

Se o farei

Не сяду больше я в седло,

Tal é a saudade

Теснят страданья грудь,

[Отныне горем и тоской

Лишь вымощен мой путь.]¹⁰⁶ [ВФ, 2-я часть, №

16].

Своеобразным апофеозом *saudade* можно считать фаду “Saudade das Saudades” Д. Антониу де Брагансы (название можно было бы перевести как “Отчаянная тоска”, *saudade das saudades* – это высшая степень тоски): уставшая от страданий женщина постаралась забыть обо всем, но затем ей пришлось молиться, чтобы вновь иметь возможность тосковать – без этого и жизнь стала ей в тягость:

Cansada de ter saudade

Я совсем от печали устала,

Tudo fiz para esquecer

Попыталась о ней забыть,

E hoje já tenho saudade

Но теперь вновь и вновь жалею

De saudade já não ter

О печали: со мною ей быть!.. [ВФ, 2-я часть, №

18].

Наверное, сильнее тоски и печали одна смерть:

Com a morte acaba tudo,

Смерть приходит – кончается все,

Nas campas a paz habita,

На кладбищенских плитах покой,

Lá não se encontra a saudade,

Там не встретишь печали, утихла там боль,

Lá não se encontra a desdita.

Все проникнуто лишь тишиной. [Тіпор 1994,

p. 164].

¹⁰⁶ Подстрочник:... Это был бык, который его [серого коня] убил / В день несчастья,/ Я никогда больше не садился на лошадь, / И даже не знаю, / Сделаю ли я это, / Такова [моя] тоска.

Когда звучит фаду, происходит сильнейший катарсис, испытываемый теми, кто поёт и слушает фаду. В эти глубокие по силе переживания моменты и фадисты, и их слушатели погружаются в тоску и благодаря фаду её преодолевают:

Quando a tristeza me invade	Когда взгрустнётся мне –
Canto o fado	Пою я фаду,
Se me atormenta a saudade	Когда тоска терзает –
Canto o fado	Фаду я пою...[Tinop 1994, p. 10]

Que memória ou que saudade	Иль память, иль тоска
Contará toda a verdade	Расскажут правду всю,
Do que não fomos capazes	О чём с тобою мы поведать не сумели,
Por saudade ou por memória	Тоска иль память...
Eu só sei contar a história	Ну, а я спою
Da falta que tu me fazes	О том, как без тебя тоскую дни, недели... [Tinop 1994, p. 14]

Для студентов коимбрского университета концепт “*saudade*” связан с ностальгическими воспоминаниями о годах учебы.

В мае студенты-выпускники Коимбры участвуют в празднике сжигания лент (*Queima das Fitas*). Студенческая форма ещё со времён средневековья – это чёрный плащ-накидка, но у каждого факультета есть свой опознавательный знак – атласная ленточка того или иного цвета, этот плащ украшающая. Праздничным майским вечером, уже после символического прощания с *alma mater*, студенты принимают участие в вечере серенад у входа в старинный кафедральный собор Коимбры (*Sé Velha*).

“Adeus Sé Velha *saudosa* !”, – поют студенты. (“Прощай, печальная Се Велья!” – строки из фаду Карлуша Фигейреду и Фернанду Кинтелы “Adeus Sé Velha”. Определение *saudosa* в данном случае – и печальная, и вызывающая печаль.)

Фаду, без которого не обходится ни один праздник сжигания ленточек, “Прощальная баллада”, было написано в 1958-м году выпускником медицинского факультета Коимбры Фернанду Машаду Соарешем.

Coimbra tem mais encanto	Коимбра в час прощания
Na hora da despedida	Полна очарования.
Quem me dera estar contente	Если б только я смог
Enganar a minha dor	Обмануть мою боль!
Mas <i>a saudade</i> não mente	Но печаль не солжёт,
Se é vardadeiro amor	Коль правдива любовь. [Biografia do Fado de Coimbra 2000, № 20].

Спустя тридцать один год выпускники юридического факультета Антониу Висенте, Жуао Соуза и Руй Лукаш сочинили своё фаду-прощание с Коимброй:

Sara negra <i>de saudade</i>	Как печален чёрный плащ!
No momento da partida	Пробил час. Уже отъезд.
Segredos desta cidade	Увожу с собою в жизнь
Levo comigo p'ra vida	Тайны дорогих мне мест.

Антониу де Соуза и Мариу Фария да Фонсека написали фаду для одного из самых значительных представителей коимбрской ветви этого жанра – Эдмунду Беттенкура. Шоупал – роща на окраине Коимбры, любимое до сих пор место прогулок студентов университета. Лáпа – парк, расположенный на противоположном берегу реки Мондегу, делящей город на две части.

Do Choupal até à Lara	Коимбра! От Шоупала до Лапы
-----------------------	-----------------------------

Foi Coimbra, os meus amores	Город моей любви.
A sombra da minha capa	Где тень моего плаща упала,
Deu no chão, abriu em flores	Там расцвели цветы.
Ó Coimbra do Mondego	О, Коимбра, что на Мондегу!
E dos amores que eu lá tive	О, любовь наших юных сердец!
Quem te não viu, anda cego	Кто не видел тебя, бродит слепо,
Quem te não ama, não vive	Кто не любит тебя – мертвец.

Естественно, что только тоской по оставленному университету и прощанием со студенческой молодостью коимбрские фаду не ограничивались. В годы диктатуры студенты, недовольные политикой правительства, отправлявшего молодёжь воевать в колонии, сочиняли песни протеста. Этот период связан в Коимбре с именем Жозе Афонсу. Однако в большинстве фаду, конечно же, пелось о любви, печали, родном университете.

Как ни далека Португалия от России¹⁰⁷, исследуя представления о судьбе и тоске на материале фаду, приходится признать, что эмпирически ощущаемое сходство психологии того и другого народа при изучении их фольклора дает много оснований для сопоставлений. Впрочем, здесь вспоминаются слова одного из крупнейших учёных-мифологов XX века Мирчи Элиаде: “Мне казалось, что я начинаю замечать элементы единства во всех крестьянских культурах от Китая и Юго-Восточной Азии до Средиземноморья и Португалии” [Элиаде 1995, с. 205].

¹⁰⁷ Да и Китая! Как пишет Тань Аошуан, “отмеченная особенность русского национального характера раскрывается и отражается в трёх уникальных понятиях русской культуры, на первый взгляд, как это ни парадоксально, являющихся также фундаментальными для модели мира китайского языка. Это понятия души, судьбы и тоски” [17, 198 - 199]. Самая популярная современная китайская песня *Bu De Bu Ai* – о тоске по родине.

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.

Ощущаемый португальцами как этноспецифический, концепт *saudade*, как было продемонстрировано, имеет свои характерные черты, связанные с культурно-историческими и эмоциональными особенностями португальской нации. Вместе с тем его изучение подтверждает тот факт, что наполнение этого концепта поразительно близко русскому концепту “тоска” и поэтому особенно глубоко понимается русскими в процессе межкультурного диалога.

4. 3. Концепт “любовь” (*amor*) в фаду

Концепт “любовь” (*amor* – от лат. *amor - I amor, ōris m* (в поэзии иногда *amōr*)¹) любовь 2) страсть, томление, сильное желание; II *Amor, ōris m* Амор, бог любви, т. е. Купидо ([ЛРС 1986]) является одним из самых значимых для большинства культур. “Амор – чувство привязанности представителей одного пола к другому (*casar por amor* – жениться (выходить замуж по любви); глубокая привязанность, обусловленная законами природы: *amor maternal, amor filial* – материнская любовь, дочерняя (сыновняя); любимое существо: *a nossa filha, o nosso amor* – наша дочь, наша любовь; преданность: *amor da Pátria*; живое, сильное чувство заинтересованности чем-либо: *amor das artes* (любовь к искусству), *amor do prazer* (любовь к удовольствиям); усердие,

старание, тщание: *fazer alguma coisa com amor* (делать что-либо с любовью, усердием). *Amor próprio* – самолюбие, чувство собственной значимости (*sentimento do próprio valor*), гордость, тщеславие” [DPII 1986, p. 61].

Наиболее распространенная поговорка с лексемой “amor” – *Amor com amor se paga* – Любовью [отплачивается] за любовь. Синонимами лексемы “amor” (“любовь”) являются: *afabilidade* (любезность); *afago* (ласка, нежность), *afeição* (сердечность, сердечное отношение), *amoração* (влюбчивость, любовь), *afeto* (привязанность, дружба, страсть, аффект), *apego* (привязанность, преданность), *ardor* (пыл, жар, страсть), *bem* (благо), *bem-querença* (любовь, доброжелательность), *calor* (тепло), *carinho* (нежность), *chama* (пламя), *dolorimento* (страдание), *inclinação* (склонность, влечение), *impressão* (впечатление), *maciez* (мягкость, нежность), *namorada* (возлюбленная), *paixão* (страсть), *ternura* (нежность, ласка).

Антонимы: *desprezo* (пренебрежение), *desinteresse* (безразличие), *indiferença* (безразличие, равнодушие), *ódio* (ненависть).

В лиссабонских образцах жанра встречается огромное разнообразие взглядов на любовь, особенно в четверостишиях в народном духе, которые писались в основном в первый период – зарождения и становления фаду. От трагического и серьезного до шутивно-игривого – вот спектр, в котором представлена тема любви.¹⁰⁸

В архаическом, а тем более в традиционном фольклоре издавна существует разделение на “мужские” и “женские” песни. Позднее, в галисийско-португальской лирике, развивавшейся под значительным влиянием народно-поэтического творчества, существовали так называемые песни о милом (“*cantigas de amigo*”), которые сочинялись от лица девушки¹⁰⁹, и “песни о любви” (“*cantigas de amor*”), в которых главный герой – мужчина, обращающийся к своей возлюбленной. Следуя традиции, фаду также не является исключением: большая их часть – это романсы-элегии, в которых поется либо о любви девушки, либо о любви юноши. Типологическое сходство наблюдается между русским городским романсом и фаду: в русском романсе также есть разделение на “мужской” и “женский” (см. : [Кащеева 1994, с. 156-185]). Некоторые

¹⁰⁸ Говоря о русском городском романсе Я.И.Гудошников отмечал: ”По характеру доминирующего в песне чувства городские романсы можно разделить на четыре основные группы: 1) “игривые”, 2) элегические, 3) “жестокие” и 4) сатирические. Каждая из этих групп не отделена от других заметными барьерами, но имеет свою определенную структуру и историю” [Гудошников 1990, с. 36]. Тему любви так или иначе затрагивают и фаду, которые также можно отнести к этим группам.

¹⁰⁹ О.А.Сапрыкина в диссертации “Язык и стиль галисийско-португальских трубадуров” пишет о том, что “песни о милом” “восходят к древнейшим народным женским песням: главная героиня, от лица которой ведется лирическое повествование, - девушка; она жалуется на муки одиночества или радуется предстоящей встрече с возлюбленным” [Сапрыкина 1988, с. 126].

четверостишия очень близки так называемым народным куплетам (“*coplas populares*”), которые в своем песеннике (“*Cancioneiro popular*”) опубликовал Теофилу Брага. Можно сравнить следующие четверостишия:

Escrevi num tronco seco

O teu nome junto ao meu.

O teu nome era tão doce

Que o tronco enverdeceu.

Escrevi na branca areia

Doce nome do meu bem,

Escrevi e risquei logo

Com medo que visse alguém.

[Braga 1911-1913 (1978), vol. 2, pág. 46].

[Tinop 1994, p. 136].

Обращение к теме любви чрезвычайно характерно для фаду различных эпох. Любовь как чувство глубокой привязанности и сердечного влечения осмыслиется творцами фаду в зависимости от силы и характера этих чувств. Для фаду первого периода (20-70-е годы XIX века) весьма распространена трактовка ее как безответного чувства, приносящего страдания и несчастья влюбленной девушке, покинутой возлюбленным. Фаду представляется своеобразной жалобой, плачем соблазненной девушки.

O ser bonito no mundo

Causou a minha ruina

E hoje morro de fome

Encostada a uma esquina

Существо прекрасное,

Сгубило ты меня,

Голод и страдания –

Вот судьба моя. [Tinop, 147].

Por ti, a quem tanto amei,

Fui desprezada, esquecida,

Hoje vivo lamentando

A minha honra perdida.

Тобой, кого я так любила,

Забыта, предана теперь,

Я честь свою навек сгубила,

Позор в мою стучится дверь. [Tinop 1994, p. 125].

Houve um homem, um traidor,

Обещал ты мне, предатель,

Que de meu corpo abusou,	Чистую любовь,
Um puro amor me jurou,	Обманул меня и бросил –
Mas era <u>falso esse amor</u> .	Не вернешься вновь. [Tinop 1994, p.152].

Любовь оказывается всепоглощающей, когда в ней есть взаимность, когда возлюбленный отдает любимой все силы своей души и разума, дарует ей наслаждение жизнью.

Dei-te d'esta alma o vigor,	Тебе я отдал пыл души,
Dei-te todo o meu pensar,	Все помыслы мои,
Dei-te o singelo trovar	Гитары милой перебор
D'uma guitarra singela,	И песни о любви,
Dei-te a vida e os gozos d'ela,	Я отдал все – и жизнь саму,
Não tenho mais para dar.	Что я отдать еще могу? [Tinop 1994, p. 283].

Любовь бывает счастливой и тогда, когда труд души и терпение помогают преодолеть все трудности и преграды, встающие на ее пути.

D'entre as cem dificuldades	Из сотни бед, что шлёт любовь
Que o amor resume em si,	Для испытанья сил,
Com trabalho e paciência	Я девяносто девять зол
Noventa e nove venci.	Терпеньем победил. [Tinop 1994, p. 162].

Вторая тема, связанная с концептом “любовь”, противопоставлена первой. Это уже не любовь как высшее проявление духа, а торжество плоти. Это социально обусловленная гибель подлинной любви. Тема таких фаду, а их немало, это “любовь” продажная. Она выпадает на долю брошенных девушек. Их горькая судьба вынуждает торговать собою и испытывать на себе презрение общества, погубившего их.

No infame lupanar	Всюду грязь и мрак, и ужас
Tudo é nojento lameiro,	В презираемом плену,–

Sorrir quando olhos choram,	Улыбаешься сквозь слезы,
Vender amor a dinheiro.	Продаёшь любовь свою. [Tinor 1994, p. 124].

Эти два основных варианта воплощения концепта “любовь” в фаду варьируют и дополняются различными семантическими обертонами. Любовь то сравнивается с добровольным пленом –

Por teu respeito, mulher,	Из-за тебя, о женщина,
Perdi toda a liberdade,	Свободы я лишился,
Acho-me preso em teus braços	Но доброволен этот плен, –
Por minha livre vontade.	Чтоб он подольше длился! [Tinor 1994, p.163],

то наполнена сладкой печалью и грустью –

Quando me dizem mal de ti,	Мне скажут плохо о тебе –
A conversa mudo o tom,	Меняю тему я.
Não posso dizer que és mau,	Сказать, что плох ты – не могу,
Não posso afirmar que és bom.	Хорош – не для меня. [Tinor 1994, p. 162],

то она представляется безрассудной и слепой –

Quem ama não considera	Влюбленного не заботят
O que lhe pode acontecer,	Мысли о мрачном и тёмном,
Cuida que tudo são rosas	Садом жизнь ему мнится,
Que ao jardim se vão colher	Розами красными полно. [idem, 131],

но все же не всегда слепа:

Quem pintou o amor cego	Кто рисовал любовь слепой,
Não o soube bem pintar,	Не смог ее изобразить:

O amor nasce na vista,	Она рождается от взгляда,
Quem não vê não pode amar	Коль не видишь, не можешь любить.

(Вар.: ...Кто не видит, не может любить.) [idem, p. 133].

Любовь может быть непостоянной и противоречивой:

Hoje a esp`rança de ventura,	Сегодня – надежда на счастье,
Amanhã o luto e a dor,	А завтра – страдания и боль,
Hoje uma jura d' amor,	Сегодня – в любви уверенья,
Amanhã esquecida a jura	Назавтра исчезнет любовь [idem, p. 209];

Amor é sonho que mata,	Любовь – разящая мечта,
Perfume que esvaece,	Нестойкий аромат,
Madeira ¹¹⁰ que se desata,	Сердец разорванная нить,
Sorriso que desfalece	Полузабытый взгляд.

(Вар.:...Изменчивая красота,
Улыбки рай и ад.) [idem, p. 109]

(реминисценция известного сонета Камоэнса).

Любовь – страсть, которая исчезает, как следы на песке:

Na fina areia da praia	На песке слова писал я:
Tracei: “Paixão infinita”.	“Бесконечна страсть”.
Corre a vaga sobre a areia	Но волна в мгновение ока
E apagou a minha escrita.	Их смогла украсть. [Tinor 1994, p. 233].

¹¹⁰ 1) моток (ниток), 2) прядь (волос).

Любить – не преступление, но преступно и бессердечно презирать любовь:

Amar não é crime,	Любить – не преступление,
Não é crime não,	Открою вам секрет:
Quem despreza amor	Любовь во грош не ставит
Não tem coração.	Лишь тот, в ком сердца нет. [Idem, p. 140].

Кроме того, любовь – не обязательно очень серьезное чувство, это может быть и любовная игра, наполненная радостью поцелуев и ласк:

O primeiro beijo puro	Первый чистый поцелуй -
Como cadeia de flores,	Как венок цветочный,
É laço que prende a vida,	Нашу жизнь с тобой связал
É grilhão que enlaça amores.	Цепью непорочной. [Idem, p. 125].

Dei-te um beijo, coraste,	При первом поцелуе покраснела,
Dei-te segundo, sorriste,	Второй с улыбкой милой приняла,
Todos os mais que levaste,	О всех других, что позже подарил я,
Foste tu que m`os pediste.	Сама просила, с радостью ждала. [Idem, p. 163].

{ Vivamus mea Lesbia... }

As tuas tranças escuras	Косы черные твои –
São o relicário dos beijos,	Четки верные любви,
Que te dou a sós contigo,	Жадно их перебирал
P`ra matar os meus desejos.	И желанья убивал.

(Вар.: ... И желания скрывал.) [Idem, p. 226].

Влюбленный же, не наслаждающийся дарами любви, может и посетовать на жестокосердную возлюбленную:

Quero cantar e não posso,	Я петь хочу и не могу:
Falta-me a respiração,	Дыханья не хватает,
Falta-me a luz dos teus olhos,	Без света глаз твоих, мой друг,
<u>Amor do meu coração!</u>	Душа изнемогает! [Tinop, p. 153].

Любовь неотделима от страданий, нередко даже уподобляется болезни, подчас неизлечимой:

<u>Amar</u> , morrer, padecer,	Любить, умирать и страдать
Não pode ser tudo junto,	Немыслимо одновременно,
Quem morreu acaba a vida,	Кто умер, уже не страдает,
Quem <u>ama</u> , padece muito.	Кто любит – страдает безмерно. [Idem, p. 143].

Não há dor que tanto custe	Любви несчастной раны –
Como a dor do coração,	От них страдает свет,
Todos os males têm cura,	Болезни излечимы,
Só este mal é que não.	Недуг сердечный – нет. [Idem, p. 142].

Но все же, считают фадисты, лучше умереть от любви, чем жить без нее:

Dizem que o amor que mata,	Говорят, любовь – убийца,
----------------------------	---------------------------

Ai, quem me dera morrer!	Что ж, готов я умереть!
Mais vale morrer d'amores	Лучше умереть от счастья,
Do que sem eles viver!	Чем без счастья жить и тлеть. [Idem, p. 234].

Se tens valor de matar-me,	Ты убить меня готова –
Tirana, fere-me o peito,	Так убей же поскорей,
Que eu também tenho valor	Я с тобой не буду спорить –
De morrer por teu respeito!	Убивай и не жалея! [Idem, p. 179].

Но чаще всего подлинная любовь соседствует с настоящей смертью. В подобных фаду особенно сильны фольклорные корни, и в них встречаются наиболее распространенные мотивы: “влюбленный (-ая) на могиле у возлюбленной (-ого)” –1, 2, 3 ; или “переплетающиеся корнями растения, выросшие на могилах умерших (погибших) юноши и девушки” –4; кроме того, их “души, встречающиеся друг с другом по ночам на кладбище” – 5:

1. Pus um pé na sepultura,

Uma voz me respondeu:

Ergue o pé que estas pisando

Um amor que já foi teu. [Tinop 1994, p. 123].

2. Debaixo dos verdes ramos,

Dorme agora o meu amado,

Não cantem mais, passarinhos,

Não o acordem, cuidado! [Tinop 1994, p.162].

3. Eu pus-me a chorar saudades

Ao pé d'uma sepultura

E uma voz ouvi dizer

O mal d'amores não tem cura. [Idem, p. 120].

4. Dizem contos magoados

Que aquele triste coval

Fora leito nupcial

De dois jovens namorados

Que no amor contrariados

Ali se foram finir

E continuaram a amar

Lá no além todavia

E por isso ali havia

Duas roseiras a par. (Пример взят из более позднего фаду “Lenda das Rosas” Ж.Линьяреша Барбозы; альбом “Biografia do Fado”, parte 2, № 14).

Não vás do ermo ¹¹¹ à capela,

Не ходи к часовне одинокой,

Ninguém de noite lá vai,

К ней не приближайся по ночам,

Dois fantasmas saem d'ela,

Призраки двух умерших любовников

Dois amantes mortos já.

В темноте кромешной бродят там. [Tinop 1994,

203].

¹¹¹ зд. пустынное место.

Самые известные фаду о влюбленных, разлученных смертью – это фаду о Севéре и графе Вимиозу. Существует и лиссабонская, и коимбрская версии фаду о Севере (фаду появилось около 1850 года, после кончины Северы).¹¹²

Chorai, fadistas, chorai,	Плачьте, фадисты, рыдайте,
Que uma fadista morreu,	Фáду душа умерла –
Hoje mesmo faz um ano	Минул уж год, как Севера
Que a Severa faleceu.	Покинула нас навсегда. [Tinop 1994, p. 101].

Здесь также встречается мотив страданий Вимиозу на могиле Северы:

Corre à sua sepultura,	Бежит на ее могилу
O seu corpo ainda vê:	И тело её видит он,
Adeus oh! minha Severa,	Прощай, дорогая Севера,
Boa sorte Deus te dê!	Дарует Господь тебе сон! [Idem 1994, p. 101].

Фаду о графе Вимиозу поется на ту же мелодию, что и фаду о Севере. Написано оно было позднее, содержит 18 четверостиший. Если в фаду о Севере горе влюбленного графа описывается как бы со стороны, то в фаду о Вимиозу (или, вернее, “Фаду Вимиозу”, принимая во внимание монологический тип речи, представленный в нем) воспевание умершей Северы ведется от лица графа; Вимиозу не только вспоминает красоту своей возлюбленной, ее глаза и волосы, прекрасный голос и умение завораживать всех исполнением фаду, он обращается к Севере, пытаясь докричаться до той, которой уже нет в живых:

¹¹² Этот зачин позже использовался в фаду на смерть фадистки Борболеты (Бабочки) с небольшими изменениями – “Chorai, garazes, chorai...” (см.: [Tinop 1984, p. 156]).

Oh Severa, dá-me um beijo,	Севера, целуй меня крепко,
Dá-me um beijo de queimar!	Сгореть я желаю, пойми!
Ah! deixa-me arder em chamas	В твоих объятьях горячих
E em teus braços expirar!	И в пламени жаркой любви!
Mas que digo! oh desgraçado!	Но что говорю я, несчастный?
Que delírio é este meu?!	Я брежу, мне жизнь не мила,
Como vir ao chamamento	Моя не вернется Севера,
A Severa que já morreu?!	Севера моя умерла! [Tinop 1994, p. 106].

Об истории любви Вимиозу и Северы пели не только в прошлом веке, к этой теме авторы возвращаются и поныне (фаду “Тетушка Маншета”, см.: “Biografia do Fado”, parte 1, № 7).

Фаду Коимбры не всегда предстает в образе любовной элегии, среди коимбрских фаду встречаются даже колыбельные (“Canção da Infância”).

И всё же “любовь”, “боль” и “смерть” – три “составляющих” коимбрского фаду. “No mundo há pranto, // A vida é triste” (“Balada da Torre d’Anto”). В разделе “Концепт “судьба” в фаду” приведён пример студенческого фаду-романса “Meu Fado”, в котором любовь и смерть – рядом.

О любви часто поётся и в шуточных фаду (по большей части речь идёт о четверостишиях, относящиеся к первому периоду); в них иной набор сравнений, метафор, другая лексика (либо сниженная, либо употребленная в ироническом смысле поэтически-возвышенная), наличие нарочитых повторов:

Eu ando <u>como um cãozinho</u>	За тобой хожу я всюду,
Farejando após de ti,	<u>Словно пес</u> , ищу след твой,
Tu me foges, eu te sigo,	От меня бежишь ты вечно,
Não tens compaixão de mim.	Пожалей меня, друг мой! [Tinop 1994, p. 179].

Já te quis, já te não quero,
 Já te perdi afeição,
 Já te varri à vassoura
 P`ra fora do coração.

Я любил тебя, признаюсь,
 Но теперь уже – ни-ни!
Вымел веником из сердца
 Я тебя за эти дни. [Idem, p. 162].

Tenho sido nos amores
 Tantas vezes enganado,
 Qu`em vendo ao longe uma saia,
 Deito a fugir assustado.

Настрадался от любви я,
 Был обманут столько раз –
 Лишь завиджу чью-то юбку –
 Сразу чудится отказ. [Idem, p. 224].

Pouco perco em te perder,
 Tu perdes em me deixar,
 Eu perco quem me não ama,
 Tu perdes quem sabe amar.

Я теряю слишком мало,
 Ты ж бросаешь зря меня:
 Ты меня совсем не любишь,
 Страстно я´ люблю тебя. [Idem, p. 224].

Debaixo das tuas asas,
 Meu anjo, presta-me abrigo!..
 Quando ao céu te remontares
 Quero também ir contigo.

Под крылом твоим, мой ангел,
 Дай укрыться мне скорей!..
 А на небе угнездишься –
 Рядом окажусь – ей-ей! [Idem, p. 224].

Aceita a chave do portão,
 Considera-a como tua,
 Porta-te bem, porque senão

Возьми ключи, считай своими,
 Да только зубы не точи,
 Иначе снова, как доньине,

Vais outra vez p'ro meio da rua. Ты будешь прозябать в ночи. [Idem, p. 192].

Любовь в юмористических фаду может быть названа даже выучным седлом:

O amor é <u>uma albarda</u>	Любовь – что выучное седло,
Que se põe em quem quer bem;	Им награждают всех,
Eu, p'ra não ser albardado,	Кто любит тяжести таскать,
Não tenho amor a ninguém.	Я, право, не из тех. [Idem, p. 186] .

И если в фаду-элегиях переживаниям любви сопутствует пение соловья, то в юмористических фаду фигурируют другие птицы:

Se tu, <u>galo</u> , bem soubesses,	Кабы знал, петух безмозглый,
Quanto custa o bem querer,	Ты все прелести любви,
Nunca tu, galo, cantavas	По утрам не распевал бы
Quando está para amanhecer.	Песни мерзкие свои. [Idem, p. 188].

(Четверостишие из глоссированного фаду Пайшау, написанного им в 1862 году).

Более поздние (относящиеся ко второму периоду – 70-е годы XIX века – 20-е-30-е годы нынешнего), а также современные фаду о любви (к ним мы отнесли городские романсы начиная с 1920-х-30-х годов), наряду с уже упоминавшимися “Тетушка Маншета” и “Легенда о двух розах” представляют собой развернутые романсы-элегии, в которых затрагиваются и такие аспекты любовной тематики: любовный “треугольник” (“Не приходи поздно” – “*Não venhas tarde*”) и неизбежно связанная с ним ревность (“*Fado do Ciúme*”), тоска по умершей возлюбленной (“{Окончен} сельский праздник” – “*Arraial*”), по утраченной любви (“Прочь, тоска!” – “*Saudade, Vai-te Embora*”), преследование замужней женщины богатым человеком (“Преследование” – “*Perseguição*”). Родительская любовь воспета в лиссабонском фаду “Мой сын” (песня матери, потерявшей любимого сына), в коимбрском – фаду “Метёлочка” (маленькой дочкой восхищается

отец, ласково называющий ее “метёлочкой”). Очень популярно “апокрифическое” фаду Алвару Кабрала из репертуара Амалии Родригеш и Алзиры Са “*Samaritana*” (“Самаритянка” [“Самарянка”]), в котором говорится о том, что от любви страдают и страдали все – даже Христос.

Фольклорный мотив о девушке, направляющейся к источнику и встречающей там свою любовь, мы встречаем в фаду “Королевский фонтан” (“*Chafariz d’El-Rei*”).¹¹³ Перенесенный в городскую среду, этот мотив не утратил своего первоначального контура.¹¹⁴

Как показывает анализ темы любви в фаду, доминирующей была и остается минорная тональность, хотя “красивое страдание”, как в русском городском романсе, – не единственно возможная ипостась любви, о которой поет фаду. Любить одного невозможно (фаду “*Amar*” – “*Quem disser que se pode amar alguém // Durante a vida inteira, é porque mente*”), но победить соперницу, спев фаду и восхитив пением своего возлюбленного (названного, правда, бестией, – “*canalha*”), не возбраняется (фаду “Это было в Соломенном переулке” – “*Foi na Travessa da Palha*”), любовь может быть взаимной и счастливой, и прекрасная избранница вполне заслуживает дорогого подарка – золотых булавок¹¹⁵ (“*Colchetes d’Oiro*”).

Если говорить о лингвостилистическом аспекте, то из одиннадцати глаголов лексико-семантической группы, перечисленных в португальском словаре синонимов [DS 1977], в качестве ключевых слов, участвующих в формировании концепта “любовь”, в фаду используются лишь три – *amar*, *bem-querer* и *desejar*, встречается также и *gostar (de)*; существительные же, употребляющиеся для обозначения чувства любви (с убывающей частотностью) – *amor*, *bem-querer*, *paixão*, *carinho*, *ternura*, *graça*, *gosto*.

Уже латинское *amāre* (*amo*, *amāvi*, *amatum*) было многозначным: 1) любить (родину, жену, детей, а также яства (*epulas*)); 2) быть признательным и питать благодарностью; 3) быть довольным, сверх того – 4) иметь обыкновение, предаваться каким-либо занятиям; и 5) быть связанным с чем-либо. *Amar* в португальском (*sentir amor*, *ternura*, *afeição profunda por alguém*: *amar a esposa, os filhos*) освободилось от излишней приземлённости, спектр его значений значительно сузился, и главный акцент был сделан на любви мужчины и женщины, любви

¹¹³ Любопытно упоминание об этом мотиве в “песнях о милом”: “Um grupo numeroso de cantigas inspira-se na vida popular rural. Tem como personagem principal a rapariga que vai 'a fonte, onde se encontra com o namorado...” [Saraiva, Lopes 1985, p. 52].

¹¹⁴ Топоним Алфамы, район Лиссабона, в котором находится Королевский фонтан, и который, наряду с Моурарией, считается местом рождения фаду, восходит к арабскому *Alhama* – горячий источник. (См.: [Costa, Guerreiro 1984, p. 86]).

¹¹⁵ также “крючки (на одежде)

семейной (прежде всего материнской) и патриотической – никакой иной глагол, кроме *amar*, по отношению к Родине не мыслится. По употребительности в фаду он стоит на первом месте, значительно потеснив *bem-querer* и *desejar*. Хотя по отношению к *bem-querer* (от *bem* и *querer* < лат. *Quaerere* – искать, разыскивать, получившему в португальском иной смысл, а именно “желать добра” любимому) словари не дают пометы “устаревшее”, этот глагол, активно употреблявшийся в галисийско-португальской лирике и традиционном фольклоре (к примеру, “*Malmequer*” из репертуара Амалии Родригеш), в настоящее время значительно уступает в частотности глаголу “*amar*”, а также придает текстам некоторую архаизированность. *Desejar* (основное значение – “желать”) употребляется редко и, в основном, в тех случаях, когда речь ведется о любви плотской.

Нежность (*ternura, carinho*) и страсть (*paixão*) как сопутствующие любви чувства в равных долях – неизменные его спутники в любовных фаду.

Если любить, то и страдать (*amar u padecer*), любовь, соседствующая с болью и смертью (*amor, dor, morte*) – общее место в фаду. В португальском языке сама природа этих слов подталкивает творцов к тому, чтобы употреблять их рядом – *amor - (a) dor* - богатая рифма, *amor - morte* – один из распространеннейших случаев паронимической аттракции (подробнее в третьей главе). Наглядно ощущаемое наличие по крайней мере двух ипостасей любви – возвышенной и чувственной, – вполне согласуется с выводами, сделанными Ю.С. Степановым на другом материале – в исследовании, посвященном константам русской культуры. Ученый пишет о том, что представления о двух видах Любви – Божественной и Земной, существовавшие еще в античности, дожили до эпохи Возрождения. “В западноевропейском Средневековье концепт “Любви” развивается по двум линиям, уже предначертанным в понятиях Божественной и Земной любви предшествующей эпохи.

З е м н а я любовь возникала в эротических образах и действиях весенней обрядности, в народных карнавальных празднествах, в образах майского короля и королевы, майского лена, валентин и т.п.“ [Степанов 1997, с. 289]; далее, цитируя Й. Хейзингу, Ю.С. Степанов пишет: “В сфере представлений, касающихся любви, <...>, утонченное общество, каким и являлось общество позднего Средневековья, наследует столь многие мотивы, уходящие в далекое прошлое, что различные эротические стили вступают в противоречие друг с другом и друг с другом смешиваются. По сравнению со стилем куртуазной любви гораздо более древними корнями и не меньшей витальностью обладала примитивная форма эротики, характерная для родовой общины, форма, которую христианская культура лишила ее значения священной мистерии и которая тем

не менее вовсе не утратила своей жизненности. Весь этот эпигламический (от греч. эпиглама “свадебная песнь или стихотворение”. - Ю.С.) арсенал с его бесстыдным насмешничаньем и фаллической символикой составлял некогда часть сакрального обряда праздника свободы... Затем явилась церковь и взяла святость и мистерию на себя, превратив их в таинство брака” [idem, 294].

“Л ю б о в ь б о ж е с т в е н н а я” – другая линия Средневековья. “Ни в какую иную эпоху, – продолжает цитировать Хейзингу русский исследователь, – идеал светской культуры не был столь тесно сплавлен с идеальной любовью к женщине, как в период с XII по XV в. Системой куртуазных понятий были заключены в строгие рамки верной любви все христианские добродетели, общественная нравственность, все совершенствование форм жизненного уклада. Эротическое жизневосприятие, будь то в традиционной, чисто куртуазной форме, будь то в воплощении “Романа о розе”, можно поставить в один ряд с современной ему схоластикой. И то, и другое выражало величайшую попытку средневекового духа все в жизни охватить под одним общим углом зрения” [Степанов 1997, 294]. Средневековый концепт Любви раскрывает любовная лирика, главным образом провансальских, а также галисийско-португальских трубадуров. Вассальные отношения, характерные для социума, переносятся и в сферу духовную – и, таким образом, дама отождествляется с сеньором, трубадур объявляет себя ее вассалом¹¹⁶. Награда поначалу не мыслится иначе, как эротическое воздаяние, позже сменяясь надеждой на взгляд, перчатку или даже ленту возлюбленной. “Поэту не нужно ничего, лишь бы дама разрешила ему служить ей, воспевать ее, охранять ее честь. Избранная дама с течением времени, у последующих поколений, начинает восприниматься как бесплотное существо, превращается в женщину-ангела” [idem, p. 295]. Далее служение даме приобретает черты, роднящие его со служением образу Святой Девы. Ю.С. Степанов цитирует В.Ф. Шишмарева: “Замену обусловила и напряженная идеализация женщины, стиравшая в ее образе конкретные черты и превращавшая его в бесконечное светлое пятно, в котором терялись очертания любимого существа; потребность созерцания живого образа и обратила к совершеннейшей даме, которую когда-либо знало человечество, к культу Девы-Матери. Но это, – крайняя точка. Постепенно и параллельно движению к ней происходит иной процесс – восстановления в правах “естественной любви”, хотя и через признание “духовности” любви. Эта “спиритуалистическая позиция окончательно упрочена за любовью, и тезис *amor - virtus* (любовь – добродетель) получает признание. ...Антитеза разрешалась в синтез. Любовь земная и небесная не противопоставляются теперь, как

¹¹⁶ В фаду Коимбры вассальные отношения Средневековья претерпели основательную метаморфозу: если раньше вассалом знатной дамы мог быть человек невысокого общественного положения и даже низкого происхождения, то адресатами серенад студентов Коимбры, как правило, выходцев из влиятельных семей, являются девушки и женщины из народа, так называемые *tricanas*.

прежде, а сопоставляются; в них открывается что-то среднее, какая-то глубокая внутренняя связь. <...>“ [idem, ibidem, p. 296]. Как отмечает далее Ю.С. Степанов, “и все же, между двух ярких крайностей – любви божественной и любви земной, из которых первая спиритуализуется до ангельского почитания, а вторая низводится до пародии, тихо произрастает и третья, не замеченная упомянутыми выше (кроме, может быть, Гойи) авторами. В Европе у нее две родины – Испания и Россия, и здесь мы встречаемся с русско-испанской культурной изоглоссой, – с любовью земной, но чистой, земной, но целомудренной, земной, но причастной к божественной” [296]. Свое суждение Ю.С. Степанов подкрепляет ссылкой на Рамона Менендеса Пидалья, который подчеркивал, что в то время как в “народной лирике XIII в. во Франции господствуют “ронделеты” и “баллады”, воспевающие любовь-адультер, когда женщина и ее любовник обманывают и высмеивают ревнивого мужа”, “ни следа чего-либо подобного не находим мы в галисийско-португальско-кастильском литературном материале¹¹⁷. Напротив, здесь обычны “cantigas de amigo”, “песни о друге”, – поэзия целомудренной любви, излияния девушки перед матерью или перед подругами об отсутствующем возлюбленном <...>”. “Целомудрие – вот концептуализованный мотив испанской культуры. Так же, как и русской” [Степанов 1997, p. 297]. То же можно сказать и о португальской культуре. Любовь для португальцев – и неразделённая, и несчастная, и даже трагически заканчивающаяся – высшая жизненная ценность.

Если попытаться проследить, как две (а, может быть, три) линии любви воплотились в португальском фольклоре, то можно говорить о том, что “божественная” любовь проявился в сфере песен на религиозный сюжет, любовь-поклонение Деве Марии в нынешнее время – удел религиозных фаду и религиозных песнопений, современно оформленных (в первый период бытования фаду встречались рождественские четверостишия, такие как: *Esta noite nasceu o sol / Do ventre duma donzela, / Ela é mae e filha dele, / Ele é pai e filho dela. // Em ventre de Maria / Encarnou Cristo-Jesus; / A vinte e cinco, em Dezembro, / Deu-o à meia-noite à luz*) идеальная, возвышенная любовь на земле соотносится с любовью к матери и материнской любовью: совсем не случайно, что упоминание о матери встречается с настойчивым постоянством, будь то фаду прошлого века или настоящего.

В одном из ранних фаду говорилось о том, что истинная любовь – любовь материнская:

No mundo tudo é engano,	В мире все ложно, неверно,
Em que a vida se entretém,	Жизнь сплошь обманов полна,

¹¹⁷ Особняком стоит романс “Laurinda”, пожалуй, один из немногих подобного рода.

Amizades são mentiras,

Дружба подчас лицемерна,

Só há o amor de mãe.

Мать нас лишь любит одна. [Tinop 1994, p. 164].

В более поздних фаду – это и воспоминания о доброте матери (“*Minha Mãe Foi Cigarreira*”: *Minha mãe estrela perdida / 'Inda a vejo entre abrolhos / Como se fosse envolvida / Na mortalha dos meus olhos*), понимание того, что настоящие друзья – родители (“*Amizades*”: *Amigos sao inimigos / Mesmo poucos nao convêm / Apenas conheço amigos / Meu paizinho e minha mãe*), слова материнской любви, не требующей ничего взамен, обращенные к сыну (“*Fado Meu Filho*”: *Meu filho / Só há um amor, nao te iludo / O amor da mãe, que dá tudo / Sem reclamar nada em troca*), беспокойство матери о сыне, плачущем по девушке, которая его не любит (“*Duas Lágrimas d’Orvalho*” – ... *recua, amordaça o coração, / Mata o passado e sorri, / Mas, se nao estas - continua, / Disse-me nisto a minha mãe, / Ao ver-me chorar por ti*), а также просьба молодого фадиста не рассказывать матери о его загубленной жизни (“*Vim para um fado*”: *mas nao digas à minha mãe*).

Итак, 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 поговорка *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 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, используемая в фаду: *amor – coração* (сердце какместилище любви), *roseiras* (розовые кусты) – влюблённые.

4.4. Концепт “справедливость” (*justiça*) в фаду

В традиционных лиссабонских фаду с концептом “судьба” тесно связан концепт “справедливость”, который встречается главным образом в фаду социальной тематики. К таким образцам этого жанра относятся прежде всего те, в которых присутствует противопоставление богатства и бедности. Как правило, бедная честность и богатое самодовольство сталкиваются, и моральное превосходство остается за бедняками. Впрочем, справедливости ради надо сказать, что прямого противопоставления, ненависти, непримиримого противоречия здесь чаще всего нет. Того, что называется социальным протестом, в “плачущем”¹¹⁸ фаду не встречается. Самыми показательными в этом смысле являются фаду Алвару Родригеша (из репертуара Антониу Маркеша) – о водопроводчике (“*O Canalizador*”) и столяре (“*O Carpinteiro*”) [Biografia do Fado]. Когда пришедший в богатый дом водопроводчик услышал, что хозяин дома приказал своему слуге припрятать все драгоценности, он также обратился к своему помощнику с просьбой отнести

¹¹⁸ Как уже было сказано, *fado choradinho*, так называемое “плачущее” фаду – жанровая разновидность традиционных лиссабонских фаду-баллад, по многим признакам сопоставимых с русским “жестоким” романсом.

в мастерскую его единственное сокровище – карманные часы, не надеясь на их сохранность в таком “ненадежном” доме. И если в этом фаду неожиданность развития сюжета скорее литературного свойства, основанная на игре слов (“*Pelo que vejo esta casa assim tão fina// Não parece a ser muito segura*”¹¹⁹), то в фаду о столяре наличествует перипетийный ход в сюжете. Внезапная буря, разыгравшаяся на море, резко меняет ценность денег и столярного инструмента, поскольку на необитаемом острове скорее пригодятся старый рубанок и пила, нежели обесценившиеся в мгновение ока миллионы.

Если в фаду имеется конфликт, то, как правило, он разворачивается по следующей схеме: бедняк просит помощи у богача, получает отказ, затем следует неожиданный поворот судьбы, и победителем оказывается бедняк, в свою очередь отвергающий предлагаемые деньги (“*muitos milhões*” – “многие миллионы”).

Здесь налицо типично фольклорная атрибуция положительных качеств беднякам, изображение умения выжить без денег в сложной ситуации (порой фантастической), что по типу разрешения конфликта сближает подобные фаду со сказкой.

Этимологически оправданное в концепте *justiça*¹²⁰ – “соответствие с правом. <...> Действие давать или присваивать каждому то, то принадлежит ему по праву <...>. Способность вознаграждать либо карать в соответствии с правом” (*conformidade com o Direito. <...> Acto de dar ou atribuir a cada qual o que por direito lhe pertence <...>. Faculdade de premiar ou punir segundo o Direito*) [GDLP, v. 2, p. 181]. Синонимами лексемы *justiça* в значении “законность”, “правосудие” являются *tribunal* (суд, трибунал), *alçada* (юрисдикция, компетенция), *direito* (право); в значении “справедливость” – *honestidade* (честность, порядочность); скромность (о поведении), в значении “беспристрастность” (*imparcialidade*) – *sinceridade* (искренность, откровенность), *franqueza* – великодушие, щедрость и *honestidade* (честность, порядочность; скромность (о поведении); антонимами – *injustiça*; *injúria* (ругательство, брань; оскорбление, обида; несправедливость; ущерб)¹²¹.

В силу того, что фаду родилось в определенной социальной среде, превалирование юридического закона, регулирующего отношения в государстве, права собственности, гражданские свободы, для этого жанра не является главенствующим. То, что обозначено как

¹¹⁹ Как вижу, этот пышный дом // Небезопасен, ненадёжен.

¹²⁰ от лат. *justitia* - 1) справедливость, правосудие; 2) право, совокупность законов; 3) благочестие, почтительность [10].

¹²¹ Фразеологизм “*justiça de moiro*”, сохранившийся со времен арабского завоевания Португалии, означает высшую строгость в применении закона.

второе значение (*vontade permanente de dar a cada um o que é seu*¹²²), то есть закон моральный – вот что важнее всего. С одной стороны, в этом ощущается сильнейшее влияние христианства, зародившегося как религия бедных, с другой – то понимание справедливости, которое изначально должно быть присуще человеку и о котором писал еще Аристотель. Этот вопрос весьма широко рассматривался древнегреческим философом в “Риторике”, а более детально, но вместе с тем и более пространно, в “Этике” [Аристотель, с. 825-830; с. 245-277]. Аристотель говорил о справедливости как о внутреннем человеческом качестве, как “добродетели, в силу которой справедливым называется человек, намеренно поступающий справедливо, и который, при распределении благ между собою и другим или двумя посторонними лицами, поступает не так, что себе уделяет слишком много, а другому слишком мало, а зло распределяет противоположным образом, но уделяет каждому соответственное ему по пропорции и точно так же поступает при распределении блага между двумя посторонними особами” [idem, 260]. В социальном плане справедливость – распределение благ и воздаяние “по труду” (“... общественные отношения, имеющие дело с обменом, поддерживаются именно этим видом справедливости, воздаянием равным, которая имеет в виду пропорциональность, но не равенство, ибо общество держится тем, что каждому воздается пропорционально его деятельности <...>» [idem, 257]).

Концепт “справедливость” в фаду взаимодействует с такими паремиями 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 даётся по справедливости”) и “*A pobreza não é vileza, nem a riqueza nobreza*” (“Бедность не порок (низость, подлость), да и богатство не благородство”).

В фаду, и об это уже говорилось, богатству и богатым, как правило, приписываются спесь и чванство, бедности и беднякам – достоинство и смекалка. Вероятно, в силу стремления гармонизировать дисгармонию жизни и мироустройства, и происходит подобная поляризация качеств. Отсутствие материального достатка “компенсируется” нравственным богатством. Мы уже отмечали также, что фаду, родившееся в мещанской среде, является жанром “промежуточным”. Отсюда, с одной стороны, явная симпатия к персонажам бедным, как к “своим”, с другой – мечты о богатстве, желание вырваться из вечной нужды, стремление уподобиться “хозяевам жизни”.

¹²² постоянное желание (воля) давать каждому своё.

Такой первоначальный, зачаточный социализм, стремление к справедливости во всех сферах, видимо, является наиболее естественным и живучим взглядом, возвращение к которому на всех этапах существования человечества скорее всего неизбежно.

Подобная двойственность вполне закономерна для “мещанского” романа, жанра, который и в других аспектах демонстрирует гетерогенность (к примеру, *фольклорность / литературность; влияние сельского фольклора / его развитие в городской среде*).

Упрекать всех авторов фаду в подобных взглядах на жизнь и справедливость было бы неправильным. Политическая обстановка в Португалии в период общественного демократического подъёма перед свержением монархии и в период установления Первой республики, а также начиная с 1916 года, когда страна вступила в Первую мировую войну, резко обострили отношения в обществе, что не могло не сказаться и на таком отзывчивом на злобу дня жанре, как фаду. Появление большого количества фаду во время диктатуры и введённой ей цензуры объясняет, отчего многое из сочинённого просто не сохранилось, и лишь усилиями страстного исследователя фаду Руя Виейры Нери по крупицам был собран материал для его книги “Фаду для Республики”.¹²³

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. В системе португальского фольклора фаду занимает одно из центральных мест. В бытовании фаду выделяется три периода: первый период с 20-30- 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.

2. Фаду – особая разновидность городского фольклора, типологически сходная с аргентинским танго, бразильской самбой, кабовердианской морной. Первоначально фаду было синкретическим жанром, в котором значительная роль отводилась танцу.

3. Источники фаду разнообразны: средневековый пиренейский романс, народная песня, лирическая поэзия.

4. Классификации фаду могут быть построены на разных основаниях: с учётом соотносённости фаду с тем или иным родом литературы, по хронологическому принципу, в соответствии с ареалом возникновения (региональный принцип) и, наконец, в связи с типологией жанров.

¹²³ В фаду социального протеста антонимами справедливости являются деспотизм, тирания, цинизм и жестокость: «*Despotismo e Tyrannia, / Cynismo e Autocidade / São as sombras inimigas / Da Justiça e da Verdade // Деспотизм и Тирания, Цинизм и Жестокость / [Являются] враждебными тенями / Справедливости и Правды*»[Nery 2013, p. 53].

5. Фаду как музыкальное произведение представляет собой куплетную песню, мелодически несложную. Элементарной моделью фаду является период, охватывающий восемь тактов размера $2/4$ (гораздо реже – $4/4$) 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. Сочинённые еще 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.

6. Основополагающими концептами, составляющими португальскую картину мира, являются: “судьба”, “саудаде”, “справедливость”, “любовь”.

Глава 3. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФАДУ

§ 1. Фонетико-стилистические особенности языка фаду

Короткая строка, характерная для средневекового пиренейского романса и фаду, диктует и создает особую нагрузку на каждый звук в ней. Особенностью и португальской и испанской метрики является то, что в силлабическом стихе зияние – стяжение двух или больше гласных на стыке слов или внутри слова считается и традиционно воспринимается как один слог, независимо от манеры произнесения. Стяжение гласных соблюдается как общее правило с народной поэзией нового времени. В фаду “уплотнение” звуковой ткани достигается еще и за счет значительного числа синкоп, что в сочетании со слитным произнесением зияний еще больше насыщает стих (“*para o*” поется как “*pr’o*”; “*com a gente*” – “*co’a gente*”, “*pelo fado*” – “*p’lo fado*”, а также: “*acaba p’lo alcançar*”, “*p’lo Chiado*”).

Одной из важнейших особенностей в звучании фаду является более чёткое пропевание слов (в отличие, например, от португальской крестьянской песни), направленное на привлечение внимания к его словесной стороне. Крестьянская песня известна носителям традиции с детства, слово и напев рождались в ней одновременно, поэтому для человека неискушенного португальские народные песни звучат как грустный либо задорный мотив, словесную сторону которого еще предстоит расшифровывать. Сравнивая народную песню и романс (по всей очевидности, русский классический, Е.В.Невзглядова в статье “Интонация в жанрах музыкального фольклора и мелодика литературного лирического стиха” пишет: “В романсе композитор “перевыражает” смысл поэтического текста средствами своего искусства. Обе стороны – музыкальная и стихотворная – сосуществуют при полной автономности и, насколько это возможно, тождественности. Совсем иное происходит в народном песенном творчестве. Отношения напева и текста в лирической песне обусловлены в первую очередь тем, что напев и текст творились, как правило, одновременно. В этих обстоятельствах музыкальный звук и слово взаимно дополняют друг друга в такой мере и таким образом, что не могут восприниматься изолированно.

Во всяком случае текст без напева как самостоятельная художественная целостность не существует” [Невзглядова 1974, с. 238]. В данном случае необходимо еще раз напомнить о том различии, имеющимся между романсом классическим и городским (к которому и относится

большинство фаду): сложность мелодического рисунка, стремление как можно более полно подкрепить музыкальными средствами словесное содержание произведения для классического романса и некая заданность, упрощенность мелодии для романса городского, некий шаблон, по которому творится произведение нового городского фольклора, не говоря уже о том, что для многих фаду использовалась так называемая “контрафактура” – сочинение нового песенного текста на уже существующий мотив.

Одним из первых, кто поставил вопрос о культуре языка в пении, был А.А. Реформатский, писавший: “<...> есть и такие произведения литературно-музыкального творчества, где надо слова произносить “более чем правильно”, где певцу надо так же (в оригинале – также) работать над мелодией и музыкальным звуком, как и над произношением слов, на которые эта мелодия написана” [Реформатский 1986, с. 214]. Разумеется, задача певца фаду в сравнении, скажем с целями, которые ставит перед собой оперный певец, облегчается хотя бы тем, что особо сложных украшений и мелодических трудностей в фаду нет. Тем не менее, как справедливо указывает в статье “Наблюдения над произношением в пении” Н.Е. Ильина: “в орфоэпии певческой речи есть свои особенности. В пении перед артистом стоят не только информационные, но и певческие задачи: речь должна правильно и мелодично ложиться на музыку” [Ильина 1996, с. 208]. Ссылаясь на работу С.М. Волконского “Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене.” Спб., 1913, стр. 51-53), Н.Е. Ильина подчеркивает главенствующую роль гласных в певческом произношении, “в гласных звуках, – отмечает исследовательница, – проявляются такие средства выразительности, как ударение, интонация, растяжимость, способность к удлинению”. Произношение гласных поэтому требует от певца большого внимания. “В пении произношение гласных, особенно безударных, может отличаться от нормы, принятой в кодифицированном языке, растянутостью, подчеркнутой отчетливостью, особой интонацией, звук может быть пропет на фермате, украшен фиоритурами. При таких условиях ударение, ударный звук является центром, организующим звучание пропетого слова, как бы держащим на себе единство слова” [Ильина 1996, с. 209]. Все сказанное с полным правом можно отнести и к звучанию гласных в фаду. Особо хочется подчеркнуть, что существует известное различие в “мужском” и “женском” звучании португальской речи. Понимать “мужскую” португальскую речь для иностранцев легче, поскольку тембр ее ниже и интонированность менее маркирована. Что же касается звучания фаду в исполнении певцов-мужчин и певиц, то различие здесь почти не заметно, то есть пропевание словесного текста фаду более унифицировано.

При сравнении фаду и самбы возникает еще одна возможность для выявления отличительных черт фаду. Как известно, для пиренейского варианта португальского языка, в отличие от бразильского варианта, характерна бóльшая редукция безударных. В то же время, стремление привлечь внимание к словам настолько велико, что исполнители фаду стараются как можно четче пропевать, артикулировать все звуки. В бразильской самбе, песне-танце, где доминирует мелодия, слова, как правило, поются не так чётко, как в фаду.

Говоря об интонации, можно утверждать, что интонационный рисунок фаду-баллад отличается от интонационного рисунка фаду-куплетов большей контрастностью. Любопытно наличие сходства между двумя независимыми генетически, но сходными типологически явлениями – русской частушкой и короткими куплетами-дежгаррадаш (буквально “*desgarrada*” означает “вызов”, что как нельзя лучше характеризует импровизационную и задиристую природу этих куплетов). “В частушке, – пишет А.А.Горелов в статье “Русская частушка в записях советского времени”, – скрещиваются два начала: будучи песней, она прорывает и обновляет песенную традицию, вдыхая в нее интонационно полифоническую стихию разговорной речи, чего не знала прежде русская лирика” [Горелов 1965, с. 13]. Музыкальная сторона и частушки, и португальских “дежгаррадаш” задана еще жестче, чем в фаду романсного типа, и тем более вариативна их словесно-поэтическая сторона. Вопросы, риторические вопросы, междометия – всего этого в избытке в обоих сходных явлениях.

К фонетико-стилистическим особенностям фаду можно отнести игру слов, основанную на омонимии. В португальском языке омонимов гораздо меньше, чем в русском, поэтому каждая такая пара обыгрывается большое количество раз. К омонимам, которые охотно используются в фаду, относятся: *pena 1* (наказание, кара, огорчение) и *pena 2* (перо – птичье и писчее):

Coração tem duas penas,

Qual d’elas a mais pungente,

Que uma diz o que escreve,

E outra escreve o que sente. [Tinop 1994, p. 138];

lente (*m*, лектор, преподаватель) – *lente* (*a*, линза): *carece o lente da lente*; омофонам – *sinta* (форма глагола *sentir* – чувствовать в 3 л. ед. числа настоящего времени сослагательного наклонения) и *cinta* (пояс; *p’ra que sinta bem a cinta*), *ama* (форма глагола *amar* – любить) и *ama* – хозяйка, госпожа (*como a ama que não ama*), *a serra* (горы) – (*se*) *cerra* (*cerrar-se* – покрываться

тучами; *verei se a serra se cerra*), *setenta* (семьдесят) – *se tenta* (форма глагола *tentar-se* – пытаться; *quem aos sessenta se senta*) [Pimentel 1989, 191-192].

1.1. Стихотворная организация фаду

С точки зрения словесного выражения фаду представляет собой стихотворение. Определение “поэтический” в данном разделе употребляется в узком смысле, то есть стихотворный, не прозаический.

Как известно, отличительными чертами стихотворной речи в ее сравнении с прозой являются повторяемость синтаксических структур, ударений, созвучий. Основными признаками такой речи являются: расчлененность на стихи, иначе говоря, на сопоставимые между собой интонационно-ритмические отрезки, и наличие стихотворного размера, то есть метра; при этом метр представляет собой некую абстрактную модель чередующихся ударных (иктов) и неударных (неиктов) позиций и находит свое материальное воплощение в ритме конкретного стихотворения.

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. Рифма в чётных строках фаду стала дополняться рифмой и в строках нечётных (*авав* – с женскими окончаниями, вернее – *АВАВ*¹²⁴), либо с чередующимися мужскими и женскими окончаниями. Практически не встречаются мужские окончания во всех четырех строках строфы, что можно объяснить двумя причинами: 1) стойкой традицией употребления либо женского ассонанса, либо рифмы, идущей от средневекового пиренейского романса; 2) существительных, имеющих ударение на последнем слоге (так называемых *palavras oxítonas*), в португальском языке не так много, в то же время ударение на конечном слоге имеют инфинитивы, поэтому такая “глагольная” рифма издавна воспринимается как бедная, и отсюда – вполне объяснимое стремление ее избегать. Иногда применяется и смешанная рифма, как правило, в секстинах: *aabccb* (Гоувейа называет её “тройной”, что не совсем точно (см.: [Gouveia, 127-130]).

¹²⁴ В работе используются принятые в стиховедении следующие обозначения рифмовки: *aa* (т.е. повтор строчной буквы) – мужская рифма; *AA* (повтор прописной буквы) – женская рифма; *A'A'* – дактилическая рифма; *A''A''* – гипердактилическая рифма. См.: [Жирмунский В.М. 1975; Гаспаров М.Л. 2001; Холшевников В.Е.; Федотов О.И.].

Рифма в фаду преимущественно женская: *bola* (мяч) – *patola* (глупец), *cavaleiro* (наездник) – *matreiro* (хитрый, опытный), *agrado* (удовольствие, приветливость) – *gado* (скот), *(se) obriga* (пручаться за кого-либо) – *amiga* (подруга), *fado* (фаду) – *marcado* (отмеченный, намеченный), хотя в большом количестве четверостиший наблюдается чередование мужской и женской рифмы: *Cupido* (Купидон) – *ofendido* (обиженный) // *perguntar* (спрашивать) – *amar* (любить). Рифма главным образом точная, и в этом видится влияние литературы, реже встречается ассонанс – *padecer* (страдает) – *cadeia* (тюрьма), *goste* (желал бы) – *hortas* (небольшие сады) (ассонанс по большей части – реликт, дань памяти средневековому пиренейскому романсу).

Рифмы, различающиеся по лексическим и грамматическим признакам, как правило, следующие: 1) однородные (глагольные): *ver* (видеть) – *ter* (иметь), *banhava* (омывало) – *desatava* (распускал, о парусах); 2) разнородные: *vejo* (вижу) – *(o) desejo* (желание), *ti* (мне) – *jardim* (сад), *perdida* (потерянная) – *vida* (жизнь), *mundo* (мир) – *profundo* (глубокий), *forte* (сильный) – *morte* (смерть), *eterna* (вечная) – *perna* (нога).

Рифмы, различающиеся по взаимному расположению строк, в большинстве случаев охватные (АВВА): *singela* (наивная, простая) // *mobilada* (меблированная) // *nada* (ничего) // *dela* (о ней); *amigas* (подруги) // *falo* (говорю) // *regalo* (радость, удовольствие) // *raparigas* (девушки); реже встречаются перекрестные рифмы: *dia* (день) // *fado* (фаду) // *sabia* (знал) // *admirado* (удивлённый) (АВАВ).

Обращает на себя внимание тот факт, что рифма в глоссах (о глоссах – ниже) 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” (как, например, и русских частушек: “Частушки рифмуются и попарно, и перекрёстно, но наиболее характерна для них свободная рифмовка с перекрёстной рифмой лишь в двух строках” [Кулагина 1993, с. 6]):

Na cabana do Zé Sacho	A	В хижине Зе Сашу
Ná uma cruz de madeira,	B	Висит деревянный крест,
E nela um Cristo pregado,	C	С него Христос распятый

Feito de pau de gingeira. В Глядит на нас, как с небес. [Tinop 1994, p. 98]¹²⁵.

Muitos me chamam António, A Все меня зовут Антониу,

E eu António nao sou, В Не Антониу я, нет,

O meu nome nao é este, С У меня другое имя –

Foi alguém que m’o trocou. В А какое – мой секрет. [Tinop 1994, p. 98]¹²⁶.

(Вариант: Все меня зовут Антоний, // Не Антоний я, не он, //

Мне другое имя дали, // Благозвучное, как звон. //)

Португальцы считают свою систему стихосложения силлабо-тонической. Сравнительно с русской силлабо-тоникой португальская не так строга, кроме того, в португальском стихосложении присутствуют виды и чистой силлабики, и чистой тоники. Португальская метрика схожа с испанской, поэтому полагаем, что общность черт португальского и испанского стихосложения позволяет говорить об особенностях пиренейской метрики (речь идет, конечно же, о близкородственных языках и не затрагивает, к примеру, баскский).

Непохожесть испанской метрики на русскую и стремление показать, каким образом все-таки возможно определить размер того или иного стихотворного произведения, заставили переводчика испанской поэзии и исследователя испанского стиха С.Ф. Гончаренко описать особенности испанского стихосложения очень пространно – даже в “кратких сведениях” рекомендации по замысловатому подсчету слогов в стихе занимают две страницы убористым шрифтом [Гончаренко 1984, с. 662 – 664]; см. также [Малиновская Н.Р. и Гелескул А.М.; с. 5 – 28].

¹²⁵ В хижине у Зе Сашу // Есть деревянный крест, // И на нём прибитый [гвоздями] Христос, // Сделанный из древесины вишни (вишнёвого дерева). //

¹²⁶ Многие меня зовут Антониу, // Но я не являюсь Антониу, // Моё имя не это, // Кто-то мне его поменял.

С.Ф. Гончаренко пишет о стяжении гласных (при этом он указывает на то, что стяжения трех гласных в один слог не происходит в том случае, если срединная гласная является более закрытым звуком, чем “крайние” гласные). Также предлагается использовать “двойной” счет при мужской и дактилической клаузулах (в первом случае к числу реальных слогов прибавляется один, во втором - от числа реальных слогов отнимается единица). “В потоке речи, – указывает автор исследования, – многие испанские слова теряют свое ударение, превращаясь в проклитические (предударные) или энклитические (послеударные) слоговые группы, ритмически зависимые от ударного слова, к которому они примыкают, образуя единую ритмическую группу (“фонетическое слово”)” [ibidem, 663]. Список таких слов обширен: к ним относятся и имена существительные, выполняющие функцию обращения при именах собственных, а также первая часть имени собственного; первый элемент составного числительного; личные местоимения в форме прямого или косвенного дополнения, стоящие в препозиции к глаголу; притяжательные местоимения, предшествующие определяемому слову (à proros: подобным образом себя ведут не все португальские притяжательные местоимения, а только односложные); в упомянутый список включено также большинство относительных местоимений, относительные наречия в функции союзов и частиц, почти все предлоги, союзы и частицы.

Некоторые слова в поэтической речи, по наблюдению С.Ф. Гончаренко, ослабляют или усиливают свое ударение в зависимости от того, приходится ли ударный слог на икт или неикт в стиховом ряду. Такие слова он называет “ритмически двойственными” и относит к ним: односложные вспомогательные глаголы и глаголы-связки (в прозаической речи они всегда ударны); вопросительные, восклицательные и определительные местоимения и другие союзные слова (исключая союзы), формы неопределенного артикля; усилительные частицы, когда они синтаксически примыкают к следующему слову и не отделяются от него сколько-нибудь продолжительной паузой (в противном же случае они ударны).

Исследователь указывал также на ту особенность стихотворной речи, что если в фонетическом слове сталкивается три и более безударных слога, то в этом отрезке, как правило, появляется дополнительное ударение, по своей силе уступающее основному, но вполне достаточное для того, чтобы служить ритмической опорой в стихе.

Должное внимание уделяется цезуре, то есть метрической паузе, разделяющей стих на два полустишия. При наличии цезуры в подсчет слогов также вносятся определенные поправки.

С.Ф. Гончаренко пишет и о том, что “сбивы” в структуре испанской стихотворной речи не так ощутимы, как в русском стиховом ряду, зато они гораздо более заметны, чем, к примеру, во французском стихе. Поэтому классический испанский стих выглядит более “расшатанным”, чем русский, но менее, чем французский [ibidem, 662].

Работы Гончаренко по теории испанского стиха отличаются масштабностью и серьёзная научная глубина. Тем не менее, воспользовавшись изысканиями португальской исследовательницы Марии Инеш Каштелу Бранку [Castelo Branco Maria Inês 1984], в стройную классификацию Гончаренко можно внести некоторые дополнения, касающиеся исключительно португальской версификации. Следует, однако, учитывать, что отдельные положения, высказанные исследовательницей, чаще апеллируют к перцепции, нежели основываются на строгих научных критериях. К примеру, когда автор предлагает не отождествлять число “грамматических”, по ее терминологии, и метрических слогов, с этим – кроме названия – можно согласиться, когда же Мария Бранку пишет, что не стоит подсчитывать те слоги, которые “слух едва воспринимает” (“*que o ouvido mal apreende*”) [Idem, ibidem, 57], подобный подход представляется спорным. Несмотря на отдельные дискуссионные тезисы, польза, которую можно извлечь из рекомендаций М. Бранку, очевидна. Итак, португальская исследовательница предлагает при метрическом подсчете не разделять восходящие дифтонги (*áu - rea; e - té - rea*); в словах с группами *gu* и *qu*, даже если “u” произносимый, в один метрический слог объединять эту группу и следующий за ней гласный, либо даже слог (*á - gua, quan - ti - da - de*); звуки в начале, середине и конце некоторых слов, если они не произносятся, также не подлежат подсчету (слово *esperança* может произноситься и как *esp'rança* и как *'sperança*).

Все отмеченные особенности указывают на то, что классические ямбы, хорей, дактили, анапесты и амфибрахии претерпевают в пиренейской поэзии известные метаморфозы, поэтому их дефиниция сопряжена с некоторыми сложностями. Что касается фаду, то, учитывая все высказанные советы, можно отметить преобладающее в них положение хорей, анапеста и ямба.

Многими стиховедами неоднократно указывалось на “канонизацию” некоторых размеров [Белова 2008; Гаспаров 2001; Гончаренко 1984; Томашевский 1970; Холшевников]; . Как уже отмечалось, хореем в русской поэзии переводились испанские романсы, он же считается “фольклорным” стихом. Музыкальная сторона фаду всегда диктовала свои законы: для преобладающего размера в 2/4 хорей и ямбы наиболее удобны [Tinop 1994, p. 20].

Итак, четырехстопным хореем написано большое число фаду:

Minha mãe foi cigarreira

E tinha um porte bizarro

Inda vejo a sua imagem

No fumo do meu cigarro.¹²⁷

[Biografia do Fado, 2 CDs, – Lisboa: EMI, 1994, CD 1, N 5].

Схема может быть представлена таким образом: __ О __ О Х О __ (О), следуя принятым С.Ф. Гончаренко обозначениям, где __ – константно-ударная позиция, О – константно-безударная, Х – произвольно-ударная.

Часто встречается трехстопный ямб со схемой:

Guitarra que não aqueces О __ О Х О __ (О).

Embora cantes com brio,

Quando não fala de amor,

Toda a guitarra tem frio¹²⁸. [Tinop 1994, p. 35].

И, наконец, двустопный анапест:

No teu vidro da janela Х О __ О О __ (О).

Eu escrevi quero-te bem

Tu p'ra mim és uma estrela

¹²⁷ Моя мать была торговкой сигаретами, // Но обликом обладала благородным. // Порой я вижу её образ // В дыму моей сигареты.

¹²⁸ Гитара, которую не согреваешь, // Даже если и поёшь пылко, // Когда не говорит о любви // Вся она [гитара] холодна.

Não sonho com mais ninguém¹²⁹. [Tinop, 1994, p. 8].

В четверостишиях первого периода часто встречаются тактовики и дольники, более свойственные народной поэзии.

Как несомненное новаторство было воспринято публикой “расширение”, удлинение стопы за счёт присоединения к ней дополнительных рифмующихся слов, предпринятое самым известным фадистом XX века Алфреду Марсенею (1891-1982): “*Não me fales dessa rua, a rua/ que p’ra mim foi a mais linda, ainda*” [Gouveia, 120]. Большая редондилья звучала как александрийский стих (в том понимании, которого придерживается западная версификация). Этот приём используется нечасто (например, Карлушем Камане, при исполнении фаду “*Por morrer uma andorinha*”) но, бесспорно, обогащает не слишком изощрённую практику стихосложения, свойственную сочинителям фаду.

Наблюдения над эволюцией строфической формы фаду продемонстрировали следующую закономерность: простота – усложненность – простота. Первоначально фаду сочинялись в виде четверостиший в “народном духе”¹³⁰ (совсем не случайно в “Народном песеннике” Теóфилу Браги оказались три четверостишия фаду), 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.

¹²⁹ На стекле твоего окна // Я написал “люблю тебя”, // Ты для меня звезда, // Больше ни о ком я не мечтаю.

¹³⁰ 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 corge	Что жизнь так весела,
Eu sou como passarinho	Я словно птичка, что поет,
Que até canta quando morre.	Пока не умерла. [Braga Теófilo 1867, p. 83].

В.В. Мочалова в комментарии к “Исторической поэтике” пишет: “Повсеместно распространены народные четверостишия – универсальный жанр, построенный на открытом А.Н. Веселовским “психологическом параллелизме” между явлениями природы и душевными переживаниями человека или событиями его жизни. В сравнительно-типологической и генетической перспективе это древнейший жанр любовной лирики вообще” [Мочалова 1989, с.338].

Иногда термин “копла” употребляется и для обозначения строфы без указания на количество строк: “*estância que faz parte de uma canção*” [DPIL 1986], “*estrofe, pequeno grupo de versos*” [GDLP 1978]. *Estância* – стансы [фр. stances < ит. stanza] – стихотворение, написанное замкнутыми, целостными по мысли и одинаковыми по форме строфами.

А.М. Гелескул отмечал, что понятие “копла” в испанской поэзии условно, но это непременно четверостишие-восьмисложник [Малиновская Н.Р. и Гелескул А.М. 1987, 27].

Более всего неожиданным казалось обращение фадистов XIX века к форме **глоссы**, которой охотно пользовались поэты XV-XVII веков – Гарсия де Резенде (1470-1536)¹³¹, Луиш де Камознс (1524-1580). Глосса существовала в староиспанской поэзии¹³² и представляла собой стихотворение, состоявшее из четырех строф (преимущественно дечим) и предварявшего их четверостишия-эпиграфа (мота, *mote* по-португальски), каждая строка которого завершала соответствующую строфу. Считается, что испанский поэт В. Эспинель, живший в XVI веке, усовершенствовал дечиму¹³³, придав ей обязательную рифмовку *abbaaccddc*. Из крупных поэтов Португалии в тот период, который наиболее близок ко времени зарождения фаду, глоссы писал Бокаж (Бокаже) (1765-1805).

Представлявшееся на первый взгляд курьёзом обращение к глоссе в фаду совсем не выпадало из общей тенденции трансформации и смешения жанровых границ в лирике, привнесённой романтизмом. Общеизвестен интерес романтиков как к старым формам, так и несвойственным до определенного момента для той или иной национальной поэзии. С.В. Тураев в книге “От Просвещения к романтизму”, ссылаясь на труд Ф. Штриха, пишет: “Здесь (то есть в произведениях Тика, А.В. Шлегеля, Brentano, Фуке) находили себе применения все мыслимые стихотворные размеры и виды рифмовки: ямбы, хорей, александрийский стих, триметры, книттельферс¹³⁴, вольный стих, сонеты, глоссы, канцона, античные строфы, песни”

¹³¹ О соотношении народной и литературной традиции в Португалии XV-XVI веков пишет И.А.Тертерян: “Итоговой антологией средневековой и предренессансной поэзии был “Кансьонейро жерал” (“Всеобщий песенник”), собранный Гарсией де Резенде и напечатанный в 1516 г. Включенные в него стихи относятся главным образом к XV в. и создавались при дворах португальских королей. Старинные народные песни с параллелистической структурой постепенно забывались, переставали служить образцом для придворных поэтов. Структура стиха усложняется (очевидно, под влиянием испанской поэзии): обычно это глосса на тему, сформулированную в первых строфах, повторяющаяся как рефрен. В зависимости от количества строф различаются кантиги, вилансете, эспарсы и пр.” [ИВЛ, т. 3, с. 395].

¹³² Прочитываем еще раз А.М. Гелескула: “К XV веку глоссы – одна или несколько строф с ассонансом и вольной песенной ритмикой – уже традиционны в народном искусстве. Возможно, первоначально это были импровизации, и одни забывались, другие пришли по душе и настолько попали в тон запеву, что срослись с ним уже нерасторжимо. Таких народных глосс сохранилось больше полутора сотен – немного, если вспомнить, что глоссы литературные считаются на тысячи” [idem, ibidem].

К XVI веку глоссы стали обязательными, их сочиняли поэты, музыканты, даже клирики, и вскоре возник жанр литературного вильянсико, схожего с народным лишь по названию. “Фольклорный запев (вильянсико в его прежнем значении) стал стихотворным эпиграфом, и чем неузнаваемей варьировалась начальная тема, тем очевидней казалось искусство стихотворца. Сложилась и теория с образной, хотя и забавной терминологией: у литературного вильянсико имелась “голова” (то есть сам фольклорный зачин) и “ноги” – одна, две или даже три, по числу строф” [idem, ibidem, с. 21].

¹³³ Кроме того, дечима должна была иметь остановку (точку) после четвертого и шестого стиха, тогда первое четверостишие содержало коллизию, последнее – ее разрешение, а два центральных стиха служили переходом.

¹³⁴ Knittelvers (Knüttelvers) – от нем. der Knoten (узел) или knüpfen (связывать, соединять). Народный немецкий стих, ближе всего стоящий к дольнику. Для стилизации использовался И.В. Гёте.

[Тураев 1983, с. 233]. К этому перечню, отмечает С.В. Тураев, ссылаясь на Н.Я. Берковского, “можно прибавить испанское романсеро и итальянские терцины” [idem, ibidem]. Фаду в виде глосс благополучно сочинялись довольно долго, сосуществуя с более простыми формами.

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

§ 2. Лексико-стилистические особенности языка фаду

Ни одна сторона словесного произведения вообще и фольклорного в частности не отражает особенности стиля так хорошо, как характерные черты его лексикона. Уже неоднократно встречавшееся указание на то, что фаду представляет собой жанр “пограничный”, испытавший на себе влияние традиционного фольклора и литературы, является предпосылкой смешения разных слоёв лексики в его языке. Чтобы выяснить, что фаду унаследовало от песенного фольклора, было проведено исследование характерных черт на материале португальских народных песен, собранных Теофилу Брагой в “Португальском традиционном кансионейру” [Braga 1867].

Кроме того, принимая во внимание наличие двух периодов истории в фаду (условно – анонимного и авторского), необходимо выявить наиболее характерные лексико-стилистические черты для каждого из них.

Сначала определим общие для обоих периодов лексические особенности языка фаду.

2.1. Символы в фаду

Традиционно под символом понимается разновидность художественного образа. В фаду встречаются такие его разновидности, характерные для фольклорной традиции, как:

- числовые,

- цветочные (колоронимы),
- анималистические – зоонимы (фаунонимы),
- вегетативные – флоронимы и фитонимы.

2.1.1. Числовые символы

В фаду широко используется характерное для архаического, традиционного фольклора *преобладающее употребление числительных três* (три) и *sete* (семь).

У всех народов существует числовая символика. “Краткая философская энциклопедия” [КФЭ 1994] не дифференцируя нумерологию по культурам, сообщает о том, что счастливым числом считается 3, священными – 3 и 7. Восходящая к пифагорейцам строгая определенность числовых выражений играет здесь меньшую роль, чем прочно закрепленные в архаическом сознании связи чисел и возможных знаков судьбы. Обращая внимание на символическое толкование чисел три и семь, автор комментария к “Португальскому традиционному романсейру” Ж. Давид Пинту-Коррейя пишет о том, что “три” обнаруживает свое фундаментальное значение, а появляясь рядом с другими важными числами – четырьмя и семью – демонстрирует, каким образом выражается в романсе символика этих чисел: “семь судеб” – это сумма трех, дающихся “по счастью”, и четырех – “по обману”. (*“Mais uma vez o número “três” se reveste de importância fundamental, agora já acompanhado dos outros números bem significativos de um ponto de vista simbólico: o “quatro” e o “sete”. Note, por exemplo, que as “sete sortes” são a soma de “três” – “por sorte” –, e “quatro” – “por falsidade”* [Pinto-Correia 1984, p. 148].

В португальском “Романсейру” встречаем: “três cidades”, “três dias”, “três doutores”, “sete anos”, “sete léguas”, “sete feridas”, “Sete anos a busquei, sete, // Sem a poder encontrar; // Os quatro por terra firme, // Os três sobre águas do mar//).

В крестьянских песнях: “sete saias”, “três cavalheiros” (в религиозной песне о трех волхвах).

В фаду: “três cantadoras”, “três filhos”, “Somos três da vida airada¹³⁵/ Eu, tu e mais esta rosa” “sete andarilhos”, “sete colinas” (о лиссабонских холмах), “sete pedaços de vento”.

¹³⁵ Vida airada – разгульная жизнь.

Нередко в фаду употребление числительных два, две (*dois, duas*): *dois vestidos, dois pregões, duas lágrimas de orvalho, duas penas, dois olhos, dois pecados mortais* (два смертных греха, в которых обвиняются студенты Коимбрского университета – в небрежении к книгам и проматывании родительских денег).

2.1.2. Цветовые символы

Для обозначения *цвета* в фаду, как и в традиционном фольклоре, используются белый, красный, черный и зеленый. Символикой цвета в славянском фольклоре занимался А.А. Потебня. В статье “О некоторых символах в славянской народной поэзии” он пишет о том, что обозначение цвета связано прежде всего с понятиями света и огня, даже чёрный.¹³⁶ (“Черный цвет сближается, с одной стороны, с огнем, с другой – с названиями других цветов, следовательно, со светом” [Idem]).

О цветовой символике в испанской народной поэзии писали Н.Р. Малиновская и А.М. Гелескул. В списке-приложении, который составили авторы, больше цветов, чем четыре, наиболее часто использующихся в фаду. Поэтому мы ограничимся толкованиями только этих цветов.

“Белый – символ смерти и вечности, цвет веры, чистоты и свободы.

Красный – цвет жизненной силы и ярости, пролитой крови; символ мученичества, страдания и боли; цвет разгула, насилия и ненависти.

¹³⁶ А.А. Потебня отмечает: “БЕЛЫЙ. Памва Берында объясняет слово *блескъ* через *барва*, краска, цвет. Действительно, многие названия цветов имеют отношение к свету и цвета принимают те же символические значения, как и свет**. *Белый* не всегда служило исключительно тому понятию, которое мы под ним разумеем; у Зизания слово *багряница* толкуется словом *бълъ*; кажется, что и известный зверек назван белкою не потому, что в северных сторонах цвет его приближается к белому, а потому, что цвета красный – рыжий и белый тождественны по основному представлению. В срб. песнях растения называются белыми – по зеленому цвету листьев: “бела лоза”, “бел босильак”. *День* имеет два эпитета: *красный* и *белый*; и оба могли быть первоначально равны между собою. <...> Хотя значение красоты могло образоваться здесь и без посредства белого цвета, прямо от света – огня, но тем не менее белизна – символ красоты, и на этом основании лебедь – символ женщины и преимущественно девицы, “терять девью красоту” – отставать от *белых* лебедей (девиц) и приставать к *серым* гусям, то есть замужним женщинам” [Потебня 1989, с. 310].

Черный – цвет смерти и горя, тоски и тайны, цвет зла, греха и вины, покаяния и искупления.

Зеленый – символ жизни и смерти, цвет бессмертия, плодородия, весны и надежды; цвет созерцания. В Испании – цвет удачи, риска, а также чувственности” [Малиновская 1987, с. 634 – 637].

Также в “Кратком словаре испанских суеверий, примет, мифологических образов и символов”, помещённом Ю.Л. Оболенской в качестве приложения к “Легендам и преданиям Испании” подробно описана символика белого, чёрного, красного, голубого и зелёного цветов в испанской фольклорной традиции [Оболенская 2015, 156-196].

Любопытно, что если в русском фольклоре оппозиции образуют черный и белый цвета (нечистый – чистый, дьявольский – божий и святой, хищный и злой – добрый и кроткий, тьма – свет)¹³⁷, то в языке фаду чаще всего встречается оппозиция красного и белого (символика мужского и женского начал). Белая роза – символ молодой невинной девушки, красная роза – символ ее возлюбленного. В традиционном фольклоре кроме символического обозначения девушки часто встречается и иносказание, связанное с мотивом признания в любви или обладания: *“Levantei-m' um dia cedo// Era assim de madrugada // Fui colher a rosa branca // Que 'stava // Que 'stava pra mim guarda(da).”* [Da Nazaré 1986, p. 54].

Белая роза так же часто встречается и в фаду 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. [Tinop 1994, p. 164]

Наиболее употребимы в фаду: “branco (a) - branquinho (a)” - белый(ая) - беленький(-ая): *igreja branca, cabelo branco – седые волосы* ; “vermelho” с синонимом “encarnado” (красный и кроваво-красный): *a boca vermelha, lenço encarnado ao pescoço, o barrete encarnado*; “negro” и “preto” (черный): *quadro negro, quadro triste (о могильной плите); melro negro; tranças pretas; aquela mulher de negro; negro ciúme; negro fado* (совершенно очевидна связь черного цвета с

¹³⁷ См.: А.В. Гура, “Символика животных в славянской народной традиции”, часть 1, п. 11, стр. 33.

печалью, трауром¹³⁸ собенно если обозначение цвета употреблено фигурально и усилено препозицией, вв как в последних двух случаях). Обычное цветообозначение – “черные косы” и “черный дрозд” – не несут такой символической нагрузки.

Самым примечательным, пожалуй, является обозначение *цвета глаз в фаду*. Если в русской традиции красивыми считались “голубые глазоньки”, необычными и роковыми – “очи черные”, то в фаду прекрасные глаза возлюбленной – зеленые (“*olhos verdes*” или “*olhos da côr do mar*”, причем само море – не синее, а зеленое – “*verde*”)¹³⁹.

Интересные наблюдения над семантикой цветообозначений присутствуют в работе Н.А.Садыковой, исследовавшей проблему цвета в гомеровском эпосе. Замечание о том, что “только тогда, когда люди начинают использовать отдельные цвета в жизни, когда они сталкиваются с ними повседневно, только тогда они особо начинают называть их” [Садыкова 1975, с. 6] указывает на первый этап в становлении цветообозначений, символическое же значение цвет приобретает гораздо позднее.

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.

2. 1. 3. Анималистические символы: зоонимы (фаунонимы)

Из *животных* в фаду упоминаются конь и бык как участвующие в тоураде. (О тоураде см. гл. II). Постоянными эпитетами для этих животных являются *matreiro, claro (touro - матерый, свирепый и одновременно коварный бык) и riço (cavalo - каурый либо чалый конь)*.

В шуточных и сатирических фаду персонажами могут быть любые представители животного мира (*pêrro, cães, burros, leões, corvos* [Pimentel 1989, p. 52, 72]) – даже блохи!

As pulgas que à noite saltam

По ночам, резвясь в постели,

¹³⁸ В знак траура по умершим родственникам португальцы-мужчины определенное время (полгода или год) носят черные галстуки. Раньше это была черная лента, повязывавшаяся поверх рукава одежды.

¹³⁹ См. также описание испанских примет, связанных с цветом глаз, у Ю.Л. Оболенской [Оболенская 2015, с. 184].

Nos lenções em seus folguedos,	Блохи нечто постигают,
Sabem sim, mas não revelam	Впрочем, мы им благодарны:
Daquela cama os segredos.	Тайн они не разглашают. [Tinop 1994, p. 167].

В языке фаду встречается как символическое, так и шутивно-ироничное использование *названий птиц*¹⁴⁰. В лирических фаду, как и в крестьянских песнях, соловей (“*rouxinol*”) – певец и спутник любви.

O rouxinol canta amores,	Соловей – любви певец
Os amores fazem o coro,	И рассвета вестник,
E surge o sol radiante	Солнце в блеске золотом
Entre mil centelhas d’ouro.	Внемлет его песне. [Tinop, 167]
Escondido num arbusto,	В кустарнике на берегу,
Que um alvo rio banhava,	Что речка омывает,
O mavioso rouxinol	Поет чудесный соловей
A meiga voz desatava.	И слух наш услаждает. [Tinop, 167]
Que lindo, ao romper do sol	Как прекрасно утром ранним
Na manhã bonita e bela,	Слушать соловья,
Estar sentado `a janela	У окна сидеть, внимая
A escutar o rouxinol.	Пенью птиц царя. [Tinop, 207]

В португальской литературе по орнитологии подробно описаны виды и подвиды птиц, толковые словари предлагают иллюстрации к большому количеству словарных статей о

¹⁴⁰ У слова “*rouxinol*” в фаду есть и жаргонное значение – свисток.

различных представителях отряда пернатых, и тем не менее реально в обиходе употребляется совсем незначительное число наименований – соловей, дрозд, воробей, ворон, сокол, ласточка, голубь (голубка), петух. В языке фольклора наиболее часто встречается соловей, несколько реже – дрозд, и в этом фаду следует за традицией. Сравнительно часто употребляется гипероним, обозначающий птицу вообще, но не строго-литературно-научное “ave”, а разговорное “pássaro” (птаха) либо “passarinho” (пташка).

Упоминание о петухе сразу задает шуточный тон, и, как правило, петух встречается только в сатирических и иронических фаду:

Se tu, galo, bem soubesses	Кабы знал, петух безмозглый,
Quanto custa o bem querer	Ты все прелести любви,
Nunca tu, galo, cantavas	По утрам не распевал бы
Quando está para amanhecer.	Песни мерзкие свои.

К наиболее распространенным птицам в Португалии относится дрозд. Любовная символика дрозда, как весенней птицы (начинающей петь ранней весной) характерна для португальской поэзии, в частности, для фаду. (О символике соловья и дрозда у славян см.: [Гура 1997, с. 33]).

Se fosse melro bem negro,	Был бы черным я дроздом
D'estes de bico amarelo,	С жёлтым клювом, – мил, красив,
Iria fazer meu ninho	Свил гнездо б себе я только
Nas tranças do teu cabelo.	Средь любимых кос твоих. [Tinop 1994, p. 167].

2.1.4. Вегетативные символы: флоронимы и фитонимы

Восходящее к фольклорной традиции символическое использование наименований цветов сближает фаду с крестьянской песней.

А.Н. Веселовский отмечал, что символы отличаются от искусственных аллегорических образов (личного символизма) тем, что они естественно закрепляются в народной памяти благодаря вековой песенной традиции. Если такие символы проникаются реальными бытовыми отношениями, происходит новый сдвиг. “Поэтический символ становится поэтической *метафорой*; ею объясняется обычный в народной песне прием, унаследованный художественною поэзией: обращаются к цветку, ручью, на развитие идет далее в колеях человеческого чувства...” [Веселовский 1989, с. 141]. Такая поэтическая метафора является новообразованием, как и отрицательный параллелизм, предполагающий более ясное сознание человека и природы, как и сравнение. Сравнение же, как отмечал А.Н. Веселовский – “это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу” [idem, с. 146]. Поэтому перед сравнением, как и перед поэтической метафорой, открываются богатейшие возможности вовлечения в сферу своего применения всех сближений и символов, выработанных предшествующей историей параллелизма. На этом пути создаются различные виды нового, метафорического эпитета.

Толкование, известное из испанского фольклора (как пиренейского), может приблизить нас к пониманию флористических символов, встречающихся в фольклоре португальском, поскольку символика, связанная с цветами, складывалась еще на общепиренейской стадии формирования культуры. В фаду наиболее часто упоминаются розы¹⁴¹ – белая и красная, гвоздика, жасмин, розмарин, ландыш, ирис, лилия и фиалка. Из деревьев – каштан (вернее, плоды каштана) и кипарис, из трав – базилик.

В одном из фаду так говорится о цветах:

Oh tristes e alegres flores,	Цветы печали, радости –
Filhas da sábia natura!	Природы мудрой дети!
Emblemas da humana sorte,	Вы знаки нашей памяти
Mesmo além da sepultura.	И доли человечесьей. [Tinop 1994, p. 128]

По свидетельству Н.Р. Малиновской, роза – как все цветы, соотносимые с любовью, цветок погребальных обрядов; белая роза означает чистоту, робость, равнодушие, отказ; красная роза – всепобеждающую любовь, это эмблема страстей господних.

В фаду, как уже отмечалось, белая роза – молодая чистая девушка, красная – ее возлюбленный, иногда два розовых куста, выросших на могиле, символизируют погибших любовников. (*Na mesma campa nasceram // Duas roseiras a par, // Conforme o vento as movia, //*

¹⁴¹ По мнению сочинителя Жозе Антониу Саброзы, само фаду родилось из одной упавшей распустившейся розы, которую Господь создал в этой чудесной стране – Португалии: *Quando Deus criou as rosas / Neste País encantado / Caiu uma e desfolhou-se / E dela nasceu o fado* [Roseiro, vol. 1, p. 17].

Iam-se as rosas beijar. [Tinor 1994, p. 158]). В “ответах”- пародиях, характерных для городского романса, был использован и этот сюжет; Артур Гонсалвеш написал целую поэму, пародирующую “Легенду о розах”. Начинается она так:

Na mesma horta nasceram	В одном родились огороде
Um nabo e uma nabíça	Боб и его подруга,
Pareciam dois namorados	Похожи на двух влюбленных
No meio da hortalíça.	Среди овощей их круга. [Costa e Guerreiro, p. 193].

В фаду символом влюбленного может быть и гвоздика (*rosa* в португальском женского рода, *cravo* - мужского). Гвоздика – страсть, жасмин – страсть, нежность, верность, розмарин – память и забвение, верность, ревность, любовь¹⁴²; ландыш – невинное кокетство; ирис – чистота, робость, надежда на утешение, душевная мука; лилия чистота, фиалка – робость, смирение и терпение; молчаливая любовь, это также цветок погребальных обрядов. [Малиновская 1987, с. 638-645].

Существует даже “Фаду фиалок” (“*Fado das Violetas*”)!

Violeta, formosa flor,	Фиалка, как ты прекрасна,
Ninguém como eu te aprecia,	И как любима ты мной,
Tua modéstia me encanta,	Чарует меня твоя скромность,
Teu aroma me enebria.	Пьянит аромат нежный твой. [Tinor 1994, p. 152].

Как правило, с цветком сравнивается возлюбленная, красота которой затмевает прелесть самых прекрасных цветов:

Fui ao jardim d’açucenas,	В саду, где лилии цветут
Onde a primavera nasce,	И где весна родится,
Não achei flor mais linda	Искал цветок, что красотой
Que contigo comparasse.	С тобой бы мог сравниться. [Tinor 1994, p. 174].

Увядший цветок в традиционном фольклоре – символ ушедшей (преданной, погубленной) любви. Он переосмысливается как символ сжигающей страсти:

Dá-me a flor esmurecida	Дай мне цветок увядший,
Dos teus seios ao calor,	Что был на твоей груди,

¹⁴² В день Святого Антония Падуанского розмарин продается в горшочках по всему городу.

Dá-m'a pálida, sem vida,	Безжизненный и бездыханный
Dá-m'a sem brilho, sem cor.	Сгоревший от нашей любви. [Tinop 1994, р. 139].

Кроме того, в ходу метафора “увядшие цветы – отшумевшая молодость”. (Перевод приближен к первому толкованию, связывающую цветок и любовь).

Que me importam outras flores	Что мне цветы другие
De perfume rescendente,	И их аромат неземной,
Se as flores da minha vida	Когда цветы моей жизни
Murcharam rapidamente.	Увяли вместе с тобой. [Tinop 1994, р. 211].

В фаду о Севере поется о том, что граф Вимиозу решил посадить на ее могиле кипарис. Это согласуется с древними представлениями об этом дереве. Н.Р. Малиновская указывает: “Кипарис – кладбищенское дерево; {символизирует} горе, скорбь, траур. И, как все вечнозеленые растения, символ бессмертия” [Малиновская 1987, стр. 640].

Каштан – верность, эмблема мирного очага; в аллегориях – победа добродетели над искушением. В фаду обычно поётся не о дереве, а о его плодах: обычай продавать жареные каштаны на улицах известен в Португалии с незапамятных времен. Песенка продавца каштанов заканчивается словами:

É assim a minha vida	Такова моя работа,
Sempre sempre não desgosto	От нее не откажусь,
Com o sal da minha vida	Приправляю солью жизни
Tempero-as sempre ao teu gosto.	Я каштаны на твой вкус. [“BF”, 2.a parte, № 10].

Мы указали на те символы, которые свойственны фольклорной традиции и, широко используя в фаду, сближают его с традиционным фольклором.

2.2. Имена собственные в фаду

Имена собственные, встречающиеся в фаду, делятся на следующие группы:

1) антропонимы (мифонимы и реалионимы):

а) имена античных богов (теонимы), древнегреческих поэтов, мифологических героев: *Vénus, Cupido* или – *Deus Cupido, Vaco, 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 Мартин¹⁴³; 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*)¹⁴⁴; граф Мариалва (*conde Marialva*); другие персонажи (*António, Chico, Rosa, Micas*; прозвище португальского народа – *Zê-Povinho*);

д) имена королей, португальских мореплавателей и поэтов (*Dom João, Dom Miguel, Vasco da Gama, Camões*);

2) 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*.

Все имена собственные выполняют особую роль в фаду, большинство из них создает специфический португальский колорит, остальные расширяют “историю и географию” фаду. На первый взгляд не вполне ясным может показаться обращение фаду к “осколкам греко-римской учености”. И, тем не менее, вполне обоснованное объяснение этому есть: стремление показать необычное в обычной обстановке. Мифологические персонажи античности очень произвольно помещаются в среду лиссабонских фадистов середины прошлого века: Адам становится крестным отцом фаду, Одиссей тачает сапоги и при этом не упускает случая

¹⁴³ При упоминании религиозных праздников: *Lembras-te, meu bensinho, / De quando eu cantava o Fado / Na taberna do Córado? / Choviam copos de vinho: Foi dia de S. Martinho* [Pimentel 1989, p. 59].

¹⁴⁴ О Севере и Вимиозу см. во II-й главе.

покутить, Купидон старательно выпускает свои чудодейственные стрелы по просьбе влюбленного фадиста, кроме того, выясняется, что Купидон и сам величайший повеса. Все это очень сближает фаду с русским городским романсом, особенно ранним: страсти заморских принцесс и графов возвышенно-наивно воспевались в России.

Стремление, даже скорее “страсть” к экзотике, проявившаяся в русском городском романсе, позволила Я.И. Гудошникову сравнить его с лубком. “Эти народные картинки, в отличие от сказок да и фольклорной лирической песни, в какой-то мере стремились показать не старое, устоявшееся, а новое, необычное. <...> Это стремление выражалось в лубочных картинках XVIII века в том, что обычные герои наряжались в необычные платья или ставились в необычную обстановку... (раскольник одет в костюм испанского дворянина XVII века, <...>, русские богатыри облачены в римские доспехи). Лубочные картинки весьма склонны к экзотике. На них мы находим “людей диких”, “Чудо морское” “Кощея, смерть, Ягу-Бабу”, “Сатира, пойманного в Испании в 1760 году” и т.п.” [Гудошников 1990, с. 16].

Вполне вероятно, что свою роль сыграло и стремление к экзотике, привнесенное романтизмом. Стоит лишь заметить, что в русском городском романсе вектор был более “географическим”, а в фаду – “историческим”.

Особо следует сказать о библейских персонажах. Если ветхозаветные Адам и Ева вполне могли вышучиваться, то Иисус всегда воспевался с большим пиететом, и даже апокрифическая “Самаритана” очень осторожна в воспроизведении человеческих страстей Сына человеческого.

Излюбленными персонажами лиссабонского фаду по-прежнему являются Святой Антоний (Антоний Падуанский 15 августа 1195, Лиссабон — 13 июня 1231, Падуя; считается покровителем Лиссабона), Севера и Вимиозу. Посвященный Святому Антонию праздник (*Noite de Santo António*), приходящийся на начало июня, привлекает в Лиссабон огромное число любителей фаду (*Santo António padroeiro // É o primeiro dos Populares // Que em Junho, p'las noites quentes // Oferece ardentes lindos cantares – Святой Антоний покровитель // Первый среди народных // [Который] в июне, в жаркие ночи // Дарит горящие прекрасные песни*. (Фаду “Алфамы Святого Антония” – “*Alfama de Santo António*” Арманду Сантуша [Costa e Guerreiro 1984, p. 72].

2.2.1. Важнейший астионим фаду – Лиссабон

В португальском языке слово “cidade” – город – женского рода, соответственно и Лиссабон (от лат. *Olissipo*¹⁴⁵, название, связываемое легендой с именем Улисса), тоже воспринимается как относящееся к женскому роду, поскольку географические названия, употребляемые, как правило, без артикля, в поэтической речи (*minha Lisboa, velha Lisboa*) сориентированы на род объектов, к которым эти названия относятся.

Причудливо трансформировавшееся в фольклоре, воспоминание о мифологическом герое в одном из шуточных фаду выглядит так:

Ulisses era brejeiro,	Слыл Одиссей повесой,
Era o pai da brejeirada,	Отцом всех живущих повес,
Era um bom sapateiro,	Он был хороший сапожник,
Trabalhava numa escada.	Работал на лестнице здесь. [Tinop 1994, p. 97]

Считается, что Лиссабон, так же как Рим и Москва, расположен на семи холмах, ученые спорят, чего здесь больше: поразительного ландшафтного совпадения, стремления походить на “вечный город” или пристрастия к излюбленному фольклорному числу, но, тем не менее в фаду, посвященных Лиссабону, семь холмов португальской столицы упоминаются с постоянством “общего места”.

О самом же Лиссабоне фадисты слагали свои песни, первоначально называя его любимой родиной (“*pátria querida*”), в более поздних фаду звучит обращение к Лиссабону не только как к красивому любимому городу (“*linda és*”, “*sempre formosa*”, “*outra mais linda não vejo*”), но и как к прекрасной девушке, женщине, возлюбленной.

¹⁴⁵ См.: [Вольф Е.М. 1988, с. 14].

Предположения Жозе Педру Машаду в его “Этимологическом словаре португальского языка” более пространны. Первая версия объясняет происхождение слова *Lisboa* от арабского *Lixbünâ* (без перевода); вторая – от лат. *Olisipōne, Olysipōne* или *Olisippōne*. С отвагой истинного ученого, не боящегося признаться в отсутствии необходимых данных, автор словаря пишет: “Em compensação (зато! – Т.Т.), nada sabemos sobre a época, desde que este era empregado na Hispânia antes da chegada dos Romanos, de que idioma eles o tomaram, nem mesmo (ainda menos) em que falar ele se formou. Tudo que vá para além disto é invenção e fantasia”. [DELP, 2003].

Самый наглядный пример метафоры “Лиссабон – девушка, женщина” – в фаду “Лиссабон – юная девушка” (“Lisboa, Menina e Moça”¹⁴⁶ из репертуара Карлуша ду Карму. Ранее автором стихов считался один Ари душ Сантуш, теперь на портале, посвящённом фаду, можно встретить указание на то, что авторов трое: кроме упоминавшегося Ари душ Сантуша это ещё и Жоаким Пессоа и Фернанду Торду, музыка Паулу де Карвальу). Лиссабон для автора и молоденькая красавица, и торговка рыбой (“*varina*”), и даже публичная женщина (эвфемизм “*mulher da vida*” в фаду расширен за счет притяжательного местоимения и выглядит как “*mulher da minha vida*”, смягчая его за счет игры слов – “женщина моей жизни”).

Родовая противопоставленность *Lisboa (f) - Tejo (m, o rio)* стала основой для следующих метафор: Тежу – зеркало для Лиссабона (“*O teu semblante se retrata // No azul cristalino do Tejo*”), Лиссабон и Тежу – возлюбленные (“*Lisboa dorme um sono repousado // Nos braços voluptuosos do seu Tejo*”).

В фаду, посвященных Лиссабону, не забыты и исторические заслуги древней столицы (“*velha cidade*”), от причалов которой отправлялись корабли Васко де Гамы и Магеллана (“*terra das descobertas*” – земля открытий, то есть место, откуда начинались Великие географические открытия; “*terra de fama*” – славная земля, взрастившая множество героев – “*quantos herois tens criado*”, это и чистая, целомудренная принцесса (“*casta princesa*”, в другом фаду – “*linda princesa*” – красивая, прекрасная), увенчанная короной (“*tens a coroa*”)¹⁴⁷. Это и город тоурад (*cidade de touradas*), славный красотой Алфамы и поэтичностью Моурарии, которая в одном из фаду названа местом, в котором до сих пор звучит ностальгически печальный голос Северы (“*Ai Mouraria / Das procissões a passar / Da Severa a voz saudosa / Na guitarra a soluçar*”).

Постоянное описание районов, улочек, тупичков, мостов, церквей и фонтанов столицы превратило лиссабонское фаду в своеобразную звучащую карту города. Если в ранних фаду встречались и другие топонимы (*Viseu, Sevilha, Granada, Angola*), то в более поздних фаду доминируют названия, связанные с Лиссабоном (*Limoeiro, Rua do Barão, Rua da Padaria, Rua*

¹⁴⁶ “Menina e Moça” – цитата первых слов пасторального романа (см.: [Вольф Е.М., стр. 138]; в португальской традиции – *novela*) известного португальского писателя XVI века Бернардина Рибейру “Saudade” (“Тоска”). Роман более известен как “Menina e Moça”. Место действия романа не обозначено и как бы нарочито скрыто от читателя (Менендес и Пелайо отмечал: “El autor quiso que todo quedase oscuro y indeterminado en su libro”. См.: [Ferreira Tarracha 1981, 1.º vol., p. 206].

¹⁴⁷ Постоянство метафоры подчеркивает и тот факт, что в словарной статье к слову *princesa* в толковом словаре издательства “Lello” дается пример *Lisboa, das cidades a princesa*. Португальцы употребляют слово *princesa* в фигуральном смысле скорее в том значении, которому в русском языке соответствует слово “королева”(“царица”). (Ср.: *Fig. A primeira e mais excelente pessoa ou coisa personalizada, de uma série ou espécie*”).

dos Sapateiros, Rua Augusta, Rua Madalena, Rua dos Retroseiros¹⁴⁸, Sé de Lisboa, Santo Estêvão d'Alfama, Rua dos Fanqueiros¹⁴⁹, Terreiro dos Trigos, Rua da Prata, Rua do Ouro, igreja de S.Julião).

Любование родными местами свойственно также народным двуголосным песням-модам (*modas*) провинции Байшу Алентежу, поставлявшей в прошлом рабочую силу в столицу, и сколько же прощальных песен было тогда сложено!

Onde brilha a minha amada,	Где блистает моя любимая,
Onde brilham meus amores;	Там блистает моя любовь;
Adeus vila de Ferreira,	Прощай, о вила Ферейра,
És um jardim de flores.	Сад, полный прекрасных цветов! [Nazaré 1986, p. 235].

Надежды на то, что “в столице жизнь иная”, выплёскивались в такие песни при расставании:

Resolvi ir até Lisboa	Отправляюсь в Лиссабон –
Que a vida por cá 'stá má	Жить мне здесь постыло,
Em busca da vida boa	Поищу я жизнь другую,
Como não encontro cá.	Что не так уныла. [Idem, p.158].

Почти каждой деревеньке, каждому местечку есть посвящение:

Santa Luzia das Pias	Санта Лузия даш Пиаш
Tem um moinho na mão	Мельницей славится тут,
Para moer as mentiras	А мелет она все рассказы,
Que os moços às moças dão.	Что девушкам парни плетут. [Idem, p. 45].

Совершенно очевидно, что 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.

¹⁴⁸ Retroseiro – галантерейщик.

¹⁴⁹ Fanqueiro – торговец мануфактурой.

И еще одна важная черта – стихийная религиозность, выражающаяся в поклонении родному городу: в фаду “Ночной Лиссабон” (“Lisboa à Noite”, idem, № 19, 1.a parte) город уподобляется храму, на холмах-алтарях которого зажглись тысячи свечей (“*Lisboa adormeceu, já se acenderam // Mil velas nos altares das colinas*”).

2.3. “Фаду” как особая лексическая единица

Собственно о фаду написано много – и куплетов, и “полновесных” фаду. И говорится здесь обо всем – и о рождении фаду, и о том, что его крестной матерью была сама Севера, а первым фадистом – Адам (!), и о его воздействии на слушателей – таком, что они готовы жизнь отдать за фаду.

O fado veio ao mundo	Фаду в этот мир пришло
N’um dia de primavera	В день весенний, ясный,
Teve por berço a guitarra	Колыбель его – гитара,
E por madrinha a Severa.	Видно, не напрасно.
Var.:	Фаду в этот мир пришло
	В день весны – уверуй!
	Колыбель его – гитара,
	Крестная – Севера. [Tinop 1994, p. 141].
Tem o fadinho poder	У фаду чудесная сила –
Dos corações atrair,	Сердца к себе привлекать,
Tem magia, tem encanto	Оно заставляет нас плакать,
Faz-nos chorar, faz-nos rir.	Смеяться, любить и страдать.
O fado é a alegria,	Щедро фаду дарит нам
O fado é o prazer,	Радость, удовольствия,

Porque o fado nos dá vida,	За него я жизнь отдам –
No fado quero morrer.	Ежели попросят. [Tinop 1994, p. 128].

Даже Папа Римский, по мнению фадистов, не устоял бы перед его притягательностью (вкусом, “gosto”):

Se o Padre Santo soubesse	Если б Папа Римский знал,
O gosto que fado tem,	Что за вкус у фаду,
Viera de Roma aqui	Он из Рима б прискакал,
Bater o fado também.	Спел бы нам в награду.

Фаду – опора в жизни:

Tudo quanto o fado inspira	Всё то, что дает мне фаду,
É o que só me entretém,	Поддерживает меня.
Pois quem do fado se tira	А тот, кто бежит от фаду,
Não sabe o que é viver bem.	Не знает счастья ни дня.

(Два этих четверостишия фаду Теофилу Брага включил в свой “Народный песенник”, пример взят из: [Tinop 1994, p. 98]).

Нередко обыгрывается многозначность слова “*fado*” (см. пример на стр. 95). В данном случае подчеркивается всемогущество и судьбы, и фаду, в опубликованном четверостишии слово “*fado*” напечатано с большой буквы.

В шуточных фаду даже скелеты не могут удержаться от того, чтобы спеть свои любимые при жизни песни:

Nas frias e negras campas	На черных и мрачных плитах,
---------------------------	-----------------------------

Onde tudo é cinza e pó,	Где рядом – пепел и прах,
Ouviam-se os esqueletos	Танцуют скелеты фадистов,
Cantando o fado liró.	И фаду поют на костях. [Tinop 1994, p. 224].

Творцам фаду недостаточно определения его как “народной песни” (“*canção popular*”), его называли и “*canto mais popular*” (“самая народная песнь”):

O canto mais popular,	Самая народная
Mais terno mais sentidinho,	И наинейшейшая
É decerto, e sem questão,	Песня наша милая –
O simpático fadinho.	Фаду горячее. [Tinop 1994, p. 140].

Всё чаще и чаще мы сталкиваемся с тем, что фаду претендует на титул “*canção nacional*”. То, что было написано в девятнадцатом веке, и тогда, возможно, казалось натяжкой и самовосхвалением, в веке нынешнем становится похожим на правду. Единственным песенным фольклорным жанром, объединяющим теперь всю страну, стало фаду.

Eu canto ao som da guitarra	Я пою под звон гитары
O fadinho nacional,	Фаду национальное,
Quando ao som da banza canto	Облегченье всем невзгодам –
Dou alí vãos ao meu mal.	Пенья беспечальное. [Tinop 1994, p. 140].

(Аллюзия на пословицу “*Quem canta, seu mal espanta*” – Кто поёт, горю воли не даёт.)

Неоднократно встречается и олицетворение фаду: это пьяница и гуляка, уверяющий всех, что прежде был дворянином, отец которого плавал на карвеллах 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 и, будучи ничем, стал всем (“*Ele que veio do nada// Não sendo nada era tudo*”. Фаду *Biografia do Fado*, соответственно назван и сборник, № 1, 1. a parte).

Безумный фадист – призрак фаду (“*Fadista Louco*”, D. Gonçalves Costa, [Biografia do Fado, № 4, 2. a parte]), якобы совсем недавно бродивший по лиссабонскому району Моурария, напевал старинное фаду, перебирая струны гитары, и выкрикивал имя Северы. Должно быть,

сама португальская тоска оплакивала смерть Моурарии (*“Era a saudade chorando //A morte da Mouraria”*), где теперь совсем редко услышишь непрофессиональное фаду.

“Неизвестный” (букв. “закутанный в плащ” – “Embuçado” [idem, № 6, 2.a parte]) продолжает традицию тех ранних фаду, в которых их престиж поднимался и за счет высокопоставленной публики, причем фантазия сочинителей воспаряла подчас к недостижимым высотам. В данном случае речь идет о закутанном в плащ незнакомце, который каждый вечер приходил слушать фаду. По настоянию одного из завсегдатаев “раззолоченного салона” (“salão dourado”) незнакомцу пришлось открыть инкогнито – это был сам король Португалии. Впрочем, замешательство длилось недолго: после целования королевской руки общество ценителей фаду вновь предалось слушанию любимых мелодий. Несмотря на сказочность сюжета, доля истины в “Неизвестном” есть: сословная стратификация не препятствие для любителей фаду.

В фаду “В прежние времена” (Martinho d’Assunção-pai; *“Antigamente”* [BF 1994, 1ª parte; № 18]) ностальгически, в мельчайших подробностях описывается, как прежде пелось фаду. Дверь таверны непременно украшалась лавровой ветвью, и вхожи туда были все – от несчастных нищих до респектабельных господ. То же говорится и о старенькой таверне в гуще современного Лиссабона (*“Tendinha”*, José Galhardo, [BF 1994, 1ª parte, № 9] – там собирались фадисты, дворяне и артисты, чтобы послушать и спеть фаду.

Пытаясь определить, что же такое фаду, Анибал Назарé написал “Все это – фаду” (*“Tudo Isto é Fado”*). Как и любое определение, требующее точного цитирования, это фаду предлагается только с подстрочником.

Perguntaste-me outro dia	Ты спросил меня однажды,
Se eu sabia o que era o fado	Знаю ли я, что такое фаду.
Eu disse que não sabia	Я сказала, что не знаю.
Tu ficaste admirado	Ты удивился.
Sem saber o que dizia	Не ведая, что говорю,
Eu menti naquela hora	Я тогда солгала,
E disse que não sabia	Сказав, что не знаю;

Mas vou-te dizer agora	Но теперь я тебе отвечу:
Almas vencidas	Покоренные {побежденные} души,
Noites perdidas	Потерянные ночи,
Sombras bizarras	Статные тени;
Na Mouraria	В {районе} Моурария
Canta um rufia	Поёт сводник,
Choram guitarras	Плачут гитары,
Amor, ciúme	Любовь, ревность,
Cinzas e lume	Пепел и пламя,
Dor e pecado	Боль и грех,
Tudo isto existe	Все это существует,
Tudo isto é triste	Все это печально
Tudo isto é fado	И все это фаду.
Se queres ser o meu senhor	Если хочешь быть моим господином
E teres-me sempre a teu lado	И чтобы я всегда была рядом с тобой,
Não me fales só d'amor	Не говори мне только о любви –
Fala-me também de fado	Поговори со мной и о фаду,
Que o fado que é meu castigo	Ведь фаду – наказание,
Só nasceu pra me perder	Созданное мне на погибель,
O fado é tudo o que eu digo	Фаду – это все, о чем я говорю,
Mais o que eu não sei dizer.	И лучше я сказать не умею. [BF 1994, 1 ^a parte, № 8].

2.4. Метафоры и эпитеты в фаду Лиссабона и Коимбры

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

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. Глаза возлюбленной сравниваются с бусинами четок (*teus olhos são Duas Ave-Marias*), её “чёрные бархатные очи” (*olhos negros de veludo*) одновременно представляют собой учебники, по которым на “факультете любви” обучается влюбленный поэт (*sois os meus livros d’estudo / Na faculdade do amor*), хотя некоторая мрачность, являющаяся неотъемлемой частью студенческих излияний, находит выход и здесь: губы любимой – “могилы желаний” (*sepulturas de desejos / São teus lábios ideais*) [Pimentel 1989, p. 231]. Коса темноволосой красавицы черна как уголь. Это сравнение очень давнее, встречавшееся уже в галисийско-португальской лирике (*A trança que tu me deste / É negra como o carvão*), однако у коимбрца Северу Портелы оно служит своеобразным подкреплением цветовой символики: чёрный – цвет траура (*De luto tu me vestiste / Dos olhos ao coração*) [Pimentel 1989, p. 232].

2.4.1. Ключевая метафора в фаду “Casa portuguesa”

Исследованию функционирования ключевой метафоры “дом – общество” в фаду “*Casa portuguesa*” (“Португальский дом”) посвящена специальная статья, вышедшая в сборнике

“Статьи по португальской филологии” (МГУ, 1996), поэтому здесь лишь лапидарно изложим основные ее положения.

Фаду “*Casa portuguesa*” (автор слов Артур Фонсека) относится к числу наиболее часто исполняемых и любимых публикой лиссабонских фаду, известных с 1932 года и исполняемых во время процессий в ночь святого Антония. Самый известный альбом легендарной Амалии Родригеш открывается этим жизнерадостным фаду с легко запоминающейся мелодией. Несмотря на то, что иногда “*Casa portuguesa*” исполняется в более медленном темпе (например, Алзирой Са), впечатление веселости, игривости, оптимизма по-прежнему остается. Почти всегда это фаду исполняют певицы, и это вполне объяснимо, ведь дом – в значительной мере мир женщины. Построен дом мужчиной, но обустраивает его женщина, привнося в него уют, мир и гостеприимство.

Прежде чем говорить о португальском доме, необходимо определить, насколько точен может быть перевод слова “*casa*” на русский язык. Очевидно, что при переводе даже самых обыденных слов почти всегда существует некий “зазор”, в котором оказываются значения, не свойственные языку, на который эти слова переводятся. Хотя основные значения слов “*casa*” и “дом” в португальском и русском совпадают, слово “*casa*” имеет большее количество значений (среди которых можно обнаружить стёртые метафоры, такие, как клеточка на шахматной доске или петлица, названные “домом”). Среди же значений, совпадающих или схожих в обоих языках, отметим “жилое здание”, “учреждение”, “заведение”, обслуживающее какие-нибудь общественные нужды (*Casa da Moeda* – Монетный двор), “династия, род”. Близким и объяснимым является также обозначение словом “*casa*” мебели, имущества. Таким образом, в большинстве своем значения слов “*casa*” и “дом” в обоих языках сходны.

Предварительный этап анализа, предполагающий знакомство со всеми лексическими значениями слова, закономерно переходит в новую стадию, когда мы имеем дело с языком поэзии. Вспомним, что изначально в мифопоэтическом языке дом, жилище означали пространство, где человек чувствует себя защищенным. Дом – укрытие. Но дом – еще и жизнь человека в доме, включающая и быт и бытие личности, то, что имел в виду Ю.М. Лотман, когда писал: “История проходит через Дом человека, через его частную жизнь” [Лотман 1994, с. 4].

Однако существует и еще более расширительное толкование дома, когда речь идет не только о том, что человек строит для себя, но еще и то, что люди строят для людей, то есть общество. Как отмечает во вступительной статье “Теория метафоры” Н.Д. Арутюнова, в свою

очередь цитируя Л. Альтюссера, “со времен Маркса стало принято представлять себе общество как некоторое здание, строение (*Aufbau*)” [Арутюнова 1990, с. 14]. И далее: ”Но ассоциация общества со зданием, домом, который человек строит, чтобы в нем жить, присутствует не только в социологии и экономике, но и в обыденном сознании” [idem, ibidem, с. 15]. Таким образом, здесь мы имеем дело с так называемой ключевой метафорой, то есть метафорой, прилагающей образ одного фрагмента действительности к другому ее фрагменту. Ключевые метафоры обеспечивают его (фрагмента) концептуализацию по аналогии с уже сложившейся системой понятий.¹⁵⁰

Следовательно, говоря о португальском доме, мы имеем в виду не только здание, жилище, но и португальское общество с присущими ему чертами, в том числе и аксиологического характера.

Каким видят португальцы свой дом и шире – общество, какие ценности представляются им наиболее важными и как это выражено в поэтическом языке – эти вопросы были центральными при анализе фаду “*Casa portuguesa*”.

Дополнительным материалом для исследования послужил средневековый португальский романс “*Ó ditoso lavrador*” (“О, благословенный пахарь”) и два стихотворения классика португальской литературы Фернанду Пессоа (1888-1935). Выбор этих поэтических произведений определило то, что с одной стороны фаду “*Casa portuguesa*” тесно связано с фольклорной традицией, а с другой соотносимо с классической португальской поэзией, близкой современности.

Для фаду “*Casa portuguesa*” характерны такие черты, свойственные фольклору, как использование мифопоэтических символов солнца и луны, сада, вина, наличие параллелизмов, употребление слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (*pobrezinho, verdinho, roucochinho*). Вместе с тем в фаду встречаются и библейские символы, а также аллюзии на евангельские речения.

Опуская подробный разбор фаду, данный в статье, в качестве вывода отметим, что его анализ позволил выявить в нем черты, свойственные фольклорной традиции. Ключевой метафорой в фаду “*Casa portuguesa*” является понимание дома как общества с присущими ему аксиологическими ориентациями, в свою очередь теснейшим образом связанными с

¹⁵⁰ См. также цикл лекций “Умные вещи” кандидата культуроведения С.Ю. Сидоровой на сайте Российской открытой системы электронного образования *universarium.org*.

ценностями христианства. При лингвопоэтическом анализе фаду “*Casa portuguesa*” и сопоставлении его с упоминавшимися поэтическими текстами были установлены параллели поэтических образов, а также близость аксиологических воззрений. Робкое и пока не подкрепленное серьезным исследованием предположение все же не может остаться невысказанным: при ближайшем и более детальном изучении фаду, вероятно, будет возможно рассматривать как ключевую метафору Португалии.

2.5. Лексика из различных стилистических пластов: 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, Камоэнса, Алмейды Гаррета, Мильтона), но и рифмованное изложение любовной либо бытовой истории с использованием математических или химических терминов (*constante, intervalo de tempo, H₂O, Ag*) [Pimentel 1994, 204-205]. И всё же главным источником лексикона большого количества фаду девятнадцатого века стал социальный диалект – лиссабонское арго.

Как уже говорилось, один из известнейших исследователей португальского фольклора, Адолфу Коэльу, занимавшийся изучением жаргона (*calão*)¹⁵¹ и написавший исследование “Язык профессиональных преступников, певцов фаду, контрабандистов, мошенников и других лиц сомнительного поведения” упоминает о фаду как об одном из источников, позволивших ему составить словарь калау [Coelho 1995]. Нужно сказать, что певцы фаду не случайно оказались в таком рискованном соседстве – рядом с контрабандистами и мошенниками. Дело в том, что на этапе зарождения фаду его исполнители зачастую оказывались в самой гуще событий бурлящего портового города. Это было то время, когда, по поэтическому выражению Пинту де Карвальу, фаду исполнялось в кабачках, где певцы проливали терпкое вино своих голосов, пели на улочках, в воздухе которых витал болезненно-сонный дух трагедии, а в домах, славившихся своим легко доступным гостеприимством, странники и ревнители любви находили приют, а ее жрицы – алтарь.

¹⁵¹ В словаре Кандиду де Фигейреду дается следующее толкование: “*Calao, m. Linguagem baixa, peculiar a fadistas, larápios, ciganos. etc. Voémio; gíria. (Cast. caló)*” [GDLP, V. 1, p. 487]. В настоящее время калау определяется как жаргон и как “*baixo calão*” – обценная лексика.

Как правило, исполнители фаду были личностями весьма колоритными, что благоприятным образом сказывалось на приобретении ими прозвищ (таких, например, как *Pirralho* – клоп, *Bagre* – сом, *Maria Petiza* – Мария-Малышка, *Borboleta* – Бабочка, в португальском языке развилось и значение, соответствующее нашему “ночная бабочка”). Довольно живописным был костюм певца фаду 40-50-х годов прошлого столетия – обязательная клеенчатая фуражка с очень широким верхом и лакированным козырьком, широкие нанковые брюки и жакет, напоминающий короткий сюртук, два матросских платка, один из которых повязывался на шею, а второй прятался в карман таким образом, чтобы концы его выглядывали наружу. Картину дополняли сафьяновые либо (что было особым шиком) лакированные сапожки, а также латунное или золотое кольцо на указательном либо безымянном пальце. И неперенным атрибутом певца фаду был нож, служивший и опознавательным знаком для своих и средством защиты в непредсказуемых ситуациях, которыми так богата была портовая жизнь¹⁵². Облик певца фаду как нельзя лучше характеризовало прилагательное *liró* (щеголеватый), пришедшее, как полагают, из цыганского языка. Цыгане появились в Португалии в середине XV века, первоначально лояльное отношение к “паломникам”, “египтянам” (цыгане выдавали себя за членов секты манихеев, наложивших на себя обет паломничества), уже в средние века сменилось опасливо-недоверчивым. В середине XIX века цыгане в Лиссабоне принадлежали как раз к той среде, где и рождалось фаду.

Понятно, почему лиссабонское аргó (*calão*) активно проникало в куплеты фаду. В ранних фаду встречаются такие жаргонизмы, как *gajona* (девица), *adicar* (видеть), *estarim* (место предварительного заключения, карцер в полицейском участке), *esgueirar* (улизнуть), *sund'equê* (оплеуха, пощечина), *gajo* (парень), *Verde-limo* (тюрьма, видимо, от *Limoeiro* – название центральной лиссабонской тюрьмы, *chelindró* (полицейский участок, карцер), *intrujão* (проньера, мошенник, плут), *golfinho* (горбун, горбунья), *bogalhão* (храбрец, смельчак), *gabinardo* (хвастун), *pinha* (голова, “репа”), *sardinha* (нож), *bagatas* (колдовство), *sovelão* (общеупотребительное – “большое шило”, жаргонизм означает “скряга”, постепенно вошло в разговорный язык), *rola* (общ. – горлица, жарг. – бульон, суп), *cebola* (общ. “лук”, жарг. “часы”), *raspar* (общ. “скоблить, скрести”, жарг. “убегать”, то, что в русском языке называется “дать

¹⁵² Нож (букв. – ножичек): *a navalhinha* [Pimentel 1989, p. 79], удар ножом - *a facada* (*Até por quatro patacos / Vae dar n'outro uma facada*) [Pimentel 1989, p. 80].

дёру”), *mosquiery* (общ. “место, изобилующее мухами”, жарг. “дом”), *toscar* (общ. “делать матовым, тусклым”, бывшее жаргонным, но в XX веке также ставшее разговорным “понимать”, “усекать”)¹⁵³.

Porque atirei um “sundéque”	Залепил я оплеуху
A um “gajo” “todo liró”,	Франту, щёголю, хлыщу
Fui bailar ao “Verde-limo”,	И в участке очутился,
Fui parar ao “chelindró”.	Отдыхай – да не хочу! [Tinop 1994, p. 159].

В современных словарях у слова *banza* (гитара и португальская гитара) уже нет пометы “жаргонное”, хотя в прошлом веке оно использовалось именно так, теперь же значение “португальская гитара” снабжено пометой “грубое”. Слово *macanjo* (*velhaco* – старикашка) до сей поры числится среди жаргонных.

Eram quatro tocadores	Четыре гитариста,
De banza, nada macanjos,	Веселых и не старых,
E, entre eles, brilhava o Anjos	Играли очень быстро,
Dedilhando os seus primores.	Один – еще и с жаром. [Tinop 1994, p. 165].

Для традиционного фаду было характерно и использование просторечий и грамматических неточностей: *chimbalaui* (оплеуха, затрещина): *Que vae parar a Cacilhas / Se lhe atiro um chimbalaui* [Pimentel 1989, 74], *catataui* (*castiga, pancada* – тумак, затрещина) – *Vou fazer lhe o catataui, / Se o que disse não desfiz* [idem, ibidem]; *focinho* (рожа, рыло) [Pimentel 1989, p. 73]. В фаду первого периода есть и архаизмы, к примеру, *pérro* (общепиренейское “собака, пёс”; сохранилось в испанском) [Pimentel 1989, p. 52].

Любопытны определения, характеризующие фадиста: *brejeiro* (*brejeiral*) – плутовской, озорной, слоняющийся без дела, (фадистка – *brejeirota*); *cafia* – ничтожный, презренный, скверный; *parrana* – плохо одетый, оборванный, оборванец, бродяга; *rimpão* – хвастливый, тщеславный, франтоватый, щеголеватый; хвастун, фанфарон, франт, щёголь; *heroe* – герой,

¹⁵³ См.: <http://paisagensliterarias.ielt.org/paisagens/Cidade-do-Fado/Breve-Dicionario-do-Calao-do-Fado>.

ирон., *ratoneiro* – воришка, жулик [*Se a amante não tem dinheiro / E deve à contrabandista*¹⁵⁴, / *Então o heroe, o fadista, / Trabalha... de ratoneiro* [Pimentel 1989, p. 52, 73, 76, 79, 82].

Говоря о русском городском романсе, Я.И. Гудошников указывал на то, что в нем нередко появлялись слова, связанные с “шиком”, модой: ”Манишка” и “жилетка” являлись вполне конкретными элементами городской моды XIX века. <...> Всё изображение героя напоминает рекламную картинку на парикмахерской, но ведь именно такие картинки и бросались в первую очередь в глаза сельскому жителю, приехавшему в город, и являлись для него заметной приметой городской жизни” [Гудошников 1990, с. 14]. На глаза португальскому творцу фаду вполне могла попасться и высокая прическа фадистки, а ему самому, возможно, хотелось обзавестись широченными модными брюками-клевш:

Três cantadoras do fado	Три певицы фаду
De <u>cuia</u> ¹⁵⁵ estupenda e alta,	С высокой куафюрой
A cantarem no Casino	Блистали перед рампой
Eu vi, à luz da ribalta. ¹⁵⁶	И все – заметь! – с турнюром.
Minha mãe não quer que eu use	Ругает меня мама:
<u>Calças de boca de sino,</u>	Ношу я брюки клёш,
Eu ando só com <u>janotatas</u>	Хожу я со стилиягами,
De casaca e chapéu fino.	Наряд их так хорош.

¹⁵⁴ *Contrabandista* – торговец мелочной лавки.

¹⁵⁵ *Cuia* – 1) тыква; 2) шиньон, подкладка из искусственных волос.

¹⁵⁶ Подстрочник: Три певицы фаду / Со взбитым высоким шиньоном / Пели в Казино, / Я видел при свете рампы. //

2.6. Обозначение пространства и времени в фаду

При изучении языка фаду удалось установить, что пространство и время также играют большую роль как моменты стилеобразования. Некоторые наблюдения можно суммировать следующим образом: для фаду первоначального периода характерно стремление к изображению замкнутого пространства, что выразилось, например, в использовании постоянных локусов, каковыми являются **таверна**, **кабачок** (*tasca*), **тюрьма** (*Limoeiro*)¹⁵⁷, **ломбард** (*prego*)¹⁵⁸, **полицейский участок** (*chelindró*).

Часто также упоминается **окно** как предмет, разделяющий два мира – мир женщины и мир мужчины. Влюбленный как правило находится на улице, женщина – в доме (вариант: влюбленные протягивают друг другу руки из окон соседних домов, в старинных кварталах Лиссабона отстоящих на небольшом расстоянии один от другого)¹⁵⁹. Девушка в фаду либо направляется к **источнику** (*fonte*), либо встречает там совего возлюбленного.

Жизнь фадиста протекает с ночи до рассвета, поэтому наиболее характерные глаголы, характеризующие этот отрезок времени – *anoitecer* (*Anoiteceu / E essa noite não tem talvez...*), *adormecer* – засыпать, метафорически говорится, что Лиссабон заснул (*Lisboa adormeceu*); либо существительные – ночь - *noite* (*noites escuras; certa noite de luar;*) либо вечер (конец дня: *as canções do fim do dia*); полночь – *meia-noite* (“*Fado Meia-Noite*”), рассвет *madrugada* (*Oh, pálidas madrugadas*).

Время в фаду этого периода стремится к своего рода ограничениям, то есть, с одной стороны, это фаду, изображающее конкретное событие с мельчайшими подробностями от начала до конца, с другой – вмещающее в себя всю жизнь, фадист говорит о ней как о прожитой и свершившейся: это выражается сочетанием местоимения “вся” и существительного “жизнь”

¹⁵⁷ См. Примеры на с. 176.

¹⁵⁸ *Vendestes o teu cordão, / Teu capote se empenhou* [Pimentel 1989, p. 60]; публичный дом (*do lupanar para a tasca / Anda sempre a passear, / Com a esbelta amante a par, / A quem forte e feio casca* [Pimentel 1989, p. 79].

¹⁵⁹ У О.М. Фрейденберг описана древняя символика окна (арки), связанная с женщиной и плодородием. “Сперва заря показывается в окно, затем богиня плодородия; культ знает многие примеры этой стоящей у окна женщины, которая то воздевает руки кверху, то как бы выглядывает, то особым образом, подобно гетере, своим взглядом заманивает проходящего.<...> Ворота, двери, окно, арка имеют значение, давно вскрытое наукой в отношении “ярма” и обрядов прохождения через него как простейший вид арки <...>” [Фрейденберг 1997, с. 190].

(*Assim és sempre tu p'ra toda a vida*), само время (*tempo*) остановилось для графа Вимиозу после её кончины (*O tempo parou p'ra mim*).

В более поздних фаду ситуация меняется: на смену ночи приходит солнечное утро (*Luz do Sol / Banha Lisboa / Vou à janela / Ai, como é tão bela / Sem que apeteça / Sair de manhã*) либо яркий закат (*O Sol parece morango*); время одного фаду ни вбирает в себя всю жизнь, ни резко очерчивает какой-то конкретный промежуток, оно более размыто: фаду-баллада с его фабульностью уступает место изливаниям элегий, годящихся “всегда и везде”. Новейший альбом Карлуша Камане так и называется – “*Infinito Presente*” – “Нескончаемое настоящее”.

Пространство тоже описывается иначе: фадисты вышли из своего тесного ограниченного мирка, теперь фаду имеет право на улицы, площади, пристани португальской столицы. И если раньше Лиссабон описывался как бы “изнутри”, то теперь это взгляд “снаружи”: (*No Castelo ponho um cotovelo / Em Alfama descanso o olhar*¹⁶⁰), метафорически Лиссабон находится в объятиях Христа (речь идет о статуе Христа-Искупителя): *Que os braços do Cristo Rei / Estavam a abraçar Lisboa*.

Излюбленным существительным, обозначающим время года в языке фаду, является “*Primavera*” – весна (с самым прекрасным месяцем – апрелем (“*Abril em Portugal*”, и если другие времена года и существуют, то для того, чтобы вернулась весна (*Eu vi partir no mês d’Outono as andorinhas <...> Que Deus lhe dê suave e quente o duro Inverno / E faça vir mais depressa a Primavera //*).

§ 3 . Грамматико-стилистические особенности фаду

Стихотворная речь – особый вид художественной речи, характер которой определяется спецификой её структурной организации. Ю.М. Лотман отмечал: “Поэтический текст подчиняется всем правилам данного языка. Однако на него накладываются новые, дополнительные по отношению к языку ограничения: требование соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях” [Лотман 1972, с. 35]. Проанализировав особенности

¹⁶⁰ *Castelo de São Jorge* – древняя крепость в центре Лиссабона. Подстрочный перевод: “Локтем я опираюсь на Каштелу / На Алфаме отдыхает мой взгляд.

звучания фаду и его лексико-стилистические характеристики, мы не можем не обратить внимания и на поэтический синтаксис.

Вполне закономерно, что основными исходными пунктами при изучении поэтических произведений многие исследователи считают ритм и синтаксис. В.М. Жирмунский в “Теории стиха” писал: ”Первоначальными факторами композиции в стихотворении мы считаем ритм и синтаксис” [Жирмунский 1975, с. 433]. Но вместе с тем важно рассмотреть и функционирование отдельных грамматических категорий в языке фаду.

Р.О. Якобсон в статье “Поэзия грамматики и грамматика поэзии” указал на необходимость систематического освещения вопросов соотношения между грамматикой и поэзией: ”Контрасты, сходства и смежности различных времен и чисел, глагольных видов и залогов приобретают впрямь руководящую роль в композиции отдельных стихотворений; выдвинутые путем взаимного противопоставления грамматические категории действуют подобно поэтическим образам; в частности, искусное чередование грамматических лиц становится средством напряженного драматизма” [Якобсон 2001, с. 525].

Грамматико-стилистические особенности делятся на морфологические и синтаксические.

3.1. Морфологические особенности

Влияние фольклора особенно ощутимо в выборе тех грамматических средств, которыми оперирует язык фаду.

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, мной**) – *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 фаду характеризует простота. Глаголы употребляются преимущественно в простых временных формах изъявительного наклонения: *chego, ganho, tenho, sou, és, nega, conta-nos [a tradição]* (Presente do Indicativo); *acabou, deu, roguei, passaram, foi-se embora, fiz* (Pretérito Perfeito simples), реже – *chamavam, caminhava, andava* (Pretérito Imperfeito simples); *cantarei, chorarei* (Futuro imperfeito); используются также перифрастические конструкции «ir (a) + Infinitivo» и «haver de + Infinitivo»: *vai vender, vou comprar, irei viver, vou-lhes fazer [a vontade]; hei-de amar, hei-de morrer, [quem] há- de levar* (причем употребление этой конструкции характерно для раннего этапа и сейчас воспринимается как устаревшее). Основным видом связи является эксплицитно выраженная сочинительная связь, типичная для устной традиции.

Перифрастическая конструкция andar + Part. pass. поддерживается сходной с ней andar + a Inf. и, в свою очередь, использованная в третьей строке глагольная форма от того же корня, что и причастие прошедшего времени в первой, усиливает идею потерянности, трудности встречи с возлюбленной (*Andam teus olhos perdidos, / Dizes, de tanto chorar. / Pois eu perdi os sentidos / De os andar a procurar //*).

Особую роль играют **императивы**, как утвердительная форма, так и отрицательная: *vêde, vá, diz o que queres, dá-me o braço e anda daí, vê esta rosa encarnada, rogai por nós pecadores* (обращение к Деве Марии), *chorai, faremos, dá-me os teus olhos profundos, recua, amordaça o coração, mata o passado e sorri; não cortes o teu cabelo, não voltes à minha porta, não passes com ela à minha rua, não digas, não te deixes [apanhar], não venhas tarde, não cantes alegrias a fingir, não lhe faça confusão*. Их использование сопряжено с диалогическим типом речи, для которого и характерно использование большого количества обращений. Поскольку монологическая и диалогическая типы речи тесно связаны, для уточнения воспользуемся более скрупулёзной формулировкой: “любой отрывок монологической речи “диалогизирован”, т.е. содержит показатели (главным образом внешние – обращения, риторические вопросы и т.п.) стремления говорящего повысить активность адресата (ср. мнение Г.О. Винокура об отсутствии строгих и абсолютных границ между монологом и диалогом, в частности” [ЛЭС 1990, с. 310].

В диссертационном исследовании Е.Ю. Хорошко, посвящённом выявлению лингвостилистических особенностей русского романса, в параграфе “Романсный императив”

рассматривается специфика функционирования императивных конструкций в романсе. Так, автор исследования делает вывод: “Мы вправе утверждать, что императив относится к числу жанрообразующих признаков романса. Отличаясь экспрессивностью, формы повелительного наклонения становятся стилистическим центром романсов, эмоциональная и смысловая нагрузка приходится именно на эти глагольные формы. В жанре романса используются далеко не все формы императивной парадигмы, можно выстроить “романсную императивную парадигму”, которую открывают (с абсолютным преобладанием) глагольные формы повелительного наклонения 2 л. ед. и мн. числа (*сжалься, не гони, прикажи, прости, не вспоминай*). Романсный императив зиждется также на глагольных формах совместного действия и формах 3 л. ед. и мн. числа (*понесёмся, выпьем, пусть плачет, пускай бранят*. [Хорошко 2004, с. 8]. Приведённые выше примеры из фаду демонстрируют схожую с императивной парадигмой русского романса структуру.

3.2. Синтаксические особенности

3.2.1. Обращение

Грамматическая природа обращения создает благоприятные предпосылки для его использования в поэтической речи. Это его обособленность и самостоятельность в предложении, выражающаяся в способе связи его с предложением, в особой интонации, а также в том, что, образуя отдельную синтагму, оно может располагаться в начале, конце или внутри предложения. Употребление обращения, представляющего собой одну из форм устной речи в поэтическом произведении, имеющем усложненную ритмом структуру, приводит к образованию и усложнению его функций.

Кроме своей основной функции – аппеллятивной, он выполняет в поэтической речи функции номинации и характеристики. При этом аппеллятивная функция выступает в поэтической речи в ином, чем в устной речи, виде. Это обусловлено с одной стороны характером адресата речи, а с другой – намерением автора (исполнителя) ввести слушателя в нужную ему ситуацию.

Помимо обращения к лицам (*Maria Cachucha, oh Severa! Oh, saloia! meu amor; meu amorzinho; minha boneca d'encanto; encantadora Lucinda, // Mas, oh minha prenda linda, // Da minha alma doce encanto; minha amante;* к друзьям и недругам – *chorai, fadistas, chorai;* вариант:

chorai, rapazes, chorai); нередко уничижительные эпитеты и бранные слова в функции обращений к соперникам фадистов: *borra-botas* (полное ничтожество), *seu palerma atrevidete* (наглый тупица), *seu marau* (хитрец, шельма, плут), *rei dos pandilhas* (король плутов, мошенников) [АР, 73]), адресатом речи в фаду могут быть разнообразные предметы (к примеру, драгоценности, которые пришлось заложить в ломбард, причем, как уже говорилось, в ломбарде могло оказаться и самое главное для фадиста сокровище – гитара: *oh guitarra; adeus, cadeia e brilhantes, inscritos nesses papeis, // adeus, relógio e aneis de pedrinhas flamejantes*), явления (например, бледный рассвет – *oh, pálidas madrugada*):

Обычным является обращение к Лиссабону как к любимому родному городу и возлюбленной (*Lisboa, oh pátria querida; Lisboa, menina e moça, amada*); к Алфаме, Моурарии (*meu velho bairro d'Alfama, // Ó bairro que tens mais fama; velha Alfama*).

Юные поэты-студенты **Коимбры** в своих фаду обращаются либо к Пречистой деве (*O' senhora da Bonança, / A quem eu reso a chorar*), либо к почитаемым местным святым, например, Изабелле Португальской, канонизированной в 1625 году и покоящейся в Монастыре Св. Клары в Коимбре, который был основан Изабеллой в конце XIII (*O, minha santa madrinha, / Isabel de Portugal <...>*). Желания поэтов, высказанные в фаду-молитвах, не выходят из круга обычных для юношей их возраста: они либо просят помочь святым добиться благосклонности возлюбленной, либо мечтают о том, чтобы все милые девушки округи, или хотя бы одна, ласково смотрели на них (*Fazei com que as lindas moças / Me tenham todas de agrado*).

Практически все цитируемые Пиментелом отрывки из студенческих фаду начинаются с обращений: к возлюбленной, ее прекрасным очам (к примеру, Аугушту Жил писал: “*Teus olhos, contas escuras, / São duas Ave-Marias / D'um rosário d'amarguras / Que eu reso todos os dias*”), к молоденьким девушкам (Аугушту Жил: “*Donzellinhas, tomai atento / Meninas, não vos fieis, / Cantigas, leva-as o vento, / Cartas d'amor são papeis*”), ко всей коимбрской атмосфере (Лопеш Виейра: “*Adeus, rio, choupos, serra, / Adeus tudo, tudo enfim! / Donzellinhas d'esta terra, / Lembrai-vos para cá de mim*”) [Pimntel 1989, págs. 231-232].

3.2.2. Повтор и его виды

Очень важной фольклорной чертой является также повтор, используемый как средство языковой выразительности. В поэтическом языке повтор выполняет разные функции – ритмо- и

текстообразующую, экспрессивно-стилистическую, символическую, смысловыделительную, пародийную.

Если исходить из типа единиц, встречающихся в исследуемом объекте более одного раза, повтор может быть фонетическим, морфемным, морфологическим, лексическим и синтаксическим. В зависимости от месторасположения повтора, он подразделяется на контактный и дистантный; с точки зрения степени точности воспроизведения звука, слова или его грамматической формы, а также синтаксической конструкции повтор называется полным или частичным.

Среди стилистических фигур, использующих повтор, наиболее распространены следующие: анафора (повторение сходных звуковых элементов в начале смежных ритмических рядов – полустихий, строк, строф), эпифора (повторение заключительных частей смежных отрезков речи), полиптот (полиптотон) – повторение одного и того же слова в разных грамматических формах, хиазм (параллелизм с обратным расположением частей), анадиплосис (повтор заключительного созвучия, слова или словосочетания в начале очередной фразы или стихотворной строки) и др.

В фаду лексический параллелизм часто реализуется в виде анафоры, при этом употреблённый с синтаксическим расширением принимает форму полиптотона:

Pobre foi meu nascimento,

Pobre fui, pobre hei-de ser,

Pobre será minha dita,

Pobre serei no morrer [Tinop 1994, 210],

Canta o soldado na guerra,

Поют солдаты на войне,

Canta o nauta sobre o mar,

В походе – моряки,

Cantando se passa a vida,

Когда поешь, спадает с плеч

Esquecem-se as dores a cantar.

Груз горя и тоски [Tinop. 207].

Нередко анафорическое употребление союзов:

Enquanto os bairros cantarem,

Enquanto houver arraiais,

Enquanto houver Santo António,

Lisboa não morre mais. [Galhardo 1960, p. 14]

Встречается также амбейная¹⁶¹ композиция (например, в фаду “*Negro melro*”).

Важнейшими исследованиями по проблемам поэтического языка явились труды А.Н. Веселовского. В поэтическом языке русский ученый различал образность слова (эпитет) и образность словосочетаний, которым стилистически отвечают формы психологического параллелизма. В статье “Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля” (1898) А.Н. Веселовский, охарактеризовав развитие психологического параллелизма по содержанию, перешел к описанию структуры его фигур. Общий тип простейшего народнопоэтического двучленного параллелизма таков: “... картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего” [Веселовский 1989, стр. 141]¹⁶².

В фаду первого периода широко используется психологический параллелизм, являющийся частным случаем амбейной композиции. К примеру:

Os pombinhos inocentes

Голубки невинные

¹⁶¹ Амбейная композиция — широко распространённый (особенно в народной поэзии) приём композиционного параллелизма, заключающийся в том, что стихотворение, в котором применена амбейная композиция, имеет двучленный характер: распадается на два, параллельно развивающиеся ряда, причём периоды, входящие в эти ряды, также обычно парны.

¹⁶² А.Н. Веселовский дифференцировал следующие структурные формы параллелизма: 1) двучленный (народнопоэтический) параллелизм, 2) формальный, 3) многочленный, 4) одночленный и 5) отрицательный [Веселовский 1989, 362].

Namoram-se e dão beijinhos,	За окном целуются,
Faremos, amor, faremos	Поцелуемся и мы -
Como fazem os pombinhos.	Соглашайся, умница! [Tinop 1994, p. 121].

А. Н. Веселовский писал о том, что в составе песен двучленный параллелизм претерпевал различные, иногда очень сложные изменения, зависевшие от того, как развивались его части, то есть параллели. В песне, состоявшей из нескольких двучленных формул, могла развиваться, например, только одна; причем либо равномерно (содержательный параллелизм), либо таким образом, что одна параллель, опережая развитие другой, наращивала ряд ритмических строк, в которых музыкальность преобладала над смыслом (содержательный параллелизм перерастал в ритмический). Двучленный параллелизм мог также превращаться в многочленный. Если же один из членов вбирал в себя содержание другого, а тот умалчивался, то из двучленного возникал одночленный параллелизм, способствовавший обновлению других фигур.

От фольклора фаду унаследовало не только некоторые символы и постоянные эпитеты, но и стремление использовать **зачины**, в которых преобладает глагол “*contar*”, употребляемый 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*).

Цель такого употребления, очевидно, двоякая: во-первых, сделать повествование наиболее “достоверным” (мне рассказали об этом, так гласит легенда), и, во-вторых – максимально приблизить рассказ к слушателям (не из третьих рук фадист получил сокровенное знание!).

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: *Chorai, fadistas, chorai!*

Существовали куплеты, которыми сопровождался выход фадиста и куплеты-прощания:

Vou deixar este recinto	Покидая этот зал
De tão bela companhia	И приятную компанью,
No peito levo a saudade,	Очень долго б я страдал,

Adeus, até outro dia.

Но – до скорого свиданья!

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 fagueira / 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 //*.

§ 4. Особенности индивидуального стиля в фаду

Естественный процесс фольклоризации литературных произведений свойствен и фаду, не совсем обычными, правда, могут показаться временные рамки вовлекаемых в круг городских песен стихотворений: самым ранним из них является широко известная “*Ermida de São Simeão*” (“Часовня Святого Симеона”), приписываемая жонглёру Мендиньо и датированная концом XIII века. В репертуар Амалии Родригеш были включены фаду на стихи Луиса де Камозенса “*Com que voz*” (“Каким голосом”)¹⁶³ и “*Lianor*” (“Лианор”). Опыт создания альбома фаду, большинство из которых создано на основе классического наследия португальской литературы, предпринял очень известный, популярный, любимый португальской и зарубежной публикой исполнитель Камане (Camané). Если Карлуша ду Карму называют “королём фаду”, то Камане – “*príncipe do Fado*”. Новой музыки для альбома практически написано не было, мелодии фаду, к примеру, *fado rigoroso*, *fado alfacinha*, *fado meia-noite*, *fado tango*, *fado triplicado*, *fado laranjeiro* и другие составили музыкальную основу песен альбома. Камане выбрал стихотворения яркого представителя португальского реализма Антеру де Кентала (1840–1891) и поэта чувств (“*poeta sentimental*”, по определению Сарайвы и Лопеша) Жулиу Диниша¹⁶⁴, кроме того, в альбом вошли стихи одного из самых загадочных и многогранных поэтов начала XX века Фернанду Пессоа (1888–1935) и Эдмунду де Бетанкура (1899–1973), автора, который долгие годы был более известен как исполнитель народных песен и коимбрских фаду-баллад. Стихи поэтов второй половины XX века – Давида Моурау Ферейры и Мануэлы де Фрейташ превратились в новые фаду, объединенные названием диска – “*Esta coisa da alma*” (весьма приблизительно можно было бы перевести как “Эта вещь (штука) – душа”). Тематически все отобранные для альбома Камане стихотворения не выпадают из круга традиционно характерных для фаду. Любовь, одиночество, судьба, тоска, жизнь, метафорически изображенная как лестница без перил, – темы, которым крупные поэты посвятили свои произведения, очень естественно, соприкоснувшись с творчеством талантливого певца, превратились в современные фаду. И, тем не менее, по свидетельству Даниэла Гоувейи, по сравнению с другими дисками Камане, этот опыт не был коммерчески успешным.

¹⁶³ Начальные строки сонета Камозенса – *Com que voz chorarei meu triste Fado* (“Каким гоосом я выплачу мою печальную Судьбу»).

¹⁶⁴ (псевдоним Жоакима Гильерме Гомеша Коэлью, 1838–1871).

Уже в процессе создания фаду на существующие стихи последние подвергаются определенным изменениям (к примеру, в “Часовне” было заменено архаичное слово на более современное – *hermoça* на *formosa*), копируются отдельные строфы либо дублируются некоторые строчки, в дальнейшем, когда фаду начинает жить новой жизнью – фольклорной, оно претерпевает более существенные изменения. Однако с распространением высококачественных аудиозаписей и изданием “канонических”, проверенных авторитетных 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 песен, авторских. Португальцы считают себя “нацией поэтов”, поэтому недостатка в новых стихах, которые без труда находят себе подходящий аккомпанемент из обширного наследия уже существующих мелодий, нет. Существует довольно значительное количество поэтов-песенников, работающих в этом жанре. Одним из самых плодовитых можно назвать Линьяреша Барбозу (более десяти его фаду входят в постоянный репертуар наиболее известных певцов). Также популярны фаду на стихи Ошкара Мартинша Кару, Карлуша Конде, Жозе Гальарду, уже упоминавшейся Мануэлы де Фрейташ, Алдины Дуарте, Марии де Жезуш Факку Вианы, Амадеу ду Вале, Эдуарду Жозе Дамаша, Анибала Назаре, Франшишку 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 является Фернанду Фаринья. Фаду на его слова поет как он сам, так и другие певцы. Даже Амалия Родригеш сочинила ставшее очень популярным фаду “*Lágrima*” (“Слеза”).

Кроме формальных метрических особенностей, стихи, сочинённые и исполняемые фадистами, отличаются от стихотворных произведений лирической поэзии. Всё это связано с поэтической функцией языка, ориентированной на само сообщение, когда важно не то, что сказано, а как сказано.

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). В “Истории португальской литературы” отмечено лишь одно, но, к счастью, самое значимое для нас качество его поэзии. По мнению А.Ж. Сарайвы и О. Лопеша он являлся “автором, обладавшим, возможно, самым точным чутьем на создание текстов, предназначенных для пения или декламации перед широкой публикой” [Saraiva, Lopes 1985, 1123]. С неуловимой протеевой легкостью лирический герой автора превращается в покинутую, но еще любящую

женщину, изливающую свою тоску и печаль, ненависть к жестокости бросившего её возлюбленного и силу своей любви к нему, жажду мести и покорность судьбе. Сами названия фаду посредством ввода в них притяжательных местоимений, похоже, приоткрывают перед слушателем интимный мир лирического героя: “*Meu Limão de Amargura*”, второе название – “*Meu amor, meu amor*”, “*Meu Amigo Está Longe*”, “*Meu Corpo*”. Фольклорное число «семь» в фаду “*Sete Letras*” воспевается как количество букв в слове “*saudade*”, смысл которого для Ари душ Сантуша – нежность и томление, приключения, правда, безумие и очарование, это семь камней, семь ножей и кинжалов, семь поцелуев и семь смертных грехов. Совсем иначе, чем прежде, по-новаторски, поэт подходит к теме “*saudade*”. То, что раньше воспевалось как тоска по дому, детству, ушедшей молодости (*trovas antigas – saudade louca*), обретает новые черты. Это нетрадиционный подход, новая для фаду эстетика. Нож фадиста XIX века в поэзии Ари душ Сантуша превращается в “кинжалы” страстей (вообще, кинжал – одна из любимых составляющих в метафорах португальского поэта). “*Saudade*” – слово сладкое и одновременно кислое, как сок лимона, это слово, застревающее в горле, слово, похожее на последнюю пору молодости. Но оно живо, потому что люди так много страдали из-за него, и оно останется живым до тех пор, пока будут живы они. 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. Обращение к фольклорной форме и использование многих из тех приемов, которые создала и использует литература, неожиданные метафоры, поэтическое столкновение неявных антонимов, убыстряющиеся смены картин – все это делает художественный стиль Ари душ Сантуша узнаваемым и любимым публикой.

Современник Ари душ Сантуша предпочитает больше 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. Связано, это, думается, не в последнюю очередь не только с причинами имманентного характера, но и с теми переменами, которые произошли в общественной жизни страны в середине 70-х годов XX века. “Революция гвоздик” 25 апреля 1974 года вывела на площади большое количество людей, революционно настроенная публика с энтузиазмом пела “Грандулу” (“*Grandola, Vila Morena*”), сочиненную Жозе Афонсу, и с искренним воодушевлением внимала музыкально-речитативным антифашистским памфлетам Жозе Жоржи Летрии. На фаду смотрели если не как на наследие фашистского

режима, то, по крайней мере, как на что-то архаичное и покрытое пылью прошедших с момента его рождения более чем полутора столетий. 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 раздались 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*).

ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

1. К фонетико-стилистическим особенностям языка фаду относится употребление рифм, стихотворных размеров (ямбы, хорееи, трёхстопный анапест), игра слов, основанная на омонимии.

2. 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, хотя ассонансы также присутствуют. 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”.

3. 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 – Лиссабон (*Lisboa*) и фаду (*fado*). В языке фаду встречаются лексические единицы из различных стилистических пластов, главным образом, арготизмы.

4. К грамматико-стилистическим особенностям фаду относятся: употребление глаголов в различных временных формах изъявительного наклонения, императивов в утвердительной и

отрицательной формах, перифрастических конструкций, обращений и повторов (анафора, эпифора, полиптотон, амебейная композиция, частным случаем которой является психологический параллелизм).

5. В языке фаду, наряду со стилистическим каноном, характерным для фольклорных произведений, формируется индивидуально-авторский стиль.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая основные результаты исследования, полученные в процессе работы над диссертацией, можно сделать следующие 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 свои 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 нами 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 проведенного 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. Лингвокультурологическое 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.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адоньева С. и Герасимова Н.* Современная баллада и жестокий романс. – С-Пб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1996. – 416 с.
2. *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. – М.: Учпедгиз, 1958, 1963, тт. 1-2.– 406, 267 с.
3. *Азарова Н.М.* Португальские fados и концепт судьбы. В сб.: Понятие судьбы в контексте разных культур. – М.: Наука, 1994. – 318 с., с. 278-284.
4. *Алефиренко Н.Ф.* Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2010.–283 с.
5. *Алисова Т.Б., Репина Т.А. и Таривердиева М.А.* Введение в романскую филологию. – М.: Высшая школа, 1982. – 453 с., с. 4, 6, 7, 111-112.
6. *Аникин В.П.* Теория фольклора. Курс лекций. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 408 с., с. 52-53.
7. *Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – М.: Литература. Серия “Классическая философская мысль”, 1998. – 1392 с., с. 245-277, 825-830.
8. *Арнольд И.В.* Стилистика романо-германских языков (материалы семинара). Под редакцией профессора Арнольд И.В. – Л.: Ленинградский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1972. Т. 491. – 195 с.
9. *Артёменко Е.Б.* Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации.– Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1977.– 160 с.
10. *Арутюнова Н.Д.* Теория метафоры. Вступ. ст. и составление Н.Д. Арутюновой. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с., с. 14.
11. *Арутюнова Н.Д.* Понятие судьбы в контексте разных культур (*ПСКРК*) / Коллектив авторов. Ответственный редактор член-корреспондент РАН Н.Д. Арутюнова, сост. канд. искусствоведения Т.Б. Князевская. Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, I полугодие 1994.– 320 с.
12. *Афанасьев А.Н.* Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. – М.: Советская Россия, 1986. – 368 с.
13. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других

- родственных народов. В трех томах. – М.: Современный писатель, 1995. – 280, 274, 299 с.
14. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов.– М.: Едиториал УРСС, 2004. – 576 с.
 15. *Аишурова Д.У.* Лингвистическая природа художественного сравнения (на материале английского языка). Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М.: МГУ, 1970. – 22 с.
 16. *Бабанина В.В.* Синтаксические особенности языка немецкой поэзии (простое предложение). Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М.: МГУ, 1994. – 205 с.
 17. *Бабушкин А.П.* Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика. Автореферат дисс. на соиск. ст. докт. филол. наук. – Воронеж, 1998. – 41 с.
 18. *Базанов В.Г.* Миф-фольклор-литература. Сборник статей / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). Отв. ред. В.Г. Базанов. – Л.,: Наука, 1978 – 248 с.
 19. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. И вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989.– 616 с.
 20. *Барт Р.* Мифологии. – М.: Академический проект, 2010. – 352 с.
 21. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
 22. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
 23. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд.-е.– М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
 24. *Башарин А.С.* Городской песенный фольклор. // Современный городской фольклор. – М.: РГГУ.– С. 487-491, с. 487.
 25. *Белова М.Н.* Особенности итальянского сонета конца XX века на примере сборника Джованни Рабони “Каждая третья мысль”, Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: 2008. № 1. Ч. 1. С. 16- 19.
 26. *Блок М.* Апология истории.– М.: Наука, 1973. – 232 с., с. 8.
 27. *Бобкова Д.С.* Лингвистическое исследование системы символов в языке поэзии Хусто Хорхе Падрона. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М.: МГУ, 1995. – 206 с.
 28. *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства.– М.: Искусство, 1971.– 511 с., с. 69, 347.
 29. *Бородин А.И.* Число и мистика.– Донецк: Донбасс, 1972.– 97 с.

30. *Будагов Р.А.* Литературные языки и языковые стили. – М.: Высшая школа, 1967.–376 с.
31. *Будагов Р.А.* Филология и культура.–М.: Изд-во МГУ, 1980.– 304 с.
32. *Буслаев В.И.* Преподавание отечественного языка. – М.: Либроком, 2010. – 360 с.
33. *Вежбицкая А.* Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
34. *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и базисные концепты. – М.: Языки славянских культур, 2011.– 586 с., с. 21-23.
35. *Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* Язык и культура. – М.: Индрик, 2005. – 1308 с., с. 5-4.
36. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.– 408 с., с. 141.
37. *Веселовский А.Н.* Народные представления славян.– М.: АСТ – Мидгард. – 672 с., с. 173, 196, 211, 223, 234, 250, 256.
38. *Веселовский А.Н.* Александр Веселовский. Избранное: на пути к исторической поэтике. Сост. И. Шайтанов. – М.: Автокнига. – 688 с.
39. *Вико Дж.* О поэтической мудрости. / Основания новой науки об общей природе наций, кн. вторая.– М.-К.: REFL-book. ИСА. – 656 с., с. 123-342.
40. *Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1961.– 614 с., с. 7.
41. *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 256 с., с. 97.
42. *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971.– 239 с.
43. *Виноградов В.В.* Проблемы русской стилистики. – М., 1981: Высшая школа. – 320 с., с. 157, 162-167.
44. *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. – М.: Гос. учпедгиз Министерства просвещения РСФСР, 1959. – 492 с.
45. *Винокур Т.Г.* Закономерности стилистического использования языковых единиц. Изд-е 2-е, испр. и доп. – М.: Едиториал УРСС, 2009. – 240 с.
46. *Власова З.Н., Горелов А.А.* Частушки в записях советского времени.– М.-Л.: Наука, 1965.– 496 с., с. 5-14.
47. *Вольф Е.М.* История португальского языка. – М.: Высшая школа, 1988. – 264 с., с. 14, 138.
48. *Гаспаров М.Л.* Подстрочник и мера точности. // О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. – М.: Азбука, 2001.– 480 с., с. 361-372.

49. *Гильфердинг А.Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды. – Москва, 2006 // Язык фольклора : хрестоматия / Сост. А.Т. Хроленко. – 2-е издание, исправленное. – Москва : Флинта : Наука , 2005. – 224 с., с. 43-47.
50. Глебов В.Д. Краткий фольклорный словарь. – Брянск : Изд-во Брянского госпединститута, 1994 – 94 с. , с. 7.
51. *Гончаренко С.Ф.* Испанская поэзия в русских переводах. 1789 – 1980. Сост. и комм. С.Ф. Гончаренко – М.: Радуга, 1984. –720 с. с. 662 – 664.
52. *Гончаренко С.Ф.* Перевод поэзии: кое-что из доказанного и забываемого. Тетради переводчика. Научно-теоретический сборник. Вып. 25 / под ред. С.Ф. Гончаренко. – М.: МГЛУ, 2005, с. 82-86.
53. *Гримм Я.* Немецкая филология. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987.– 512 с., с. 54-71.
54. *Грюнебаум Г.Э. фон.* Литература в контексте исламской цивилизации. // Арабская средневековая культура и литература. Сост. И.М. Фильштинский. – М.: Наука, 1978. – 218 с., с. 31-45.
55. *Гудошников Я.И.* Русский городской романс. Учебное пособие. – Тамбов: Изд-во Тамбовского государственного педагогического института, 1990. – 89 с. С. 7, 9, 17, 18, 27, 40, 53.
56. *Гулыга А.В.* Шеллинг. – М.: Соратник., 1994. – 320 с.
57. *Гумбольдт В. фон.* Язык и философия культуры. Перевод с нем. – М.: Прогресс, 1985.– 456 с., с. 377.
58. *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции.– М.: Индрик, 1997. – 912 с., с. 33.
59. *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. – Л.: Наука, 1967. – 320 с.
60. *Демьянков В.З.* Термин “концепт” как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. – М.: Издательский центр “Азбуковник”, РАН: Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 2007. С. 606–622.
61. *Демьянков В.З.* Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // “Вопросы филологии”, – М.: Издательство МИИЯ, 2001. № 1. С. 35–47.
62. *Димитрова Е.В.* Языковые средства трансляции эмотивных смыслов русского концепта “тоска” во французскую лингвокультуру. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук –

- Волгоград, 2001.– 173 с.
63. *Евгеньева А.П.* Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX вв., М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963.– 346 с.
 64. *Ерёмина В.И.* Поэтический строй русской народной лирики.– Л.: Наука, 1978.–181 с., с. 8, 57-80.
 65. *Жирмунский В.М.* Теория стиха. – Л.: Советский писатель, 1975. – 664 с.
 66. *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад.– Л.: Наука, 1979. 495 с., с. 185-191.
 67. *Журавлёв А.Ф.* Словарь и культура. К столетию с начала публикации “Словаря болгарского языка” Н. Герова. Материалы международной научной конференции. – М., ноябрь 1995.– С. 9-10.
 68. *Задорнова В.Я.* Филологические основы перевода поэтического произведения. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М., 1976.– 26 с.
 69. *Задорнова В.Я.* Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. Автореферат диссертации на соиск. уч. степ. докт. филол. наук. М., 1992.– 49 с.
 70. *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелёв А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. – М.: Языки славянской культуры, 2005.– 544 с.
 71. *Иванов В.В. и Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. – М.: Наука, 1965. – 251 с.
 72. *Иванов В.В. и Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М.: Наука, 1974. – 340 с.
 73. *Ильина Н.Е.* Наблюдение над произношением в пении. // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т.Г. Винокур. – М.: Наука 1996. – 336 с., с. 207-212.
 74. *Камелина А.В.* Стиховые структуры “Цыганского романсеро” Федерико Гарсия Лорки в оригинале и русских переводах. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М., 2007.– 155 с.
 75. *Кассирер Э.* Философия символических форм, в 3-х томах. – М.-Спб.: Университетская книга, 2002. – 950 с.
 76. *Кащеева Е.В.* Городские формы досуга: московское мещанство. // Традиционные формы досуга: история и современность. Серия “Сохранение и возрождение фольклорных традиций”, вып. 5. – М. : Российская академия наук, Госуд. респ. центр

- русского фольклора, 1994. – 199 с., с. 156-185.
77. *Квитка К.В.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям. Избранные труды в 2-х томах. Т. 1. – М.: Советский композитор, 1971.– 383 с.
 78. *Кирдан Б.П.* Специфика фольклорных жанров. Сборник статей. Отв. ред. Б.П. Кирдан. – М.: Наука, 1973. – 304 с.
 79. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис.– М.: Наука, 1986. – 205 с.
 80. *Ковылин А.В.* Русская народная баллада: Происхождение и развитие жанра. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. . – М.: 2003.– 241 с.
 81. *Козолупенко Д.П.* О специфике “древней” или “примитивной” мифологии: поэтический и социально-психологический подходы в исследовании мифов. // *Философия культуры*, 2012. № 8.– С. 69-85, с. 64.
 82. *Коккьяра Дж.* История фольклористики в Европе. Перевод с итальянского. Перевод с издания: Cocchiara Giuseppe. Storia del folklore in Europa. Torino, 1952. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960.– 692 с.
 83. *Колтакова Н.П.* Русская народная бытовая песня. – М.-Л.: Издательство АН СССР, 1962. – 284 с., с. 11-29.
 84. *Кравцов Н.И.* Фольклор как искусство слова. Сборник статей (отв. ред. профессор Н.И. Кравцов). Вып. 1.–М.: Издательство Московского университета, 1966. –170 с.
 85. *Красных В.В.* Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. – М.: ИТДГК “Гнозис”, 2002. – 284 с.
 86. *Криничная Н.А.* Дом: его облик и душа. К вопросу о тождестве символов в мифологической прозе и народном изобразительном искусстве. – Петрозаводск.: Ин-т языка, литературы и истории РАН, 1992.– 30 с.
 87. *Куделин А.Б.* Арабо-испанская строфика как “смешанная поэтическая система” (гипотеза Х. Риберы в свете последних открытий). // *Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи.* Авторский сборник.– М.: Языки славянской культуры, 2003. – 512 с., с. 255-292.
 88. *Кулагина А.В.* Русская народная баллада: Учебно-методическое пособие. – М.: Издательство МГУ, 1977. – 114 с., с. 27, 28, 29, 94.
 89. *Кулагина А. В.* Русская частушка. Автор вступит. статьи и сост. А. В. Кулагина. – М.: Издательство МГУ, 1993. – 234 с.
 90. *Кулаковский Л.В.* Песня. Ее язык, структура, судьбы (на материале русской и украинской народной, советской массовой песни)– М.: Советский композитор, 1962. –

- 341 с., с. 5, 11.
91. *Лазутин С.Г.* Композиция русской народной лирической песни. // Русский фольклор. М.,-Л., 1960, т. 5. – 473 с., с. 5-16.
 92. *Лазутин С.Г.* Русские народные лирические песни, частушки и пословицы / С. Г. Лазутин. – М. : Высш. шк., 1990. – 240 с., с. 9.
 93. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с., с. 56-87.
 94. *Леви-Строс К.* Печальные тропики.–М.: Инициатива, 1999.– 576 с.
 95. *Липгарт А.А.* Основы лингвопоэтики: Учебное пособие. Изд-е 5.– Книжный дом “Либроком”, 2013. – 168 с.
 96. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
 97. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 962 с., с. 45-50, 114-115.
 98. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. – Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 286 с., с. 171.
 99. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.– 384 с., с. 35.
 100. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века). – СПб.: Искусство-СПб., 1994. – 558 с., с. 4.
 101. *Малинаускене Н. К.* Некоторые особенности системы цветообозначения в языке Гомера. Живое наследие античности. Вопросы классической филологии. – Вып. IX. – М., 1987. С. 24-39.
 102. *Малиновская Н.Р. и Гелескул А.М.* Вступ. статья. // Испанская народная поэзия – Cancionero popular español. – М.: Радуга, 1987.– 672 с., с. 5 – 28.
 103. *Мальцев Г.И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики.– Л.: Наука, 1989. – 165 с.
 104. *Маслова В.А.* Лингвокультурология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – 3-е изд., испр. – М. : Издательский центр Академия, 2007. – 208 с.
 105. *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю.* Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Сборник статей. Сост. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов. М.: Наука, 1985.– 320 с.
 106. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. – М., РГГУ. Институт высших гуманитарных исследований, 1994 – 134 с.

107. *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю.* Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа (1895-1970). Сост. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю. – М.: Наука. Институт востоковедения, 1975. – 323 с.
108. *Менендес Пидаль Р.* Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. Перевод с испанского. / Р. Менендес Пидаль; ред. и сост.: К. В. Цуринов, Ф. Кельвин. – М.: Изд-во иностр. лит., 1961. – 772 с.
109. *Мочалова В.В.* // *А.Н. Веселовский.* Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 648 с., с. 307-405.
110. *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык. Перевод с чешского А. Г. Широковой. / Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. Сост., ред. и предисловие Н. А. Кондрашова. – М.: Прогресс, 1967. – 560 с., с. 406-432.
111. *Невзглядова Е.В.* Интонация в жанрах музыкального фольклора и мелодика литературного лирического стиха. // *Русский фольклор: [материалы и исслед.]. Т. XIV.* / Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). – Л.: Наука, 1974. – С. 238-262.
112. *Неклюдов С.Ю.* От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Е.М. Мелетинского. Сост. С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик. М.: Российский университет, 1993. – 350 с., с. 6, 9.
113. *Неклюдов С.Ю.* Фольклор современного города. // *Современный городской фольклор.* Составители: А.Ф. Белоусов, И.С. Веселова, С.Ю. Неклюдов (ред. коллегия). – М.: РГГУ, 2003. Серия: Традиция - текст - фольклор. Типология и семиотика. – 736 с., с. 5-24.
114. *Нешина А.Ю.* Старинная и новая русская народная баллада: преемственность и новация. Дисс. на соискание ст. канд. филол. наук. – М.: МГУ, 2007. – 187 с.
115. *Никитина С.Е.* Устная народная культура как лингвистический объект // *Известия АН СССР, серия литературы и языка.* 1982, №5. – С. 420-429.
116. *Николау Н.Г.* Греция: лингвострановедческий словарь, изд-е 4-е. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – 296 с., с. 230.
117. *Оболенская Ю.Л.* Художественный перевод и межкультурная коммуникация. Изд-е 4-е. – М.: Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2013. – 264 с.
118. *Оболенская Ю.Л.* *Mitos y leyendas de España.* Легенды и предания Испании: с обширными лингвокультурологическими, историческими, грамматическими комментариями. Учебное пособие. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 232 с.

119. *Оссовецкий И.А.* О языке русского традиционного фольклора. – М.: Вопросы языкознания, 1975, № 5, стр. 66-78.
120. *Перетц В. Н.* Современная русская народная песня.– СПб : Библиография, 1893, I—II (отд. отт., 1893). С. 5.
121. *Пиотровский М.Б.* Ислам и Судьба. // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М.: Наука, 1994. – 318 с., с. 92-97.
122. *Полякова Е.В.* Стилистические и лингвопоэтические особенности рассказов Г.Х. Манро. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. наук 2014. – 225 с.
123. *Померанцева Э.В.* Баллада и жестокий романс // Русский фольклор. Т. 14: Проблемы художественной формы. Отв. ред. А. А. Горелов. – Л., 1974. – 328 с., с. 203-209.
124. *Попов Р.Н.* Методы исследования фразеологического состава языка. Курск, 1976.– 186 с.
125. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976.– 614 с.
126. *Потебня А.А.* Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 624 с., с. 310, 472-516.
127. *Прангиашвили А.С.* Фольклор и психология. // В сб.: Проблемы фольклора.– М.: Наука, 1975. – 229 с., с. 41-42.
128. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. Сост., ред., предисл. и примеч. Б.Н. Путилова. – М.: Наука (серия: Исследования по фольклору и мифологии Востока), 1976. – 326 с., с. 22.
129. *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. – М.: Лабиринт, 1998.– 352 с., с. 66.
130. *Пропп В.Я., Путилов Б.Н.* Былины, т. 1 – 2, – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958.– Т. 1, 564 с. с. III-LXIII.
131. *Путилов Б.Н.* Застава богатырская (к структуре былинного пространства). // Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 365. Труды по знаковым системам, VII. На русском языке.– Тарту: Изд-во ТГУ ЭССР. С. 52-64.
132. *Путилов Б.Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. АН СССР, Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Л., 1976. – 243 с.
133. *Путилов Б.Н.* Фольклор и этнография: у этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Сборник научных трудов под редакцией Б.Н. Путилова.– Л.: Наука, 1984. – 256 с., с. 3.
134. *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. РАН, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого.– С-Пб.: Наука, 1994.– 239 с.
135. *Рабинович В.Л.* Русский романс. – М.: Правда, 1987.– 638 с., с. 633-635.

136. *Радлов В.В.* Образцы народной литературы северных тюркских племён. 7 томов. – С.-Петербург: Типография Императорской АН, 1866-1896.
137. *Рак И.В.* Легенды и мифы Древнего Египта, – С-Пб.: Университетская книга. Нева, 1997. – 180 с., с. 111.
138. *Реформатский А.А.* О культуре языка в пении. // Русское сценическое произношение. Сб. под ред. Кузьминой С.М.–М.: Наука, 1986.– 240 с.
139. *Реформатский А.А.* Число и грамматика. // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1987. – 264 с., с. 76-87.
140. *Ройзензон Л.И.* О понятии “фольклорная фразеология”. // Проблемы устойчивости и вариантности фразеологических единиц. –Тула: Тульское издательство, 1968.– С. 78-81, с. 79.
141. *Рязова Е.А.* Земля моя – боль моя. (О поэзии Ари душ Сантуша и о нем самом). // Ари душ Сантуш. Стихи. М.: Радуга, 1985.–159 с.
142. *Сабитова З.К.* Лингвокультурология: учебник. 2-е изд., стер. – Москва: ФЛИНТА: Наука, 2015.– 528 с.
143. *Садохин А.П.* Этнология: учебник. Изд-е 2-е, перераб. и доп.– М.: Гардарики, 2006.– 287 с.
144. *Садыкова Н.К.* Цветобозначение у Гомера. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 1975.– 23 с., с. 6.
145. *Сантуш Ж.К.* Ари души. Стихи. – М.: Радуга, 1985. – 159 с.
146. *Сапрыкина О.А.* Язык и словесное творчество средневековой Португалии.– М.: КРАСАНД, 2010. – 288 с.
147. *Селиванов Ф.М. и Кулагина А.В.* (сост., подготовка текста и коммент., МГУ, 1989). Городские песни, баллады, романсы.– М.: Правда, 1997.– 624 с.
148. *Смолицкий В.Г. и Михайлова Н.В., сост.* Русский жестокий романс. – М.: Изд-во Гос. республиканского центра русского фольклора, 1994. – 144, с. 4.
149. *Соболев П.М.* Мещанский фольклор.–Смоленск: Наступление, № 8, 1932.– С. 49-64.
150. *Стеблин-Каменский М.И.* Фольклор и литература. Известия АН СССР. Сер. литературы и яз. 1972, т. 31, выпуск 3, с. 248-254.
151. *Степанов Г.В.* Содержательный и формальный аспекты в литературно-критическом анализе художественного произведения. // Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения. Материалы симпозиума. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 117 с., стр. 3-12.

152. *Степанов А.В.* Две формы чувственности в генезисе городской среды. // Культура и искусство западноевропейского средневековья. Материалы научн. конф. – М.: Советский художник, 1981.– 422 с., с. 151-158.
153. *Степанов Ю.С.* Константы: словарь русской культуры: опыт исследования.–Москва: Школа “Языки русской культуры”, 1997. – 824 с., с. 289.
154. *Степанов Ю.С.* Константы: словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Академический проект, 2004.– 992 с., с. 40, 76.
155. *Тахо-Годи А.А.* Судьба как эстетическая категория (об одной идее А. Ф. Лосева) // Античная культура и современная наука. Сборник ст. по материалам конф-ии 1983 г., посвящ. 90-летию А.Ф. Лосева. – М.: Наука, 1985. – 344 с., с. 325 – 331.
156. *Токарев Г.В.* Лингвокультурология. Учебное пособие. – Тула: Издательство Тульского гос. пед. ун-та им. Л.Н.Толстого, 2009.–135 с.
157. *Толстой Н.И.* Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике.–М.: Индрик, 1995.– 512 с., с. 16,17, 19, 23.
158. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 335 с.
159. *Томашевский Н.Б.* Романсеро. Вступ. ст. Н.Б. Томашевского. – М.: Художественная литература, 1970. – 456 с., с. 392.
160. *Топорков А.Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. (Традиционная духовная культура славян / Современные исследования.) – М.: Индрик, 1997. – 456 с., с. 20, 401, 403.
161. *Топоров В.Н.* Пространство и текст. // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983.– 302 с., с. 227-284.
162. *Торощина Т.Г.* Фольклорная традиция, ключевая метафора и аксиологическая парадигма в фаду «Casa portuguesa». / Статьи по португальской филологии, – Москва: МГУ, 1996, с. 49-55.
163. *Торощина Т.Г.* Фаду и судьба. / Вопросы иберо-романской филологии. Юбилейный сборник, посвящённый кафедре иберо-романского языкознания. – МГУ, 1998, с. 208-214.
164. *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.
165. *Торощина Т.Г.* Концепт «справедливость» в фаду социального контраста. / Социология. Научный журнал. – М.: МГУ, № 3, 2014, – С. 191-194.

166. *Торощина Т.Г.* Фаду как поэтическое произведение. / Филологические науки. Вопросы теории и практики.– Тамбов: Грамота. 2014, № 10 (40), ч. 3, с. 185-189.
167. *Тураев С.В.* Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII - начала XIX вв. // От Просвещения к романтизму. – М.: Наука, 1983 –256 с., с. 232 – 233.
168. *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха (комплект из 2 книг). – М.: Наука. Флинта.– 2002, 274 и 242 с.
169. *Фильштинский И.М.* Послесловие. // Арабская поэзия средних веков. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 20). М.: Художественная литература, 1975. – 768 с., с. 699-716.
170. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах.– М.: Путь, 1914.– 810 с., с. 532.
171. *Фокеев А.Л.* Неиссякаемый источник: устное народное творчество. – Саратов.: Лицей, 2005.– 224 с.
172. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В.Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с., с. 11-13, 90-92, 190.
173. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. Авторский сборник. – М.: Восточная литература. Серия: Исследования по фольклору и мифологии Востока, 1998. – 800 с.
174. *Холшевников В.Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ. Академия, 2002.– 208 с.
175. *Хорошко Е.Ю.* Лингвостилистические особенности русского романа. Автореферат дисс. на соиск. уч. степени канд. наук. – Белгород, 2004.– 22 с., с. 8.
176. *Хроленко А.Т.* К вопросу об особенностях словосочетаний в русском фольклоре: аппозитивные сочетания в языке русской народной лирической песни (статья) // Научно-практические очерки по русскому языку. – Курск, “Ученые записки Курского государственного педагогического института”, 56, 1969. – Вып. 3. – С. 246-251.
177. *Хроленко А.Т.* Поэтическая фразеология русской народной лирической песни.– Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1981. – 163 с., с. 17, 21, 36-37.
178. *Хроленко А.Т.* Семантика фольклорного слова. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1992.–137 с.
179. *Хроленко А.Т.* Язык фольклора: Хрестоматия (монография). – Курск: Изд-во КГПУ,

- 2001.– 165 с.
180. *Хроленко А.Т.* Основы лингвокультурологии: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2004.– 184 с.
181. *Хроленко А.Т.* Введение в лингвофольклористику. Учебное пособие. – М.: Флинта. Наука, 2010.– 192 с.
182. *Чернышевский Н.Г.* Эстетика. / Эстетические отношения искусства к действительности, ст. “Возвышенное и комическое”, – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 380 с., с. 268-315.
183. *Чизхолм Д., Миллард Э.* Ранние цивилизации. – М.: Росмэн. Перевод с англ. А. М. Головы, 2-е изд., 1994. – 95 с., с. 62-63.
184. *Чурилина Л.Н.* Концепт “любовь” как фрагмент коллективной и индивидуальной картины мира: ассоциативный аспект. // Актуальные проблемы современной лингвистики. – М.: Флинта, Наука, 2005. – 416 с., с. 219-239.
185. *Шалина И.В.* Просторечная речевая культура: стереотипы и ценности. Известия Уральского государственного университета. – Екатеринбург, 2005. – № 35. – С. 203-216.
186. *Шаповал. В. В.* Жаргонное слово в художественном тексте и словаре. Художественный текст и культура. V. Материалы международной научной конференции. – Владимир, 2003. – С. 196-201.
187. *Шаклеин В.М.* Лингвокультурная ситуация и исследование текста. – М.: Общество любителей российской словесности, 1997. – 184 с.
188. *Шеффер Ж-М.* Что такое литературный жанр? – М.: «Едиториал УРСС», 2010, с. 181.
189. *Элиаде М.* Аспекты мифа (во французском издании – Миф и реальность. 1964). – М.: ТОО "Инвест-ППП, 1995. – 240 с.
190. *Яблоков И.Н.* Религиоведение. – М.: Гардарики, 2001 . – 536 с.
191. *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика. // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975 . – с. 7.
192. *Якобсон Р.О.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии. // Семиотика. Сост., вступит. статья и и общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический проект, Деловая книга, 2001. – 703 с., с. 525-546, с. 525.
193. *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. –М.; Прогресс, 1987. – 463 с., с. 207.
194. *Braga T.* Epopêas da raça mosárabe. – Porto, Imprensa portuguesa. 1871.– 378 p., p. 331.
195. *Braga T.* Cancioneiro e Romanceiro Geral Portuguez. – Porto : «Typographia Lusitana»,

1867. – 237 p., p. 83.
196. *Braga T.* Cancioneiro e Romanceiro Geral Portuguez. 2^a ed. ampliada. – Lisboa : J. A. Rodrigues, 1911-1913. 2 vol. Coleção: (Biblioteca das tradições portuguesas). Vol. 1. – 528 p. Vol. 2. – 528 p.
197. *Castelo Branco M. I.* Pequeno curso de língua portuguesa. – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura, 1984. – 71 p.
198. *Costa A. F. da, das Dores Guerreiro M.* O Trágico e o Contraste: o Fado no bairro de Alfama. – Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1984.– 278 p., p. 86, 124, 236, 238.
199. *Coelho A.* Os ciganos de Portugal, 1^a edição 1892.– Lisboa: Dom Quixote, 1995.– 214 p.
200. *Dundes A.* From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folrtales. *Journal of American Folklore.* – University of Illinois Press (United States), № 75, 1962.– P. 102.
201. *Ferreira Tarracha M.E.* Antologia Literária Comentada: idade média. Poesia trovadoresca, Fernão Lopes. – Lisboa: Editora Ulisseia, 1.º vol., 1981. – 252 p., p. 206.
202. *Galhardo J.* Portugal do Fado. – Lisboa: Casa da Moeda, 1960.– 62 p., p. 14.
203. *Gallop (Rodney).* Cantares do Povo Português, Estudo crítico, recolha e comentários.– Lisboa: Instituto para a Alta Cultura. 1937. – 149 p.
204. *Giuga G.* Barco Negro – A Emoção e a Palavra.– Lisboa: Egeac EM / Museu do Fado, s/d.– 30 p.
205. *Gouveia Daniel.* Ao Fado tudo se canta? (+4 CDs) – Linda-a-Velha: DG edições, 2010. – 363 p., p. 32.
206. *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.
207. *Leite de Vasconcellos, J.* Tradições populares de Portugal. 2^a ed.– Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1986.– 338 p.
208. *Lima, P.* O Fado Operário no Alentejo. Séculos XIX-XX/ o contexto do profanista Manuel José Santinhos (+ 2 CD).– Vila Verde: TRADISOM, Editora Discográfica, Ld.^a, 2004.– 450 p.
209. *Lopes Graça F.* Cancioneiro Popular *Giacometti Michel (com a colaboração de Português* – Lisboa: Círculo de Leitores. 1981.– 302 p.
210. *Lopes Graça F.* A música portuguesa e os seus problemas, vol. 8 (III). – Porto: Editorial Caminho, 1984 – p. 178.
211. *Nazaré J.R.* Momentos Vocais do Baixo Alentejo. Cancioneiro da Tradição Oral de João

- Ranita Nazaré. – Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda. Edição/reimpressão: 1986. – 416 p., p. 235.
212. *Oliveira Martins J.P.* História de Portugal, 3ª ed., aumentada, em 2 tomos. – Lisboa: Livraria Bertrand, 1882. 320 e 332 p. T. I, p. 41.
213. *Osório A.* *A Mitologia Fadista.* – Porto: Edições Dom Quixote; 1974. – 119 p.
214. *Pimentel A.* A Triste Canção do Sul. Subsídios para a História do Fado. Edição fac-similada. – Lisboa: «Publicações Dom Quixote», 1989. P. 71, 306 p.
215. *Pinto-Correia J. D.* Romanceiro Tradicional Português. 1ª ed.– Lisboa : Editorial Comunicação, 1984. – 385 p., p. 8-11, 21, 35, 50, 113, 287 p.
216. *Pinto-Correia J. D.* O Essencial sobre o Romanceiro Tradicional. Edição/reimpressão.– Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1986. 62 p.
217. *Redol A.* Romanceiro Geral do Povo Portugues (com a colaboracao de F.Lopes-Graca e Maria Keil), 2 vols., – Lisboa: Iniciativas editoriais,1964. – 376 p.
218. *Santos J. C. A.* *dos* Obra Poética. 7.ª edição. Edições “Avante!”, Lisboa, 2004. – 451 p.
219. *Saraiva A. J., Lopes O.* História da Literatura Portuguesa – Porto: “Porto Editora”, 13ª edição, corrigida e actualizada, 1985.– 875 p., p. 52.
220. *Sardinha J.A.* A Origem do Fado.– Vila Verde: TRADISOM, 2010.– 552 p., p. 59-61.
221. *Tavares E.* Mornas: Cantigas Crioulas.– Lisboa: ed. n/ind., 1931. – 97 p.
222. *Tinop / Pinto de Carvalho (Tinop).* História do Fado. – Lisboa: Publicações Dom Quixote; 4ª edição, 1994.– 287 p., p. 8, 35, 41, 98.
223. *Vieira E.* Diccionario biographico de musicos portuguezes; historia e bibliographia da musica em Portugal (1900). Vol. 1– Lisboa: Typ. M. Moreira & Pinheiro, 1900. – 1162 p.
224. *Vieira Nery R.* Fado – Um Património Vivo. Clube dos Colecionadores dos Correios. – Lisboa : CTT Correios de Portugal, 2012. P. 127. 199 p.
225. *Vieira Nery R.* Para Uma História do Fado. 2ª edição, revista. – Lisboa: INCM – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, S.A. 2012.– 392 p.
226. *Vieira Nery R.* Fados para a República. – Lisboa : INCM – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A. 2012.– 230 p.
227. *Vilariño I.* El tango cantado.– Montevideo: Aguilar, 1981. – 84 p., p. 7.

228. *Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. Изд-е 3-е, испр.– К.: Дух і Літера, 2006.– 912 с., с. 155-161.
229. *БИСИ* – Большой иллюстрированный словарь иностранных слов: 17 000 слов.– М.: Русские словари: АСТ: Астрель, 2007. – 957 с.
230. *БПРС* – Феерштейн Е.Н., Старец С.М. Большой португальско-русский словарь, шестое изд., исправленное. – М.: Живой язык, 2010. – 936 с.
231. *БСЭ* – Большая советская энциклопедия. В 30 т. (комплект из 31 книги) тт. 28, 29. – М.: Советская энциклопедия, 1969 –1978, 18240 с.
232. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х томах. 3-е издание. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. 2720 с.
233. *ИВЛ* – История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Гл. редкол: Г. П. Бердников (гл. ред.), А. С. Бушмин, Ю. Б. Виппер (зам. гл. ред.), Д. С. Лихачев, Г. И. Ломидзе, Д. Ф. Марков, А. Д. Михайлов, С. В. Никольский, Б. Б. Пиотровский, Г. М. Фридендер, М. Б. Храпченко, Е. П. Челышев. – М.: Наука, 1983-1994. Т. 8, с. 288 – 289.
234. *КЛЭ* – Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Сов. Энциклопедия, 1962 – 1978, т. 2, с. 202; т. 6, с. 368.
235. *КСКТ* – *Кубрякова, Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина. Л.Г.* Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: Изд-во Филол. ф-та МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – С. 90.
236. *КФС* – *Губский Е.Ф., Кораблева Г.В., Лутченко В.А.* Краткая философская энциклопедия.– М.: Издательская группа “Прогресс”, 1994 –576 с.
237. *ЛРС* – *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь., 3-е изд., испр.– М.: Русский язык, 1986.– 843 с.
238. *ЛСС* – *Н.И. Кондаков.* Логический словарь-справочник. – М.: Наука, 1975. – 721 с.
239. *ЛЭС* – Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 685 с., с. 310, 608.
240. *ЛИТЭС* – Литературный энциклопедический словарь.– М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с., с. 277.
241. *МНМ* – Мифы народов мира. Энциклопедия, в 2-х томах – М.: Советская

- энциклопедия, гл. редактор С.А. Токарев, 1987-1988, 671 и 719 с.
242. *МС – Ботвинник М., Коган Б., Рабинович М., Селецкий Б.* Мифологический словарь – М.: Просвещение, 1965. – 300 с., с. 154-155.
243. *МСГ – Музыкальный словарь Гроува.* Пер. с англ., редакция и дополнения доктора искусствоведения Л. О. Акопяна. 2-е издание. – М.: “Практика”, 2006.– 1103 с., с. 671, с. 901.
244. *МНМ – Мифы народов мира.* Мифы народов мира. Энциклопедия, в 2-х томах – М.: “Советская энциклопедия”, гл. редактор С.А. Токарев, 1987-1988, 671 и 719 с.
245. *СЛТ – Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов. – М.: Паритет, 2007. – 320 с.
246. *СПТ – Квятковский А.П.* Словарь поэтических терминов. 3-е изд., испр. и доп. – М.: РГГУ, 2013.– 584 с.
247. *СПСРЯ – Бельчиков Ю.А. и Панюшева М.С.* Словарь паронимов современного русского языка. – М.: Русский язык, 1994.– 456 с.
248. *ССМСВИЯ – Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках – Образ мира и миры образов. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с., с. 312-313.
249. *СЭС – Советский энциклопедический словарь.* Гл. Ред. А.М. Прохоров, изд-е 4-е.– М.: “Советская энциклопедия”, 1987.– 1060 с. с ил., с. 746.
250. *ЭСРМ – Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4-х томах. Пер. с нем. и дополнения чл.-корр. РАН О.Н. Трубачёва. Изд-е третье, стер. Т. IV.– Спб.: Азбука, 1996.– 864 с.
251. *DC – Nobre E.* Dicionário de Calão. Dicionário de Calão. – Lisboa: Casa do Livro Editora, 1977. – 125 p.
252. *DCECH – Corominas J., Pascual J.A.* Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Obra completa. – Madrid: Editorial Gredos, *Volumen V: Ri-x.* (1^a ed., 5^a imp.), 1997.
253. *DELP – Machado J.P.* Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa em 5 vol. – Edição/reimpressão: 2003. – Lisboa: Livros Horizonte. – 5000 p.
254. *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.
255. *DS – Dicionário de Sinónimos,* compilação da Tertúlia Edípica – Porto: «Porto Editora, LTda, 1977.– 1125 p.
256. *GDLP – Figueiredo Cândido de.* Grande Dicionário da Língua Portuguesa, 15^a ed., Vol. 1.–

Lisboa: "Livraria Bertrand", 1978. – 1361 p.

257. *NDLP – Aurélio Buarque Holanda Ferreira*. Novo Dicionário Aurélio. – São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1995.– 1838 p.

Электронные ресурсы (электронные носители, интернет-сайты)

258. *БНРС – Большой немецко-русский словарь*. URL: [http:// www.diccademic.ru/contents.nsf/ger_rus](http://www.diccademic.ru/contents.nsf/ger_rus).
259. *МС - Риман Г.* На основе издания: Г. Риман. Музыкальный словарь [Пер. с нем. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием]. — М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2008. — CD-ROM.
260. *Фирсова Н. М., Карасева Ю. А.* Отражение национально-культурной специфики в художественном тексте (на материале испаноязычной литературы) // Современные научные исследования и инновации. Февраль, 2012. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2012/02/7920>
261. *Щуплецова Ю.А.* "Поэтическая фразеология: к вопросу разграничения понятий "фольклорная фразеология" и "фразеология фольклора", 2014. URL: <http://www.shgpi.edu.ru/files/nauka/vestnik/2014-2-27.pdf>
262. *Allgemeines Lexicon*, URL: [http:// www.deacademic.com](http://www.deacademic.com).
263. *Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental*.
<http://paisagensliterarias.ielt.org/paisagens/Cidade-do-Fado/Breve-Dicionario-do-Calao-do-Fado>
264. *Aurélio 2009 - 2014 Aurélio Buarque Holanda Ferreira*. Dicio: Dicionário Online de Português, definições e significados de mais de 400 mil palavras. Todas as palavras de A a Z. © 2009 – 2014.
265. *Biografia do Fado, CD Album – Lisboa: «CD Universe», 1994, 2.a parte, № 20.*
266. *Biografia do Fado, 2 CDs, – Lisboa: EMI, 1994, CD 1, № 5.*
267. <http://www.dicionariodesimbolos.com.br>
268. <http://www.fadoaocentro.com>.
269. <http://www.gfadosisep.com>.
270. *Machado P.* A etnia cigana em Portugal. URL:
http://www.janusonline.pt/sociedade_cultura/sociedade_2001_3_3_10_c.html
271. *Paulo Castanha*,
https://www.academia.edu/1082758/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_S%C3%89CULOS

[XVIII E XIX](#)

272. <http://www.portaldofado.net>

273. <http://www.portaldofado.com>.

274. <http://www.vagalume.com.br/estudantina-universitaria-de-coimbra/a-meia-noite-ao-html#ixzz3lM13jUZn>

275. <http://www.publico.pt/local/noticia/lojas-em-beja-usam-sapos-de-barro-para-afastar-ciganos-1467019>

Источники

Серия “O Fado do Público” (сборники статей о фаду или о конкретном музыканте, которому посвящена книга + CD)

276. *Amália: Fados, Poemas e Flores – Vol. 1 (сборник текстов фаду, статей об Амалии Родригеш и музыкальный CD)*. Corda Seca – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2004.

277. *Amália Rodrigues. CD 6*. Corda Seca – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2004. – 77 p.

278. *100 Anos de Fado. 1904 – 2004*. Corda Seca – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2004.– 77 p.

279. *Marceneiro, Alfredo. CD 3*. Corda Seca – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2004.

280. *Marisa Reis Nunes. CD 2*. Corda Seca – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2003.

281. *Carlos do Carmo. CD 16*. Corda Seca – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2004.

282. *O Amigo Paredes 2004 Carlos Paredes. CD 8*. Corda Seca – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2004.– 77 p.

283. *O Outro Lado do Fado 2004 CD 9*. Corda Seca – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2004. – 77 p.

284. *Tributo à Guitarra Portuguesa 2004 CD 3*. Corda Seca – Edições de Arte: SA / Edimpresa

- Editora, Lda, 2004.
285. *Katia Guerreiro. CD 17. Corda Seca* – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2004.– 77 p.
286. *Novas Vozes, Novos Fados CD 5. Corda Seca* – Edições de Arte: SA / Edimpresa Editora, Lda, 2004.
287. **Магнитофильмы (К-7)**
288. *Argentina Santos. Riso e Ritmo. Movieplay Portuguesa: S.A., 2000.*
289. *Carlos do Carmo. Movieplay Portuguesa: S.A., 1994.*
290. *João Braga. Movieplay Portuguesa: S.A. Compilação 1994.*
291. *Frei Hermano (Vasco Villar Cabral da Câmara), SPA, 1986.*
292. *Marco Paulo (nome artístico de João Simão da Silva). Zona Música, Lda, 2004.*
293. *Maria da Fé. Até que a Voz Me Doa. Rádio Triunfo, 1984.*
294. *Rão Kyao (nome artístico de João Maria Centeno Gorjão Jorge); Polygram Discos 1987, 1989.*
295. **Компакт-диски (CD u DVD)**
296. *Amália Rodrigues. The Art of Amália Rodrigues. EMI-Valentim de Carvalho, Música Lda, 1998.*
297. *Amália Rodrigues. Raízes. Planet Records, 1992.*
298. *Amália Rodrigues. Foi Deus. Vol. 2 (2 CDs). SACEM, France: 1990.*
299. *Arquivos do Fado Fado de Lisboa (1928-1936), vol. 1. Biografia do Fado de Coimbra. EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda, 2000.*
300. *Arquivos do Fado Fado de Coimbra (1926-1930), vol. II.*
301. *Arquivos do Fado As Fadistas de Lisboa (1928- 1931), vol. III.*
302. *Arquivos do Fado Armandinho (as Sessões HMV 1928 - 29), vol. IV.*
303. *Biografia do Fado de Coimbra. EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda, 2000, № 20.*
304. *Camané 2000 (Carlos Manuel Moutinho Paiva dos Santos). The Art of Camané. The Prince of Fado. EMI – Valentim de Carvalho, Música. – 2000.*
305. *Camané (Carlos Manuel Moutinho Paiva dos Santos). Esta Coisa da Alma. EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda, 2004.*
306. *Câmara Pereira N. da (Nuno Maria de Figueiredo Cabral da Câmara Pereira. Grandes Êxitos. EMI Music Portugal, Lda. 2006.*
307. *Carlos do Carmo. Um Homem na Cidade. UPAV C.R.L.– 1991.*
308. *Carlos do Carmo. Canoas do Tejo. Movieplay Portuguesa: S.A.– 1992.*

309. *Carlos do Carmo*. *Fado é Amor*. Textos de Fados, CD + DVD. UNIVERSAL MUSIC PORTUGAL, SA. 2013.
310. *Carlos Lisboa*. *Sentir Saudade*. SPA. 1998.
311. *Dez Anos Depois 2001*. *João Braga, Maria Ana Bobone, Waldemar Bastos, Paulo de Carvalho, Rodrigo Costa Félix, Ana Sofia Varela, Teresa Tapadas, Jaime Santos Jr., Gonçalo Salgueiro, Joel Pina, Carlos Gonçalves, José Luís Nobre Costa*. BNC.– 2001.
312. *Desgarradas*. Série Fados do Fado. Movieplay Portuguesa: S.A. Compilação. – 1998.
313. *Fado com Elas, Fado com Eles 2007*, 2 CDs. *Compilação 2007*. *Som Livre Som e Imagens, Lda*.
314. *Fernando Machado Soares*. *The Fado of Coimbra*. Auvidis. Landy Star Music, 1994.
315. *Madredeus*. Compilação. EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda, 2000.
316. *Santos Lina*. *Isto é Lisboa*. VOXOM – INTERFASE – Estúdios de Gravação e Edições Musicais, Lda, 1999.
317. *The Art of Amália*. 2 DVD / DVD 1 – Filme, DVD 2 – Extras. – Lisboa: Som Livre, Edições Valentim Carvalho, 2004.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1.1. “Адозинда” Алмейды Гаррета

Сюжет “Адозинды” мрачен: обиженный неласковым приемом дона Сижнанду невесть откуда появившийся отшельник предрекает тяжелую судьбу его дочери. Все три года, прошедшие после встречи со зловещим пустынным, юная и прекрасная Адозинда, которой уже исполнилось пятнадцать лет, проводит в печали и тоске. Вот-вот должен вернуться с войны ее любимый отец, дон Сижнанду. Радостное событие наконец происходит, ликуют все – и супруга Сижнанду, Аузенда, и его дочь, и вассалы. Но в сердце Сижнанду проснулась преступная страсть - он пленен красотой собственной дочери. Несчастная, ведомая таинственной силой, глубокой ночью оказывается в заброшенном гроте. Туда же приходит и дон Сижнанду. Он уговаривает ее разделить его нечестивую любовь, настаивает на том, чтобы она дала ответ, когда они увидятся наедине вновь, потрясенная девушка просит отсрочить роковое свидание. Утром она признается матери в том, что с ней произошло. Та, убитая горем, пытается спасти свою единственную дочь. Она предлагает обмануть Сижнанду. Переодевшись в одежды своей дочери, Аузенда ночью принимает Сижнанду, но, не выдержав обвинений, которые бросает в лицо мнимой Адозинды ее муж, говорит ему правду. Свирепый Сижнанду велит заточить Адозинду в высокую башню, что находится недалеко от замка. Семь лет и один день проводит в заточении невинная Адозинда. Лишенная одежды и воды, все это время она страдает от холода и жажды. Никто, зная жестокий нрав хозяина, не осмеливается принести ей даже воды, поэтому ей приходится ловить каждую каплю дождя. В день, когда должен, наконец, закончиться срок ее заточения, внезапно появляется мрачный отшельник. Стены башни рушатся, и перед изумленной толпой предстает мертвая Адозинда, ложе ее украшено белыми розами, а сама она кажется еще прекрасней, чем была. Умирает мать, не в силах пережить горе. Отшельник исчезает, и никто не знает, что случилось с Сижнанду. Только мучительные стенания раздаются по ночам в часовне замка Ландим.

1.2. Португальская гитара: разновидности Лиссабона и Коимбры

GUITARRA PORTUGUESA
Francisco Januário da Silva
Rua do Diário de Notícias, 60, Lisboa
c. 1930

Ci = 750 mm
Cc = 410 mm
Lc = 370 mm
l = 80 mm - 65 mm
Ccv = 442 mm
Ac = 18,4 mm
Mc = Nogueira (*Agave regia*)
Ml = Epruce (*Picea abies*)
Mb = Amacão (*Alnus glutinosa*)
Nl = 21
Db = 75 mm
Pc = Pedro Caldeira Cabral, PCC 176



Для лиссабонской разновидности португальской гитары характерно оформление головки грифа в виде завитка: это воспоминание о португальских каравеллах, отправлявшихся в дальние страны из порта португальской столицы.



Головка грифа коимбрской разновидности португальской гитары по форме напоминает слезу: студенческие песни наполнены любовным томлением и грустью, ностальгией по университету Коимбры.

1.3. Фаду и гитара

Значительное количество португальских городских романсов и “куплетов” частушечного характера (особенно первого периода) посвящено португальской гитаре и самому фаду (*Veremos andar pela rua / De guitarra o próprio rei* [Pimentel 1989, p. 70]; *Da suavissima guitarra /*

Quem seria o inventor?/ Qu'ria erguer-lhe um monumento, / Uma estatua de primor [Pimentel 1989, p. 83]).

В 1994 году, когда Лиссабон был столицей европейской культуры, там открылась Академия португальской гитары и фаду (показательно, что в названии дважды указывается на “национальную принадлежность” гитары – “Academia da Guitarra Portuguesa e Fado” (слово *guitarra*, в отличие от *viola* - испанская гитара, обозначает гитару португальскую, хотя эта разновидность музыкальных инструментов, цистра, была известна с пятнадцатого века во многих странах Западной Европы и называлась также английской гитарой; с конца XVIII века бытует в Португалии). Этимология слова “guitarra” – от греч. “khithara” *кифара* (кифара древних греков представляла собой струнный щипковый инструмент, родственник лире). Интересно, что и в Португалии, и в России испанская шестиструнная гитара постепенно утратила главенствующее место в сопровождении городских романсов: у нас появилась русская семиструнная гитара, с более удобным “октавным” строем, в Португалии фаду исполнялось под португальскую гитару.

Внешне португальская гитара походит на крупную мандолину и имеет двенадцать струн. Полным считается состав, аккомпанирующий исполнителю фаду, если в трио гитаристов двое играют на португальской гитаре (одна из которых бас), и один – на испанской (классической).

Гитарист – почти такой же создатель фаду, как и певец: кроме того, что он обязан знать огромное количество мелодий фаду (ведь, как уже говорилось, часто на старые мелодии пишутся новые слова), ему необходимо помнить и все варианты этих мелодий, а их также немало. В середине нашего века, для того, чтобы иметь право исполнять фаду, певцу нужно было заручиться письменными рекомендациями по меньшей мере дюжины профессиональных гитаристов, и только после этого он мог рассчитывать на получение лицензии. (См.: Costa Firmino da, das Dores Guerreiro, 1984, p. 124). Может быть, и поэтому в фаду поется не только о гитаре, но и гитаристах. (В русских частушках это баянист).

O tocador da guitarra

Наш любимый гитарист

Na verdade toca bem,

Звуки сыплет, словно искры,

Mas toca muito apressado,

Но играет слишком быстро,

Julga que foje alguém. Ловит кто тебя, артист? [Tinop 1994, p. 157].

A guitarra pede, pede, А гитара просит, молит,
 Eu bem a oiço pedir Хочет, видно, попросить:
 Um travesseiro de rosas “Сшейте с розами подушку –
 Para o tocador dormir. Гитариста усыпить!” [Tinop 1994, p. 156].

Не исключено, что гитаристам приходилось закладывать в ломбард всё, может быть, даже и гитару (как в этом шутивном фаду):

Guitarra, minha guitarra. Мою верную гитару
 Estás aqui, estás no seguro, Снес в надежнейший ломбард,
 Vou-te mandar pôr no prego Здесь ее не потревожат,
 Em dez tostões, fora o juro. Но проценты прирастят. [Tinop 1994, p. 157].

Часто куплет начинается с обращения к гитаре (*Oh guitarra!* – просто невозможно не вспомнить, как Аполлон Григорьев обращался к русской гитаре: “О, говори хоть ты со мной, // Подруга семиструнная...”, в фольклорном варианте: “поговори”).

Oh guitarra, oh guitarra, Ох, гитара, ах, гитара!
 Quebrada te vira eu, Посмотрю – цела ль струна?
 Toda a semana na “borga”¹⁶⁵ Всю неделю ты играла –
 Levas melhor vida qu’eu! Жизнь твоя полным-полна! [Tinop 1994, p. 156].

¹⁶⁵ пирушка, кутеж (жаргонное).

1.4. Репродукция картины Ж. Мальоа “Фаду”



Студенты Коимбрского университета

1.5. Факсимильное воспроизведение мелодий фаду в нотной записи: Fado Choradinho,
Canto o Fado, Mouraria Antigo, Caracóis, Júlia Florista

The image shows a page of musical notation for the piece "FADO CHORADINHO". The title is centered at the top. Below the title, the tempo and dynamics are indicated: "Andante" and "Da 2.ª vez com sf". The score is written for piano, with a treble and bass clef. The first system includes the instruction "p instrumentist". The music consists of a piano accompaniment and a vocal melody line. The notation is in a standard musical format with notes, rests, and bar lines.

[Pimentel 1989, p. 113]

Canto o fado

João Nóbrega

Mi m *Lá m* *Dó* *Mi m*
Si 7 *Mi m*
Lá m *Dó* *Si 7*
Lá m *Mi m* *Si 7* *Mi M*
Si 7
Mi M
Mi 7 M *Lá M*
Mi M *Si 7* *Mi M*
Lá M *Mi M* *Si 7* *Mi M*

Mouraria antigo

Tradicional

Lá *Mi 7*
Lá *Mi 7*
Lá
Mi 7 *Lá*
Mi 7
Lá

Caracóis

Popul

Ré

Lá 7 *Ré* *Lá 7* *Ré*

Lá 7 *Ré* *Lá 7* *Ré*

[Roseiro s/d, vol. 2, p. 11].

Júlia Florista

Joaquim Pimentel/Leonel V

The musical score for "Júlia Florista" is written in 4/4 time and consists of eight staves. The key signature has one flat (B-flat). The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:** Chords: Ré m, Lá 7
- Staff 2:** Chord: Ré m
- Staff 3:** Chords: Ré M 7, Sol m
- Staff 4:** Chords: Ré m, Lá 7, Ré m
- Staff 5:** Chords: Ré M 7, Sol m, Ré m
- Staff 6:** Chords: Mi M, Lá 7
- Staff 7:** Chords: Sol m, Ré m
- Staff 8:** Chords: Sol m, Lá 7, Ré m

1.6. Тексты фаду, опубликованные ранее в португальских источниках¹⁶⁶: Lianor, Em pleno sec'lo das luzes, A Casa da Mariquinhas, Malmequer, Meu Enlevo, Minha Mãe; Júlia Florista, A Canção da Rosa Branca, Lisboa Menina e Moça, Coimbra é Uma Lição (Abril em Portugal)

LIANOR

Autor da Letra: Luís de Camões

Autor da Música: Alain Oulman

Intérprete: Amália Rodrigues

Descalça vai para a fonte
Lianor, pela verdura
Vai formosa e não segura
Descalça vai para a fonte
Lianor pela verdura
Vai formosa e não segura

Leva na cabeça, o pote
O testo, nas mãos de prata
Cinta de fina escarlata
Saínho de chamalote
Trás a vasquinha de pote
Mais branca que a neve pura
Vai formosa e não segura

Descobre a touca a garganta
Cabelo de oiro entrançado
Fita de côr de encarnado
Tão linda que o mundo espanta
Chove nela graça tanta
Que dá graça á formusura

¹⁶⁶ URL: portaldofado.net.

Vai formosa e não segura

EM PLENO SEC'LO DAS LUZES (FADO CHORADINHO) (ANÔNIMO)

Em pleno sec'lo das luzes...

Chega a par'cer impossível!

Numa cidade brilhante

Cometeu-se um crime horrível!

Na rua do Bemformoso

(Por mostrar sua alforria)

Pôs loja de mercearia

Mais um caixeiro brioso.

Porem o Fado maldoso:

Pior do que os avestruzes,

Só por nos lembrar as cruzes

Do tempo do feudalismo,

Lhe cavou medonho abismo

Em pleno sec'lo das luzes.

Quando todo o mundo prega

Contra a pena derradeira,

É quando a mão traiçoeira

Mais sobre os homens carrega!

A vil ambição é cega,

Dos vícios o mais terrível!

Porque faz descer ao nível
Do ladrão e matador;
Mas fazê-lo ao benfeitor
Chega a par'cer impossível!

Domingues foi tão malvado,
Que, além de fazer-lhe o roubo,
Por ter entranhas de lobo,
Quis deixá-lo estrangulado.

Dormindo mui socegado
Estava o pobre comerciante,
Quando un ferro perfurante
Lhe trespassou as guelas¹⁶⁷!
E dão-se cenas daquelas
N'uma cidade brilhante!

O desditoso Duarte
(Por dar aos homens abrigo)
Criou feroz inimigo,
Sem culpa da sua parte!
Não foi morto a bacamarte¹⁶⁸,
Nem por arma compatível;
Que, por tornar desprezível
Tanto a dita como o porte,

¹⁶⁷ В современной орфографии – goela, глотка.

¹⁶⁸ Устар. – мушкетон.

Não só se fez uma morte...

Cometeu-se um crime horrível!

[Pimentel 1989, pp. 113-115]

A CASA DA MARIQUINHAS**Autor da Letra:** Silva Tavares**Autor da Música:** Popular**Intérprete:** Alfredo Marceneiro**Fado Tradicional:** Fado Corrido

É numa rua bizarra

A casa da Mariquinhas

Tem na sala uma guitarra

Janelas com tabuinhas

Vive com muitas amigas

Aquela de quem vos falo

E não há maior regalo

Que vida de raparigas;

É doida pelas cantigas

Como no campo a cigarra

Se canta o fado à guitarra

De comovida até chora

A casa alegre onde mora

É numa rua bizarra

Para se tornar notada

Usa coisas esquisitas

Muitas rendas, muitas fitas

Lenços de cor variada;

Pretendida, desejada

Altiva como as rainhas

Ri das muitas, coitadinhas

Que a censuram rudemente

Por verem cheia de gente

A casa da Mariquinhas

É de aparência singela
Mas muito mal mobilada
No fundo não vale nada
O tudo da casa dela;
No vão de cada janela
Sobre coluna, uma jarra
Colchas de chita com barra
Quadros de gosto magano
Em vez de ter um piano
Tem na sala uma guitarra

P'ra guardar o parco espólio
Um cofre forte comprou
E como o gaz acabou
Ilumina-se a petróleo;
Limpa as mobílias com óleo
De amêndoa doce, e mesquinhas
Passam defronte as vizinhas
P'ra ver o que lá se passa
Mas ela tem por pirraça
Janelas com tabuínhas

MALMEQUER

Autor da Letra:	Aldina Duarte
Autor da Música:	Popular
Intérprete:	Aldina Duarte
Fado Tradicional:	Fado Menor

Mal-me-quer a solidão
Bem-me-quer a tempestade
Mal-me-quer a ilusão
Bem-me-quer a liberdade

Mal-me-quer a voz vazia
Bem-me-quer o corpo quente
Mal-me-quer a alma fria
Bem-me-quer o sol nascente

Mal-me-quer a casa escura
Bem-me-quer o céu aberto
Bem-me-quer o mar incerto
Mal-me-quer a terra impura

Mal-me-quer a solidão
Entre o fogo e a madrugada
Mal-me-quer ou bem-me-quer
Muito, pouco, tudo ou nada

MEU ENLEVO, MINHA MÃE

Autor da Letra:	Manuel Carvalho
Autor da Música:	Acácio Gomes
Intérprete:	Nelson Duarte
Fado Tradicional:	Fado Acácio

Ó minha mãe, minha mãe
Meu enlevo e doce bem
Minha vida meu destino
Em teu colo ainda moro
E me deito quando choro
E assim desde menino

Nas horas boas e más
Que a vida sempre nos traz
Não me falta teu carinho
Vens sempre com teu calor
E o teu divino amor
Apontando o meu caminho

És meu Sol minha luz
Sou teu filho, tua cruz
E o teu fado também
E pelas dores que tiveste
Pelo amor que me deste
Obrigada minha mãe

JÚLIA FLORISTA

Autor da Letra: Joaquim Pimentel

Autor da Música: Leonel Vilar

Intérprete: Amália Rodrigues

A Júlia Florista

Boémia e fadista, diz a tradição

Foi nesta Lisboa

Figura de proa da nossa canção

Figura bizarra

Que ao som da guitarra o fado viveu

Vendia flores

Mas os seus amores jamais os vendeu

Oh Júlia Florista, tua linda história

O tempo marcou na nossa memória

Oh Júlia Florista, tua voz ecoa

Nas noites bairristas, boémias, fadistas, da nossa Lisboa

Chinela no pé

Um ar de ralé no jeito de andar

Se a Júlia passava

Lisboa parava p'ra ouvir cantar

No ar um pregão

Na boca a canção falando de amores

Encostada ao peito

A graça e o jeito do cesto das flores

A CANÇÃO DA ROSA BRANCA

Autor da Letra: João Vasconcelos e Sá

Autor da Música: António Pinto Basto

Intérprete: António Pinto Basto

Eu penso em ti logo ao nascer d'aurora
E quando o dia vai chegando ao fim
Nunca me esqueces, e dormindo embora
Sonho a ventura de te amar assim

Antes de ver-te, flor do céu caída
Nem me recordo como então vivi
Nem já me atrevo a suportar a vida
Vivendo um dia sem pensar em ti

Ó rosa branca delicada e pura
Que ideal brancura... que mimosa côr
Lembras um astro que do céu tombasse
Que por mim poisasse... na roseira em flor

Se o teu olhar iluminado e casto
Poisa em meus olhos reflectindo o céu
Quanto mais fujo, quanto mais me afasto
Mais perto vejo o teu olhar no meu

Ó rosa branca luminosa e viva
Linda rosa esquiva... meu amor fatal
Só podem anjos fabricar sózinhos
Com montões de arminhos... uma rosa igual

Quando esta vida se apagar, serena
Ao recordar-me quanto amei em vão
Ó desdenhosa, o que me faz mais pena
É ir pensando que te esqueço, então

Ó rosa branca, meu amor primeiro
Tu não tens canteiro... tu não tens jardim
Porque me chamas, porque não respondes

E porque te escondes a chamar por mim

Mas sob a campa, meu amor não finda
Verás senhora, se eu ouvir teus ais
Abrir os olhos para ver-te ainda
Morrer de novo, se te não vir mais

Ó rosa branca porque me chamaste?
Para que roubaste toda a fé que eu tinha?
Serena e fria como a luz da lua
Que brancura a tua, que desgraça a minha

LISBOA MENINA E MOÇA

Autor da Letra: Ary dos Santos / Joaquim Pessoa / Fernando Tordo

Autor da Música: Paulo de Carvalho

Intérprete: Carlos do Carmo

No Castelo ponho um cotovelo
 Em Alfama descanso o olhar
 E assim desfaço o novelo de azul e mar
 Á Ribeira encosto a cabeça
 Almofada da cama do Tejo
 Com lençóis bordados à pressa na cambraia dum beijo

Lisboa menina e moça... menina
 Da luz que os meus olhos vêem... tão pura
 Teus seios são as colinas... varina
 Pregão que me traz à porta... ternura
 Cidade a ponto-luz... bordada
 Toalha á beira-mar... estendida
 Lisboa menina e moça... amada
 Cidade mulher da minha vida

No Terreiro eu passo por ti
 Mas na Graça eu vejo-te nua
 Quando um pombo te olha, sorri, és mulher da rua
 E no bairro mais alto do sonho
 Ponho um fado que soube inventar
 Aguardente de vida e medronho, que me faz cantar
 Lisboa no meu amor.. deitada
 Cidade por minhas mãos... despida
 Lisboa menina e moça... amada
 Cidade mulher da minha vida

UMA CASA PORTUGUESA

Autor da Letra: Artur Vaz Da Fonseca

Autor da Música: Reinaldo Ferreira / Vasco Sequeira

Intérprete: Amália Rodrigues

Numa casa portuguesa fica bem,
pão e vinho sobre a mesa.
e se à porta humildemente bate alguém,
senta-se à mesa co'a gente.
Fica bem esta franqueza, fica bem,
que o povo nunca desmente.
A alegria da pobreza
está nesta grande riqueza
de dar, e ficar contente.

Quatro paredes caiadas,
um cheirinho à alecrim,
um cacho de uvas doiradas,
duas rosas num jardim,
um São José de azulejo,
mais o sol da primavera...
uma promessa de beijos...
dois braços à minha espera...
É uma casa portuguesa, com certeza!
É, com certeza, uma casa portuguesa!

No conforto pobrezinho do meu lar,

há fartura de carinho.
e a cortina da janela é o luar,
mais o sol que bate nela...
Basta pouco, pouquinho p'ra alegrar
uma existência singela...
É só amor, pão e vinho
e um caldo verde, verdinho
a fumar na tigela.

Quatro paredes caiadas,
um cheirinho á alecrim,
um cacho de uvas doiradas,
duas rosas num jardim,
São José de azulejo
mais um sol de primavera...
uma promessa de beijos...
dois braços à minha espera...
É uma casa portuguesa, com certeza!
É, com certeza, uma casa portuguesa!

É uma casa portuguesa, com certeza!
É com certeza, uma casa portuguesa!

COIMBRA É UMA LIÇÃO (ABRIL EM PORTUGAL)

Autor da Letra: José Galhardo

Autor da Música: Raúl Ferrão

Intérprete: Amália Rodrigues

Coimbra do Choupal,
Ainda és capital
Do amor em Portugal,
Ainda.
Coimbra, onde uma vez,
Com lágrimas se fez
A história dessa Inês
Tão linda!
Coimbra das canções,
Tão meiga que nos pões
Os nossos corações
A nu.
Coimbra dos doutores,
P'ra nós os teus cantores
A fonte dos amores
És tu.
Coimbra é uma lição
De sonho e tradição
O lente é uma canção
E a lua a faculdade
O livro é uma mulher
Só passa quem souber
E aprende-se a dizer
Saudade.

SAMARITANA

Autor da Letra: Álvaro Cabral

Autor da Música: Álvaro Cabral

Intérprete: Nuno da Câmara Pereira

Dos amores do Redentor
Não reza a história sagrada
Mas diz uma lenda encantada
Que o bom Jesus sofreu de amor

Sofreu consigo e calou
Sua paixão divinal
Assim como qualquer mortal
Que um dia de amor palpitou

Samaritana
Plebéia de Sicar
Alguém espreitando
Te viu Jesus beijar
De tarde quando
Foste encontrá-lo só
Morto de sede,
Junto à fonte de Jacob

E tu risonha acolheste
O beijo que te encantou
Serena, empalideceste
E Jesus Cristo corou

Corou ao ver quanta luz
Irradiava da tua fronte
Quando disseste: "Ó bom Jesus,
Que bem eu fiz Senhor, em vir à fonte".