

Торощина Татьяна Геннадьевна

ФАДУ КАК ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Статья посвящена одному из самых значительных явлений португальской культуры - городскому романсу Лиссабона и Коимбры - "фаду". В отечественном языкознании этот жанр практически не исследовался. В статье проанализирована поэтическая сторона традиционных и более поздних фаду - образцов фольклорного жанра, испытавших серьёзное влияние книжной традиции. Автором уже рассматривались такие аспекты фаду как отражение в нем различных концептов культуры, использование ключевых метафор, особенности португальского городского романса как музыкального произведения. Настоящая статья, представляющая собой часть более обширного исследования, посвящена анализу фаду как поэтического произведения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/10-3/45.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (40): в 3-х ч. Ч. III. С. 185-189. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/10-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 8; 801.675

Филологические науки

Статья посвящена одному из самых значительных явлений португальской культуры – городскому романсу Лиссабона и Коимбры – «фаду». В отечественном языкознании этот жанр практически не исследовался. В статье проанализирована поэтическая сторона традиционных и более поздних фаду – образцов фольклорного жанра, испытавших серьезное влияние книжной традиции. Автором уже рассматривались такие аспекты фаду как отражение в нем различных концептов культуры, использование ключевых метафор, особенности португальского городского романса как музыкального произведения. Настоящая статья, представляющая собой часть более обширного исследования, посвящена анализу фаду как поэтического произведения.

Ключевые слова и фразы: язык фаду; версификация; глосса; ассонанс; рифма.

Торощина Татьяна Геннадьевна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
vetex@rambler.ru

ФАДУ КАК ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ[©]

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. Фаду – городская песня, существующая в двух вариантах – фаду Лиссабона и фаду Коимбры. Слово «фаду» в португальском языке имеет два основных значения: 1) рок, судьба и 2) собственно «фаду» – португальская народная песня (здесь подчеркнут скорее фольклорный аспект фаду, хотя это пограничный жанр, испытавший сильное влияние книжной традиции). Исполнителями лиссабонского фаду могут быть как мужчины, так и женщины, исполнение фаду Коимбры – прерогатива мужчин.

Традиционное 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. Первоначально фаду пелось и (или), как предполагается, исполнялось как танец в портовых кабаках и тавернах. 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 глоссы¹. С 70-х годов XIX века фаду начало проникать в аристократические салоны, а его 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 всерьез), *fado estrófico* (строфическое), *fado original* (оригинальное), *fado primordial* (первоначальное), *fado puro* (чистое) [17, p. 51]. Традиционное фаду – жанр крайне регламентированный; это касается тематики, и манеры исполнения, включая произнесение звуков, и одежды фадистов (для женщин, к примеру, это черная шаль). В зависимости от того, какой вариант фаду исполняется – Лиссабона или Коимбры, различаются также и музыкальные инструменты аккомпанемента (лиссабонская и коимбрская гитары). Португальские исследователи разделяют мнение, что у фаду есть свой собственный язык (linguagem).

Появление и распространение звукозаписывающей техники вынудило 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, *fado de refrão* – фаду с припевом, то же что и *fado de estribilho*). Кроме того, после переворота 1926 года была введена цензура, и права на импровизацию у фадистов уже не было [21, p. 127]. Так из продолжительных фаду, напоминавших наши «жестокое романсы», родился современный городской романс.

С точки зрения словесного выражения фаду представляет собой стихотворение. Определение «поэтический» в данной статье 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 – «романсеро» и «романсейру» – сочинялись восьмисложным размером, как правило, с единым ассонансом – мужским или женским во всех четных строках, то в фаду упор делается на рифму (желательно точную) в четных строках. Рифма в четных строках фаду стала дополняться рифмой и в строках нечетных (*авав* – с женскими окончаниями, вернее – *АВАВ²*), либо

© Торощина Т. Г., 2014

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 [5, с. 202].

² 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 [2; 4; 11; 12].

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 романа; 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.

Рифма в фаду преимущественно женская: *bola* (мяч) – *patola* (глупец), *cavaleiro* (наездник) – *matreiro* (хитрый, опытный), *agrado* (удовольствие, приветливость) – *gado* (скот), *(se) obriga* (ручаться 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 – *padece* (страдает) – *cadeia* (тюрьма), *goste* (желал бы) – *hortas* (небольшие сады) (ассонанс по большей части – реликт, дань памяти романсейру).

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), *tim* (мне) – *jardim* (сад), *perdida* (потерянная) – *vida* (жизнь), *tundo* (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: *día* (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 перекрестно, но наиболее характерна для них свободная рифмовка с перекрестной рифмой лишь в двух строках» [6, 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.	B	Глядит на нас, как с небес.

[20, p. 98]¹.

Muitos me chamam António,	A	Все меня зовут Антониу,
E eu António nao sou,	B	Не Антониу я, нет,
O meu nome nao é este,	C	У меня другое имя –
Foi alguém que m'ò trocou.	B	А какое – мой секрет.

[Ibidem]².

(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 [3, с. 662-664; 7, с. 5-28].

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»))» [3, с. 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,

¹ Переводы автора статьи. Здесь и далее в сносках к стихам будут приводиться подстрочники.

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

² Многие меня зовут Антониу, // Но я не являюсь Антониу, // Моё имя не это, // Кто-то мне его поменял.

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; усиленные частицы, когда они синтаксически примыкают к следующему слову и не отделяются от него сколь угодно продолжительной паузой (в противном же случае они ударны).

Исследователь указывал также на ту особенность стихотворной речи, что если в фонетическом слове сталкиваются 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 [Там же, с. 662].

Работы Гончаренко по теории испанского стиха отличаются масштабностью и серьезная научная глубина. Тем не менее, воспользовавшись изысканиями португальской исследовательницы Марии Инеш Каштелу Бранку [15], в стройную классификацию Гончаренко можно внести некоторые дополнения, касающиеся исключительно португальской версии. 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*») [Ibidem, p. 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 «и» 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 *šperança*).

Все отмеченные особенности указывают на то, что классические ямбы, хорей, дактили, анапесты и амфибрахий 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 [1; 2; 3; 9; 14]. 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 [17; 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 cigarro¹ [13, CD 1, № 5].

Схема может быть представлена таким образом: __ O __ O X O __ (O), следуя принятым С. Ф. Гончаренко обозначениям, где __ – константно-ударная позиция, O – константно-безударная, X – произвольно-ударная. Часто встречается трехстопный ямб со схемой:

Guitarra que não aqueces O __ O X O __ (O).
Embora cantes com brio,
Quando não fala de amor,
Toda a guitarra tem frio² [20, p. 35].

И, наконец, двустопный анапест:
No teu vidro da janela X O __ O O __ (O).
Eu escrevi quero-te bem
Tu p'ra mim és uma estrela
Não sonho com mais ninguém³ [8; 20].

¹ Моя мать была торговкой сигаретами, // Но обликом обладала благородным. // Порой я вижу её образ // В дыму моей сигареты.

² Гитара, которую не согреваешь, // Даже если и поешь пылко, // Когда не говорит о любви // Вся она [гитара] холодна.

³ На стекле твоего окна // Я написал «люблю тебя», // Ты для меня звезда, // Больше ни о ком я не мечтаю.

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

Наблюдения над эволюцией строфической формы фаду продемонстрировали следующую закономерность: простота – усложненность – простота. Первоначально фаду сочинялись в виде четверостиший в «народном духе»¹ (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 («*Aquila Janela Virada Pr' o Mar*»), шесть («*Fado de Lisboa*» – «*Lisboa Casta Princesa*»), восемь («*Fado Meu Filho*») строк. Строфы одного фаду, в зависимости от мелодии, могут варьировать.

Более всего неожиданным казалось обращение фадистов XIX века к форме глоссы, которой охотно пользовались поэты XVII века. Глосса существовала в староиспанской поэзии² и представляла собой стихотворение, состоявшее из четырех строф (преимущественно децим) и предварявшее их четверостишия-эпиграфа (мота, *mote* по-португальски), каждая строка которого завершала соответствующую строфу. Считается, что испанский поэт В. Эспинель, живший в XVI веке, усовершенствовал дециму³, придав ей обязательную рифмовку *abbaaccddc*. Из крупных поэтов Португалии глоссы писал Бокаж (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, принесённой 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, Брентано, Фуке – Т. Г.*) находили себе применения все мыслимые стихотворные размеры и виды рифмовки: ямбы, хорей, александрийский стих, триметры, кнittelферс⁴, вольный стих, сонеты, глоссы, канцона, античные строфы, песни» [10, с. 233]. К этому перечню, отмечает С. В. Тураев, ссылаясь на Н. Я. Берковского, «можно прибавить испанское романсеро и итальянские терцины» [Ibidem].

Фаду в виде глосс благополучно сочинялись довольно долго, сосуществуя с более простыми формами, и даже в наше время предпринимаются попытки «оживить» глоссу в облегченном варианте – на месте децим оказываются четверостишия.

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

Список литературы

1. Белова М. Н. Особенности итальянского сонета конца XX века на примере сборника Джованни Рабони «Каждая третья мысль» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008. № 1. Ч. 1. С. 16-19.
2. Гаспаров М. Л. Подстрочник и мера точности // О русской поэзии. Анализ. Интерпретация. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 361-372.
3. Гончаренко С. Ф. Испанская поэзия в русских переводах. 1789-1980 / сост. и коммент. С. Ф. Гончаренко. М.: Радуга, 1984. 720 с.
4. Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. 664 с.

¹ 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 [14, р. 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» [8, с. 338].

Иногда термин «копла» употребляется и для обозначения строфы без указания на количество строк: «*estância que faz parte de uma canção*» [18], «*estrofe, pequeno grupo de versos*» [16]. *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 [7, с. 27].

² Прочитируем 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 пришлось 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».

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 [Там же, с. 21].

³ Кроме того, децима должна была иметь остановку (точку) после четвертого и шестого стиха, тогда первое четверостишие содержало коллизия, последнее – ее разрешение, а два центральных стиха служили переходом.

⁴ 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.

5. **Краткая литературная энциклопедия:** в 9-ти т. М.: Сов. энциклопедия, 1962-1978. Т. 2. 1055 с.
6. **Кулагина А. В.** Русская частушка / авт. вступит. ст. и сост. А. В. Кулагина. М.: Издательство МГУ, 1993. 234 с.
7. **Малиновская Н. Р., Гелескул А. М.** Вступит. ст. и комментарий // Испанская народная поэзия. М.: Прогресс, 1987. С. 5-28.
8. **Мочалова В. В.** Комментарий // А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 307-405.
9. **Томашевский Н. Б.** Романсеро / сост., ред. переводов и послесловие Н. Томашевского. М.: Художественная литература, 1970. 456 с.
10. **Тураев С. В.** Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX в. // От просвещения к романтизму. М.: Наука, 1983. С. 232-233.
11. **Федотов О. И.** Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: в 2-х кн. М.: Флинта; Наука, 2002.
12. **Холшевников В. Е.** Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Академия, 2002. 208 с.
13. **Biografia do Fado** [Электронный ресурс]. Lisboa: EMI, 1994. 2 CDs
14. **Braga Teófilo.** Cancioneiro e Romanceiro Geral Portuguez. Porto: Typographia Lusitana, 1867. 237 p.
15. **Castelo Branco Maria Inês.** Pequeno curso de lingua portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura, 1984. 71 p.
16. **Figueiredo Cândido de. DLP** (Dicionário da Língua Portuguesa). 15 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1978. Vol. 1. 1361 p.
17. **Gouveia Daniel.** Ao Fado tudo se canta? Linda-a-Velha: Livraria Bertrand, DG edições, 2010. 363 p.
18. **Lello José e Lello Edgar.** DPL (Dicionário Prático da Língua Portuguesa). Porto: Lello & Irmão – Editores, 1986. 2023 p.
19. **Nuno da Câmara Pereira** [Электронный ресурс]. Lisboa: EMI, 1985. CD.
20. **Pinto de Carvalho (Tinop).** História do Fado. Lisboa: Publicações Dom Quixote; 4ª edição, 1994. 287 p.
21. **Vieira Nery Rui.** Fado – Um Património Vivo. Clube dos Colecionadores dos Correios. Lisboa: CTT Correios de Portugal, 2012. 199 p.

FADO AS POETIC WORK

Toroshchina Tat'yana Gennad'evna
Lomonosov Moscow State University
vemex@rambler.ru

The article is devoted to one of the most significant phenomena of the Portuguese culture – the city romance of Lisbon and Coimbra – “Fado”. This genre practically is not studied in native linguistics. The article analyzes the poetic aspect of traditional and more recent fado – the samples of folklore genre, experienced a serious impact of book tradition. The author has already considered such aspects of fado as the representation of different culture concepts in it, the use of key metaphors, the features of the Portuguese city romance as a piece of music. This article, which is a part of the study, is devoted to the analysis of fado as a poetic work.

Key words and phrases: language of fado; versification; gloss; assonance; rhyme.

УДК 81

Филологические науки

Статья раскрывает специфику особенностей употребления норм речевого поведения в английских высказываниях декларативного характера. Особое внимание обращается на разнообразные проявления принципа вежливости в речевом поведении коммуникантов, на основании чего авторы приходят к выводу о том, что основной формой реализации данного принципа является смягчение категоричности высказывания, средства репрезентации которого стоит рассматривать в порядке частотности их употребления в современной английской разговорной речи.

Ключевые слова и фразы: принцип вежливости; категоричность высказывания; модальные фразы; модальные слова; модальные глаголы.

Трубаева Елена Игоревна, к. филол. н.
Рядинская Оксана Петровна, к. филол. н.
Белгородский государственный национальный исследовательский университет
trubaev80@mail.ru; oryadinskaya@bsu.edu.ru

РАЗЛИЧНЫЕ СПОСОБЫ ОФОРМЛЕНИЯ ПРИНЦИПА ВЕЖЛИВОСТИ В ДЕКЛАРАТИВНЫХ ВЫСКАЗЫВАНИЯХ АНГЛИЙСКОЙ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ[©]

Национальное своеобразие норм речевого поведения обычно бывает обусловлено культурными, социальными и историческими особенностями народа, говорящего на каком-либо языке. Однако руководствуясь принципом сотрудничества и стремясь достичь взаимопонимания, коммуникантам необходимо следовать в процессе общения некоторым общепринятым правилам. Например, к подобным правилам и стратегиям ведения беседы можно отнести такие высказывания, как *Be relevant* (Говори по существу) (*здесь и далее перевод авторов – Е. Т., О. Р.*), *Be brief* (говори кратко), *Avoid ambiguity* (Избегай двусмысленности) и т.п. [3, p. 45-46].