

УДК 8; 801.675.

Торощина Татьяна Геннадьевна

старший преподаватель португальского языка

Московского государственного университета

им. М.В. Ломоносова

vemex@rambler.ru

Tatyana G. Toroshchina

senior teacher of the Portuguese language

of Lomonosov Moscow State University

vemex@rambler.ru

ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ФАДУ

Genre variations of fado

***Аннотация.** Одно из самых значительных явлений португальской культуры – городской романс «фа́ду». В отечественном языкознании этот жанр практически не исследовался. В статье, представляющей собой часть обширного исследования, проанализированы жанровая принадлежность и жанровые разновидности как традиционных фаду, так и более поздних образцов фольклорного жанра, испытавших серьёзное влияние книжной традиции.*

***Ключевые слова:** фаду, жанровые разновидности, пиренейские романсы, «жестокие» романсы.*

***Abstract.** One of the most significant events of the Portuguese culture is urban romance "fado". In Russian linguistics this genre was practically unstudied. In the article, which is part of an extensive study, analyzed genre affiliation and genre variety of both traditional fado, and more recent samples of folk genre experienced a serious impact book tradition.*

***Key words:** fado, genre variations, Pyrenean romances, "cruel" romances.*

Задача определения жанра 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 границы, заключить все многообразие предметов исследования в общие рамки неизменно размещает мнения экспертов по всей длине довольно протяжённой шкалы. При этом полюсами такой шкалы является либо жёсткая фиксация признаков, либо признание того, что границ нет, все размыто и жанра почти не существует. Проблеме определения жанра были посвящены труды многих философов и ученых, начиная с Аристотеля. Среди 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, Ю.Н. Тынянов, О.М. Фрейденберг. Несомненный интерес представляет собой работа французского исследователя Ж.-М. Шеффера, предложившего сводную табли-

цу категорий, которые могут применяться при жанровых дефинициях [18, с.181].

Главная сложность разграничения фаду по жанру обозначилась сразу: фаду называли песни разных родов (эпического, лиро-эпического и лирического), не обладавшие при этом тождественным характером и эстетическим качеством, а также имевшие неодинаковый объем и использовавшие разные способы построения образа.

Фаду – городская песня, существующая в двух вариантах: фаду Лиссабона и фаду Коимбры. Слово «фаду» в португальском языке имеет два основных значения: рок, судьба и собственно «фаду» – португальская народная песня (со временем испытавшая сильное влияние книжной традиции). Исполнителями лиссабонского фаду могут быть как мужчины, так и женщины, исполнение фаду Коимбры – прерогатива мужчин.

Возникновение фаду исследователи относят к 20-30-м годам XIX века и имело фольклорный, спонтанный характер. Первоначально фаду пели и/или, возможно, исполняли как танец в портовых кабаках и тавернах Лиссабона. Разнообразие мелодий был невелико, 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» деталями на свой вкус. Тексты фаду, как правило, представляли собой глоссы¹. В 70-х годах XIX века фаду начали проникать в аристократические салоны, а их тексты стали в основном авторскими. 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) [14, с.51].

Появление и распространение звукозаписывающей техники заставило певцов, имевших обыкновение исполнять фаду-баллады в среднем по пятнадцать-двадцать минут, сокращать время исполнения. В результате возникли *fado-canção* (фаду-песня), имеющие такие названия, как *fado musicado* (со специально написанной музыкой) и *fado de refrão* и *fado de estribilho* (фаду с припевом). Кроме того, в результате введения цензуры (после переворота 1926 года) права на импровизацию у фадистов уже не стало [20, с.127].

В Коимбру, старинный университетский город, новый для того времени жанр фаду попал в 80-х годах XIX века. Жанр разделился на две ветви – «академическую» и «народную», представленную в основном серенадами. Современные исследователи отмечают разные периоды бытования фаду Коимбры в прошлом веке, связанные с конкретными именами авторов и исполнителей,

¹ Глосса — стихотворение, написанное на тему стихотворного отрывка, помещенного в эпиграфе (*mote*), причем каждый стих темы вплетается в соответствующую строфу. Глосса пишется обычно определенной строфой – децимой. [22, 202].

представителей так называемой «академической» традиции. В конце XX века был отмечен возврат к собственно студенческой песне, с характерным исполнением в группах, так называемых *tunas*.

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 служит тематический принцип².

Что касается 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»³, 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 испанском, а не на латинском языке.

² К примеру, Алберту Пиментел писал о том, что сами фадисты «классифицируют фаду по вопросам (темам), о которых в них говорится («*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» [16, 71].

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

³ 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» [3, 40].

«Цыганскими» романсами в сборнике, составленном В.Л. Рабиновичем [9, 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 «Сеvéра» главная героиня показана цыганкой (хотя наиболее выдающийся исследователь фаду начала XX века Пинту де Карвальу (Tinor) считал версию цыганского происхождения Северы вымыслом). Наиболее часто употребительное определение для фаду – *liró* («щегольское») возводят к слову из цыганского языка.

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 современном отклике памяти на привычное название. Португальский исследователь пиренейского романса Ж. Давид Пинту-Коррейя подчеркивает, что собрание романсов следует рассматривать только как общеиспанское (*pan-hispanico*, то есть пиренейское) [17, с.50].

Н.Б.Томашевский в комментарии к сборнику «Романсеро» 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» [10, 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, – подчёркивает 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%» [2, с.85].

В статье «Романсы испанские» из «Краткой литературной энциклопедии» 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» [22, т. 6, с.368]. Расцвет пиренейского романсотворчества приходится на XV век, однако крайне любопытно, что «романсеро», как сово-

купность или собрание народных романсов, сохранялся у этнических групп, отторгнутых от Испании: существуют «еврейско-испанский романсеро», «португальский»; доныне 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 переосмысливали эпизоды легенд и героических поэм.

Испанские романсы разделяют по типам, видам и циклам. Старые романсы (*romances viejos*) XV или начала XVI века относят к первому типу, они немногочисленны, часто неправильны по форме. Основным фондом «романсеро», как правило, считают более поздние старинные (или «ранние») романсы (*romances antiguos*), сложившиеся ко второй половине XVI века. Третий тип составляют так называемые «артистические или новые романсы» (*romances artísticos o nuevos*), в их число входят романсы отдельных авторов (к примеру, Лопе де Веги и Гонгоры). К четвертому типу причисляют фольклорные романсы, называемые «простонародными» (*romances vulgares*), но сложившиеся в XVII веке и позже; к этому же типу обычно относят 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:

- «исторические» (*romances históricos*) – связаны с героическими поэмами и воспевающие эпизоды Реконксты;

- «пограничные» (*romances fronteirizos*) – посвящены последним эпизодам Реконксты, часто в этих романсах выражено уважительное отношение к мужеству мавров;

- «мавританские» (*romances morescos*) – воспевают удадь мавров, написаны как бы с их точки зрения;

- «романические и любовные» (*romances novelescos y amorios*) – образуют наибольшее количество циклов («рыцарские каролингские», «рыцарские бретонские»), сюда же входят разрозненные (*suelos*) любовные романсы.

Большинство ученых Португалии, занимавшихся фольклором, проявляли интерес к португальским средневековым романсам⁴.

Первым, кто в Португалии обратился к серьёзному изучению фольклора, был Алмейда Гаррет (1799-1854)⁵, которого часто сравнивают с А.С. Пушкиным. Гаррет полностью погрузился в те сложности, которые подстерегают каждого, кто соприкасается с фольклором. В 1829 году им была собрана большая часть исправленных, снабженных пометами и сличенных между собой основных из бесконечного числа вариантов [13, vol. 1, с.37]⁶.

⁴ См. труды Жозе Лейте де Вашконселуша, Каролины Микаэлиш де Вашкоселуш, Элзы Пашеку и Жозе Педру Машаду, Антониу Алвеша Редола, Марии Терезы Амаду и др..

⁵ В русской традиции встречаются два варианта написания – Гарретт и Гаррет.

⁶ Там же Гаррет пишет, что варианты разных певцов отличаются друг от друга: «...porque cada rapsodista destes que sabe a sua xacara, a repete a seu modo, e sempre diferente em alguma coisa»

Таким образом, Алмейда Гаррет 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.

Подход, продекларированный Гарретом, но в силу многих причин не осуществлённый полностью (все же большинство его «романсов» – литературные обработки⁷), последовательно воплотил в жизнь крупнейший исследователь португальской культуры Теóфилу Брага (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» (цит. по [19, с. 875]). Теóфилу Брага продолжил разработку проблем, очерченных Гарретом. Его исследования и сборники португальского фольклора стали классическими.

Однако ещё Алмейда Гаррет почувствовал необходимость изучения португальского романса как части пиренейского⁸, и с большим вниманием отнёсся к сборнику испанских романсов Агустина Дурана (1789-1862). В португальских сборниках 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*»). Современные исследователи средневекового португальского романса опираются в своей работе на результаты трудов испанских ученых Р. Менендеса Пидалья, М. Менендеса-и-Пелайо, Диего Каталана, французского филолога Мишеля Деба. В настоящее время проблемами португальского средневекового романса в Португалии занимается видный ученый Ж. Давид Пинту-Коррейа.

Современные португальские исследователи классифицируют собранные ими романсы следующим образом [17, с.8-11] :

do que outro a diz». Здесь следует дать некоторые разъяснения. Португальско-русский словарь С.М. Старца и Е.Н. Феерштейн [21] слово «*xácara*» переводит как «частушка, народная песня». Словарь Машаду [24], несмотря на сомнительную этимологию (от кастильского «*jácara*», возводящегося к «*jácago*», т.е. «*gufián*», в свою очередь у Короминаса и Паскуаля [23] восходящему либо к лат. *rufus* (ярко-красный, рыжий, рыжеволосый) – *pelirrojo*, либо к *rufula* – *meretriz*), ссылается на Гаррета, употребившего слова «*romance*» и «*xácara*» как синонимы: «*A extrema simplicidade do romance ou xácara 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 «*xácara*» вполне согласуется с его трактовкой в словарях Кандиду де Фигейреду [33] («*narrativa popular, em verso, do ár. Zacara*») и Леллу [26] («*espécie de rimance popular em verso*»). Остается лишь добавить, что, по мнению португальских исследователей, слово «*rimance*» произошло от «*romance*» под влиянием слова «*rima*», однако, несмотря на привлекательную возможность разделить термины «*romance*» и «*rimance*» для обозначения первым словом *роман*, а вторым – *романс*, сохраняется привычное использование слова «*romance*» в сочетании «*romance tradicional*» [17, 21].

⁷ Впоследствии М.К. Азадовский будет называть такое явление «фольклоризмом» в творчестве писателей XIX века [1, 33].

⁸ или «*hispanico*», по определению Рамона Менендеса Пидалья [15].

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*).

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». В связи с устным распространением романса появилось и множество вариантов [3, с.17]. Так, в книге Пинту де Карвальу (Тинопа) (1858-1936), посвященной истории фаду, некоторые образцы этого жанра по количеству вариантов вполне могут соперничать с произведениями традиционного фольклора [18].

Безусловно, 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. 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 качучей *Maria Cachucha* или «хулиганская», по меркам XIX века, *Ladrão do Melro Negro* и тому подобные.

В Португалии результатом взаимодействия и взаимовлияния устной традиционной словесности и письменной поэзии стали фаду-баллады, главным образом затрагивающие тему судьбы как неодолимого рока.

Для изучения концепта «судьба» в фаду первоочередным является исследование *fado choradinho* («плачущего» фаду), составляющего целый слой в лиссабонской разновидности этих городских романсов. При всей сложности отнесения определенного произведения к тому или иному жанру, заметим, что «плачущее» фаду возможно признать фаду-балладами (в российской словесности подобные произведения называют «жестоким» романсом). Причем к одной разновидности таких фаду, очевидно, следует отнести те, в которых имеется бытовой сюжет со вполне определенной трагической направленностью, к другой - 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 ста-

рой терминологии – «низших эпических песен»), они явно обнаруживают свою близость к песенной, особенно романсовой лирике» [7, 203]. Тем не менее, вполне возможно выделить по крайней мере один конституирующий признак баллады. О трагическом как признаке балладной эстетики писали В.Я. Пропп и Б.Н. Путилов [8, т.1, с. 169]. Заострим внимание на наиболее значимых для нас моментах. В балладах «обычно побеждает зло, но гибнущие положительные герои одерживают моральную победу. Тематика баллад – трагическая участь человека <...>, страдающего от набегов врага, социального неравенства, семейного деспотизма» [5, с. 27]. В итоге сложилось несколько типов трагических героев: «губитель», «жертва» и «страдающий персонаж» [5, с. 29]. Все перечисленное совершенно справедливо для жанра, ставшего одним из источников португальского городского романса – романса пиренейского.

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»). 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. В фаду 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! [12, с. 236].

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. Здесь особенно показательны два момента: 1) говорится о том, что несчастье произошло не из-за 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.

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*») [18, с.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 [18, с.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 в 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 [27, 20], а в фаду «Швея» («*Costureira*») из репертуара Антониу Маркеша бедная девушка, узнав в день свадьбы, что ее жених соблазнил другую, кончает жизнь самоубийством [12, с.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 в фаду преступление как таковое встречается очень редко (пожалуй, можно назвать лишь убийство на почве ссоры в фаду «*Fado Mal-Falado em Alfama*»). 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, как и в русской народной балладе [5, 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.

В традиционных коимбрских фаду, так же, как в лиссабонских, тема любви нередко связана с темой рока, страданий, боли, смерти. Самым характерным является «Мое фаду» (с коннотацией – «моя судьба»). Даже в строфике очевидны отличия от лиссабонского фаду. Студенческий фаду-романс состоит из двух куплетов и рефрена (с измененными словами, мелодия та же), причем каждая строка повторяется дважды – третья дублирует первую, вторая – четвертую [18, с.174]:

Não me peças mais canções,
Porque a cantar vou sofrendo.
Não me peças mais canções,
Porque a cantar vou sofrendo.

Не проси у меня больше песен,
Я страдаю, когда их пою,
Не проси у меня больше песен,
Я страдаю, когда их пою.

Refrão.

Sou como as velas do altar,
Que dão-nos e vão morrendo.
Sou como as velas do altar,
Que dão-nos e vão morrendo.

Я как эти алтарные свечи:
Свет даря, умираю, любя.
Я как эти алтарные свечи:
Свет даря, умираю, любя.

A triste palavra «amor»
Tem quatro letras apenas,
A triste palavra “amor”
Tem quatro letras apenas.

Что за скорбное слово «любовь» –
Букв всего лишь в нем шесть,
Что за скорбное слово «любовь» –
Букв всего лишь в нем шесть.

Refrão.

Menos uma do que «a morte»,
Mas mais uma do que «a dor».

Ровно столько же их в слове «смерть»,
На две больше, чем в слове «боль».⁹

⁹ Здесь и далее перевод автора.

Содержание концепта «судьба» в фаду определяется мифологическим мирозерцанием, которое, с одной стороны, роднит этот относительно молодой жанр городского фольклора¹⁰ с наиболее древними пластами фольклора традиционного, а с другой – отличает его, к примеру, от средневекового пиренейского романса, где особенно сильна христианская трактовка судьбы-кары как наказания за совершённые грехи. Примерами могут служить романсы «Дон Родриго», «Божья кара» («Justiça de Deus») [17]. 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 судьбу.

Фабульная заостренность так же характерна для фаду-баллад, как и для русского «жестокоего» романса. При невозможности отождествления двух явлений разных культур всё же несомненно, что в жанровом отношении фаду представляет собой именно городской романс. В Португалии он сосуществует с «короткой» формой (*desgarradas*), близкой русской частушке по строфическому строению (четверостишие), способу рифмовки (*авсв* и *авав*) и экспрессивно-эмоциональному настрою.

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 относительно девичьей чести [18, с.128]:

Gri gri gri, queres mais toucinho? Dizia a Cigana ao Judeu E o Judeu por gratidão Todo o toucinho lhe comeu.	«Хи-хи, поешь еще ветчинки?», - Еврею говорит Цыганка. И он, желудка не жалея, Подмел все напрочь, без остатка.
---	--

O Cesário comprou há anos Uma burra bem segura, Porem já estava arrombada No segredo da fechadura.	Ослицу очень верную Сезár себе купил. Однако у замкá её Изъян солидный был.
---	--

Популярны в XIX веке были и пародии-«ответы»¹¹. Португальцам не откажешь в патриотизме, но напыщенные излияния могли вызвать реакцию противоположную той, на которую рассчитывал сочинитель. Вот характерный пример [18, с.200]:

¹⁰ 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.

¹¹ Об «ответах» в русской традиции см. [3, 64].

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

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 [18, с.185]:

Quem te viu, oh bacalhau, Naquela taberna à Esp'rança Brilhava entre as batatas Com coragem e com constância!	О, распрекрасная треска! В таверне «У надежды» Блистала, словно бриллиант, В картофельной одежде.
--	--

Очевидно, что фаду не представляет собой гомогенное в жанровом отношении явление, а потому требуются и другие уточнения, касающиеся более детального распределения, выделения жанровых разновидностей внутри самого жанра фаду.

Фаду (за исключением эпических) по многим параметрам близки стихотворению лирического характера. Это позволяет нам, опираясь на классификацию, предложенную Н.А. Колпаковой [4, с.11-29], среди *лиссабонских фаду* выделить лирические протяжные фаду (то есть **фаду-элегии**) и лирические частые фаду (то есть **фаду-оды, фаду-сатиры и шутливые фаду**)¹². В свою очередь, эпические и лиро-эпические фаду назовем **фаду-балладами**. Для *коимбрских фаду* вернее всего будет дать определение **фаду-баллада** и **фаду-серенада** (более дробная разновидность фаду-элегии). Отдельно обозначим *desgarradas* как **короткие лирические частые песни**.

Во второй половине XX века начало появляться и *религиозное фаду*. 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 тематики. Вероятно, для такой страны, как Португалия, страны с давними и прочными католическими традициями, использование популярной формы стало одним из способов воплощения религиозного чувства¹³, сама же эта разновидность настоятельно требует новых материалов для исследования.

¹² Если бы термин «скерцо» не эволюционировал так сильно начиная с XVII века и не имел бы стольких значений, можно было бы воспользоваться им для определения лирических частых фаду.

¹³ Стоит напомнить, что уже в Испании XIII века существовал опыт использования популярных мелодий для сочинения духовных произведений [6].

В 2011 году Межправительственный комитет ЮНЕСКО включил фаду в список нематериального наследия человечества, подчеркнув тем самым значение этого культурного феномена не только для португальцев, но и для всего мира. За пределами Португалии фаду воспринимается как однородный жанр, хотя, как показывают проведенные исследования, это далеко не так. Данная работа должна послужить лучшему пониманию жанровых особенностей фаду.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский М.К. *История русской фольклористики*. М., 1958-1963, тт. 1-2; 1, 33; 406, - 267 с.
 2. 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; - С. 85.
 3. Гудошников Я.И. *Русский городской романс. Учебное пособие*. – Тамбов: «Изд-во Тамбовского государственного педагогического института», 1990, - С. 17, 40, 64.
 4. Колпакова Н.П. *Русская народная бытовая песня*. – М.-Л.: «Издательство АН СССР», 1962, - С. 11-29, - 284 с.
 5. Кулагина А.С. *Русская народная баллада: Учебно-методическое пособие*. – М., «Издательство МГУ», 1977, - С. 27, 94.
 6. Малиновская Н.Р., Гелескул А.М. *Испанская народная поэзия – Cancionero popular español*. Вступ. статья Н.Р. Малиновской и А.М. Гелескула, – М.: «Радуга», 1987, - С. 5-28. - 670 с.
 7. Померанцева Э.В. *Баллада и жестокий романс. Проблемы художественной формы*. // *Русский фольклор*. XIV. – Л.: 1974, - С. 203, - С. 202-209.
 8. Пропп В.Я., Путилов Б.Н. *Былины, т. 1 – 2*, – М.: «Государственное издательство художественной литературы», 1958, т. 1, - С. 169.
 9. Рабинович В.Л. *Русский романс*. – М.: «Правда», 1987, - С. 633-635, 638.
 10. Томашевский Н.Б. *Романсеро*. Вступ. ст. Н.Б. Томашевского. – М.: «Художественная литература», 1970, - С. 392.
 11. Шеффер Жан-Мари. *Что такое литературный жанр?* – М.: «Эдиториал УРСС», 2010, -С. 181.
 12. Costa António Firmino da, Guerreiro Maria das Dores. *O Trágico e o Contraste: o Fado no bairro de Alfama*. – Lisboa : «Publicações Dom Quixote», 1984, - P. 236, 238, 239;- 278 p.
 13. Garrett João Baptista da Silva Leitão de Almeida, Visconde de (Almeida Garrett). *Romanceiro*. Vol. 1-3. – Lisboa: «Editorial Estampa», 1983, vol. 1, - P. 37, - 981 p.
 14. Gouveia Daniel. *Ao Fado tudo se canta?* – Linda-a-Velha: «DG edições», 2010,- P. 51, - 363 p.
-

15. Menendez-Pidal, Ramon, *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas (Espanol-Portugues-Catalan-Sefarde)*, Seminario Menendez-Pidal – Madrid: – Edit. Gredos, 11 vols., publicados desde 1957.
16. Pimentel Alberto. *A Triste Canção do Sul. Subsídios para a História do Fado. Edição fac-similada.* – Lisboa: «Publicações Dom Quixote», 1989, - P. 71.
17. Pinto-Correia João David. *Romanceiro Tradicional Português*, – Lisboa: «Imprensa Nacional Casa da Moeda», 1984, - P. 8-11, 21, 24, 50; - 287 p.
18. Pinto de Carvalho (Tinop). *História do Fado.* – Lisboa: Publicações Dom Quixote; 4ª edição, 1994, - P. 80, 113, 128, 174, 185, 200; - 287 p.
19. Saraiva António José, Lopes Óscar. *História da Literatura Portuguesa* – Porto: «Porto Editora», 13ª edição, corrigida e actualizada, 1985, - P. 236, - 875 p.
20. Vieira Nery Rui. *Fado – Um Património Vivo. Clube dos Coleccionadores dos Correios.* – Lisboa : CTT Correios de Portugal, 2012, - P. 127.
21. БПРС – Большой португальско-русский словарь.– Феерштейн Е.Н., Старец С.М., шестое изд., исправленное. – М.: «Живой язык», 2010, - 936 с.
22. КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: «Сов. Энциклопедия», 1962 – 1978, т. 2, - С. 202; т. 6, 368с.
23. DCECH – *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.* Corominas, Joan; Pascual, José A. *Obra completa.* – Madrid: Editorial Gredos, Volumen V: Ri-x. (1ª ed., 5ª imp.), 1997.
24. DELP – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.* Machado José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* – Porto: «Porto Editora», 1977.
25. DLP – *Dicionário da Língua Portuguesa* – Figueiredo Cândido de. *Dicionário da Língua Portuguesa 15ª ed., vol. 1.* – Lisboa: «Livraria Bertrand», 1978, - 1361 p.
26. DPLP – *Dicionário Prático da Língua Portuguesa 1986.* Lello José e Lello Edgar. *Dicionário Prático da Língua Portuguesa.* – Porto: «Lello & Irmão – Editores», 1986, - 2023 p.
27. *Biografia do Fado, CD Album* - Lisboa: «CD Universe», 1994, 2.a parte, N 20.

BIBLIOGRAPHY

1. Azadovsky M.K. *History of Russian folklore.* M., 1958-1963, vols. 1-2; 1, 33; 406, - 267 p.
2. Goncharenko S.F. *Translation of poetry: something of proved and forget. Notebook interpreter. Scientific and theoretical collection.* MY. 25 / ed. S.F. Goncharenko. - M.: MSLU, 2005- ,P. 82-86; 85.
3. Gudoshnikov J.I. *Russian city romance. Textbook.* - Tambov "Publ. Tambov State Pedagogical Institute," 1990, - P. 17, 40, 64.
4. Kolpakova N.P. *Russian folk song home.* - M-L.: "Publisher of the USSR Academy», 1962, - P. 11-29, 284 p.
5. Kulagina A.S. *Russian folk ballad: Study guide.* - M., "Publisher MSU", 1977, - P. 27, 94.

6. Malinowskaya N.R., Geleskul A.M. *Spanish folk poetry - Cancionero popular español*. Entered. article N.R. Malinowskaya and A.M. Geleskul - M.: "Rainbow", 1987, - P. 5-28, - 670 p.
7. Pomerantseva E.V. *Ballade and cruel romance. Problems of artistic form. // Russian folklore. XIV.* - L.: 1974, - P. 202-209.
8. Propp V.Y., Putilov B.N. *Epics, Vol. 1 - 2* - M.: "State publishing fiction", 1958, vol. 1, - P. 169.
9. Rabinovich *Russian romance V.L.* - M.: "Pravda", 1987, p. 633-635, 638 p.
10. Tomaszewski N.B. *Ballads. Entered. art. N.B. Tomaszewski.* - M.: "Fiction", 1970, - P. 392.
11. Schaeffer Jean-Marie. *What is a literary genre?* - M.: "Editorial URSS", 2010, -P. 181.
12. Costa António Firmino da, Guerreiro Maria das Dores. *O Trágico eo Contraste: o Fado no bairro de Alfama.* - Lisboa: «Publicações Dom Quixote», 1984, - P. 236, 239; - 278 p.
13. Garrett João Baptista da Silva Leitão de Almeida, Visconde de (Almeida Garrett). *Romanceiro. Vol. 1-3.* - Lisboa: «Editorial Estampa», 1983, vol. 1, - 981 p.
14. Gouveia Daniel. *Ao Fado tudo se canta?* - Linda-a-Velha: «DG edições», 2010, - P. 51, - 363 p.
15. Menendez-Pidal Ramon. *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas (Espanol-Portugues-Catalan-Sefarde), Seminario Menendez-Pidal - Madrid:* - Edit. Gredos, 11 vols., Publicados desde 1957.
16. Pimentel Alberto. *A Triste Canção do Sul. Subsídios para a História do Fado. Edição fac-similada.* - Lisboa: «Publicações Dom Quixote», 1989, - P. 71.
17. Pinto-Correia João David. *Romanceiro Tradicional Português,* - Lisboa: «Imprensa Nacional Casa da Moeda», 1984, P. 8-11, 21, 24,50; - 287 p.
18. Pinto de Carvalho (Tinop). *História do Fado.* - Lisboa: Publicações Dom Quixote; 4ª edição, 1994, - P. 74, 80, 113, 128,185, 200; - 287 p.
19. Saraiva António José, Lopes Óscar. *História da Literatura Portuguesa - - PPorto: «Porto Editora», 13ª edição, corrigida e actualizada, 1985, - P. 875.*
20. Vieira Nery Rui. *Fado - Um Património Vivo. Clube dos Colecionadores dos Correios.* - Lisboa: CTT Correios de Portugal, 2012,-P. 127.
21. BPRS - *Great Portuguese-Russian Dictionary of Feershteyn E.N., Starets S.M. sixth ed., revised.* - M.: "Jivoi yazyk", 2010,- 936 p.
22. TSB - *The Great Soviet Encyclopedia. In 30 m. (Set of 31 books)* - M.: "Soviet encyclopedia", 1969 -1978, - 18240 p.
23. CEE - *Short Literary Encyclopedia. Short Literary Encyclopedia: 9 m.* - M.: "Sov. Encyclopedia ", 1962 - 1978, Vol. 2, c. 202; vol. 6, - P. 368.
24. DCECH - *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Corominas, Joan; Pascual, José A. Obra completa.* - Madrid: Editorial Gredos, Volumen V: Ri-x. (1ª ed., 5ª imp.), 1997.
25. DELP - *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Machado José Pedro, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* - Porto: «Porto Editora», 1977.

26. *DLP - Dicionário da Língua Portuguesa - Figueiredo Cândido de. Dicionário da Língua Portuguesa 15^a ed., Vol. 1. - Lisboa: «Livraria Bertrand», 1978, - 1361 p.*

27. *Biografia do Fado, CD Album - Lisboa: «CD Universe», 1994, 2.a parte, N 20.*

..