

Б.П. Иванюк
В.Р. Іванюк

**ЕВРОПЕЙСКИЕ СТИХОТВОРНЫЕ ЖАНРЫ ПЕСЕННОГО
ПРОИСХОЖДЕНИЯ: АБАД, АЛЬБА, БАЛЛАТА, БЕРЖЕРЕТТА,
ВИЛЛАНЕЛЬ, ВИЛЬЯНСИКО, ВИРЕЛЭ, КАНТИЛЕНА, КАНЦОНА,
ЛЕТРИЛЬЯ, ПАРФЕНИЙ, РОМАНС, СЕРЕНАДА, ТЕНСОНА
(СЛОВАРНЫЙ ФОРМАТ)**

**EUROPEAN POETIC GENRES OF SONG ORIGIN: ABAD, ALBA,
BALLATA, BERGERETTE, VILLANELLE, VILLANCICO, VIRELLE,
CANTILENA, CANZONE, LETRILLA, PARTHENIUS, ROMANCE,
SERENADE, TENSONA (DICTIONARY FORMAT)**

Публикация объединяет ряд словарных статей, представляющих европейские жанровые формы песенного происхождения. В каждой статье дается определение жанра, излагается его история и распространение, определяется его тематический диапазон, характеризуется поэтика (композиция, метрика, строфика). Внимание уделено национальным модификациям жанра, его стилевым вариантам, а также фактам его скрещивания с другими жанровыми мотивами и формами. Привлекается широкий стихотворный материал европейского региона, включая отечественную поэзию.

Ключевые слова: жанр, абад, альба, вилланель, вильянсико, вирелэ, канцона, летрилья, парфений, романс, серенада, тенсона.

The publication combines a number of dictionary entries representing European genre forms of song origin. Each article defines the genre, describes its history and distribution, defines its thematic range, and characterizes poetics (composition, metrics, stanzas). Attention is paid to the national modifications of the genre, its stylistic variants, as well as the facts of its crossing with other genre motifs and forms. A wide range of poetic material from the European region, including domestic poetry, is involved.

Key words: genre, abad, alba, villanelle, villancico, virelle, cantilena, canzone, letrilla, parthenius, romance, serenade, tensona.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-30-44

АБА'Д или ОБА'Д (франц. aubade, исп. alborada – утренняя песня, нем. tagelied – дневная песня) – лирический жанр, «утренняя песня».

Европейский А. первоначально существовал как зачин старопровансальской альбы (и в этой роли сохранялся), впоследствии же оформился в самостоятельную жанровую песенную форму с более разнообразным тематическим разрешением. Основной мотив А. – жизненное обновление, что объясняет его частую связь с изображением весеннего пробуждения природы (реверди), аккомпанирующего возрождению любовных переживаний («Нежным ветерка дыханьем» старопровансальского трубадура XII в. Арнаута де Марейля; «Скорей проснись, желанный...» Дитмара фон Айста, Германия, XII в.; «Я за полночь слышу, как тянет прохладной травой...» швейцарского поэта XIV–XV вв. Освальда фон

Волькенштейна; «Майская утренняя песня» Дж. Мильтона, Англия, XVI; шутивная «Песня. *Воспрянь от сна, моя краса!*» У. Давенанта, Англия, XVII; «Утренняя песня» Й. Ван Брукхейзена, Нидерланды, XVII–XVIII; «Утренняя песня» С. Гесснера, Швейцария, XVIII); «Рассвет. *Только луч первый дня...*» Д. Ознобишина.

Вполне характерными для А. жанровые мотивы или стилистика гимна («Утренняя песня» Н. Заболоцкого, «Утренняя песня» С. Платт, США, XX), элегии («Утренняя песнь» Ш.Л. де Лилля, Франция, XIX; «Утренняя песня» Е. Бачурина). Современный А. разрабатывает и неканонические мотивы, к примеру, урбанистические в жанровом трагедии Т. Шаова «Утренняя песнь города».

Встречаются факты объединения А. в книгу («Утренние песни» Р. Тагора, Индия, XIX–XX) или в цикл («Утренние песни» Ю. Балтрушайтиса), нередко в соседстве с другими жанрами («Утренняя песня Сенлина» и его временной двойник – серена («Вечерняя песня Сенлина» американского поэта XIX–XX вв. К.П. Айкена), а также использования А. в роли стихотворной вставки («Утренняя песнь джунглей» во «Второй книге джунглей» Р. Киплинга, Англия, XIX–XX).

А'ЛББА (старопрованс. *alba* – рассвет) – жанр средневековой куртуазной лирики, песня влюбленных при утреннем расставании.

Созданная и культивированная старопровансальскими трубадурами (Гираут де Борнейль и др.) не без влияния арабской поэзии VII–IX вв., А. распространилась во многих странах Западной Европы, приспособившись к различным национальным песенным традициям.

Композиция А. сохранила генетическую память об антифонном пении. Она основана на попеременном обмене песенными строфами между традиционными персонажами свидания – рыцарем и его дамой – под музыкальный аккомпанемент (к примеру, *wechsel* – вариация немецкого утреннего миннезанга – «Неужто ночь прошла...» Г. фон Морунгена, XI–XII). Существуют и монологические – мужские («Стереги, приятель молодой...» Пейре Карденалья, XIII) и женские («Песня. *Мне ничего противней нет...*» Г. Брюле, XII–XIII) – образцы этого жанра; нередко в любовный диалог вмешивается голос третьего лица, чаще всего, охранителя свидания (например, стража в «утренней песне» О. фон Волькенштейна «Я за полночь слышу, как тянет прохладной травой...»), или вводится описание драматической сценки (композиционное кольцо, обрамляющее монолог возлюбленной в А. неизвестного трубадура XII в. «Боярышник листвою в саду поник...»).

Для А., развивающейся в контексте нормативной поэтики средневековья, характерны жанровые повторы – места действия (замок, парк), мотивов (наступление нового дня, вестником которого обычно были или друг-конфидент, или слуга, или сигнальный рожок башенного стража; вынужденная разлука, сопровождаемая сетованиями влюбленных на обстоятельность), композиционно-речевых фигур (например, рефрен, в роли которого могло употребляться слово «альба») и т.д. Однако нередки и авторские вариации жанра: в А. Гираута де Борнейля (XII) «Молю тебя, всесильный, светлый бог...» после молитвенного зачина следует диалог между рыцарем и его другом, в «альбе на новый лад» «Вместо нежного привета» провансальца Ук де ла Бакалария (XIII) лирический герой – в ожидании рассветного свидания с возлюбленной; в анонимном французском *aubade* (абад) «Песнь о заре» (XIII) о тайном свидании рыцаря с дамой узнаем из диалога между его конфидентом и стражем, в «утренней песне» немецкого поэта Д. фон Айста (XII) «Спишь ли, мой друг ясноокий?» любовники просыпаются от пения птички, а в *tagelied* (немецком аналоге А.) его соотечественника В. фон Эшенбаха (XII–XIII) «Вот сквозь облака сверкнули на Востоке...» в диалог влюбленных вмешивается страж, в миннезанге Гуго фон Монтфорта (XIV–XV) «Который час? Не близок ли рассвет?...» – диалог между лирическим героем и стражником приобретает религиозный характер.

Обусловленная куртуазным этикетом, А. не имела в лирике Нового времени особого значения. Однако определяющая жанровую тему А. драматическая коллизия прерванной

тайной любовной встречи неоднократно варьируется в мировой литературе, и прежде всего, конечно, в драматургии (например, ситуация рассветного прощания главных персонажей трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта», Софьи и Молчалина из комедии А. Грибоедова «Горе от ума», Изоры и Алискана из драмы А. Блока «Роза и крест»). Подобные мнемонические намеки относятся, по сути, к явлениям жанровой аллюзии. Типичность воспроизводимой в А. ситуации, ее повторяемость в литературе позволяют раздвинуть пространственно-временные границы ее происхождения. Так, О.М. Фрейденберг диагностирует сцены прощания влюбленных в «Амфитрионе» и «Куркулионе» римского комедиографа III–II в. до н.э. Плавта как А. Сходная сцена рассветного расставания описана задолго до старопровансальской А. и в скальдической «Саге о Халльфреде».

Известны примеры пародирования А., например, в жанре майстерзанга, травестирующего эту популярную у средневековых миннезингеров форму («Утренние песни» В. фон Эшенбаха, «деревенский миннезанг» «Зальцбургского монаха» «Полежать в полдень сладко тем...»), в ироническом моностихе В. Вишневского «Желанная моя, скорей бы утро!...». В поэзии XX в. А., в основном, воспроизводит «память жанра» («Альба. Прохладная, словно бледные, влажные лепестки ландыша...» Э. Паунда, США, XIX–XX; «Альба. Ночь устала кружиться...» Х.Р. Хименеса, Испания, XIX–XX) или используется как жанровая форма с иной тематической мотивацией, к примеру, предсмертное прощание с возлюбленной в цикле «Две утренние песни (Альбы)» украинского поэта XIX–XX вв. В. Герасимюка.

БАЛЛАТА (итал. ballata, от ballare «танцевать») – итальянский музыкально-поэтический жанр.

Происходит от народной танцевальной песни, формируется под влиянием французской поэзии трубадуров и труверов. Основная история Б. измеряется XIII – началом XV века, особое развитие получила в XIV в., в музыке *Arts nova* (Ф. Ландини, сочинявшим и тексты, и др.) наряду с такими светскими – итальянскими и французскими – жанрами, как мадригал, рондо, баллада, а также вирелэ, повлиявшим на его строфическую композицию. Б. будет подражать испанский жанр вильянеско.

Типовая композиция Б. состоит из нескольких (до 3-х), обрамленных рефреном, трехчастных строф: *riedi I* (итал. – шаг, пешком) + *riedi II* + *volta* (итал. – раз). При этом обычно соблюдается равностишие (от 1 до 4 строк, чаще – 2) во всех структурных компонентах Б., а также равносложие (от 7 до 11 слогов) в симметричных стихах, с одной стороны, двух *riedi*, а с другой, – в *volta* и рефренах (итал. *ripresa*). Стихи не повторялись, но два *riedi* исполнялись под одну, а *volta* и *ripresa* (обе) – под другую мелодию, с XIV в. преимущественно многоголосную. Возможны как отклонения от композиционной схемы Б. (например, отсутствие финального рефрена), так и неоднократное использование ее формы для создания единого произведения. Нередко Б. встраивалась в литературный текст, как, например, «Баллата, ты любви отыщешь бога...», соседствующая с канцонами и сонетами в «Новой жизни» Данте Алигьери, или Б., завершающие ежедневные посиделки в «Декамероне» Дж. Боккаччо.

Тематический и стилевой диапазон Б. меняется в контексте идеологических и художественных приоритетов эпохи: средневековые – нравоучительная «Весьма достоин порицания...» Бонаджунты Орбиччани (Италия, XIII), куртуазные «Я вижу свет, что духов полн Амора...», «Маленькая баллата. *Зане, баллата, я не чаю боле...*» (обращенная к баллате просьба высказать свои чувства возлюбленной) Г. Кавальканти (Италия, XIII); ренессансные «Баллата о розах» (о весне и молодости), «Добро пожаловать, май» (подражание народным «майским песням») А. Полициано (Италия, XV).

Сочинялись музыкальные Б. на стихи Г. Гвиницелли, Г. Кавальканти, Л. Медичи, А. Полициано и др. Многие тексты были анонимными (музыкальная рукописная антология

XIV в., получившая название «Кодекс Росси» по имени ее итальянского хранителя XIX в. Дж.Ф. де Росси).

В дальнейшем встречаются одинокие обращения к литературной Б., в частности, соотечественников жанра Дж. Кардуччи (XIX) и Г. Д'Аннунцио (XIX–XX), в русской поэзии – Елены Грислис (цикл «Романтические баллады»).

БЕРЖЕРЕТТА (франц. *bergerette* – «маленькая пастушка») – разновидность пасторали, французская лирическая песня на пастушескую тему.

Происходит из однострофной, XV в., одноименной песенки, родственной старофранцузским виреле и ронделю. Сформировалась и стала популярной в галантном XVIII в. как жанрово-строфическая форма рококо (Ш.Р. Дюфрени, Ж.-Б. Грекур, XVII–XVIII, Ш.-П. Колардо, С. Марешаль, XVIII, и др.). Исполнялась на мелодию менуэта и др. модных в эпоху Людовика XV сценических танцев.

В отечественной лирике стилизованные Б. представлены сборником Ф. Сологуба «Свирель. Русские бержереты», созданным под влиянием французской (*poésies légères*) и отечественной «легкой поэзии». Одиночные образцы жанра встречаются и в современной поэзии, к примеру, «Голубушка: бержеретта», «Нинетта и пастушок» русской поэтессы Алины Диём (Франция).

ВИЛЛАНЕЛЬ, ВИЛЛАНЕЛЛА (франц. *villanelle*, итал. *villanella* – сельская песня – от лат. *villa* – ферма) – жанрово-строфическая форма европейской поэзии.

Происходит из средневековой народной (неаполитанской) любовной песни, культивируется в итальянской светской музыке, структурируется как литературная форма во французской поэзии Возрождения (к примеру, «Апрель» участника «Плеяды» Р. Белло, XVI; «Вилланель. *Я вами был забыт мгновенно...*» Ф. Депорта, XVI–XVII), становится популярной в салонной поэзии барокко («Нету горлинки моей...» Ж. Пассера, Франция, XVI–XVII). Используется форма В. и в дальнейшем, и не только в традиционном (любовном) тематическом наполнении: «Вилланель. *В лазури трепетно-румяной...*» Ш. Леконт де Лиля (Франция, XIX), «Вечерняя песенка», «Дьявольская вилланель» М. Роллины (Франция, XIX–XX), антологическая В. «Феокрит (вилланель)» О. Уайльда (Англия, XIX), персонажная (Стивена Дедалуса) В. «Ты не устала в знойных лучах...» (из романа «Портрет художника в юности») ирландского модерниста XIX–XX вв. Д. Джойса; «Не скажет время ничего, но я предупредил...» У.Х. Одена, США, XX; «В благоую ночь уйти не торопись...» (накануне смерти отца) Д. Томаса, Англия, XX; «Вилланелла сливного бачка» С. Варади, Венгрия, XX; «Дом на холме» Э.А. Робертсона, модернистская «Вилланелла: психологический час» Э. Паунда (США, XIX–XX); визионерское «Пробуждение. *Проснувшись в сон, я мыслил в этом сне...*» Т. Рётке, «Любовная песня безумной девочки» С. Плат, «Один навык» Э. Бишоп (США, XX); «Виланель. *Забытых гуслей звуки...*» Э. Акулина (Белоруссия, XX–XXI); «Первая Валериева строфа», «Вилланель № 194 Мария» русского футуриста Божидара, «Виланелла. *Я дома тут. А то, что тесен Дом, – претензии никак не мне, а Богу...*» В. Бетаки, «Ключ (Вилланель-вариация на тему из Зинаиды Гиппиус)» и др. Г. Казакевича, «Капризница: вилланель. *Твой черный бантик в волосах...*», «Мартовская вилланель» современной русской поэтессы Алины Диём.

Состоит из нескольких терцетов (каноническое количество – пять) и одного катрена или шести терцетов и завершающего стиха. Писалась на две рифмы, схема рифмовки: A1 b A2 + a b A1 + a b A2 + ... a b A1 A2 (A1 и A2 – повторяющиеся строки). Первый стих первого терцета повторяется в конце четных терцетов, третий стих первого терцета повторяется в конце нечетных терцетов. Возможны и иные композиционные варианты В. Преимущественный стихотворный размер В. – триметр или тетраметр (XIX в.), пентаметр (XX в.).

В русской поэзии встречаются как «правильные» («Виланэль» В. Брюсова, «Приют очарованья. Вилланела» В. Хамидуллиной, «Мы с Богом за одним столом сидели...» Елены Долгих, «О, чудно-милое создание!» Ларисы Ищенко), так и «неправильные» В. («В старом Париже» В. Брюсова, «Лепечет ум невнятные слова...» Н. Абельской). Большой редкостью является цикл В. («Струится, серебрится даль... Вилланеллы» Елены Грислис).

ВИЛЬЯНСИКО (исп. villancico от villa – деревня) – испанский музыкально-поэтический жанр.

Происходит из народной танцевальной песни, культивируется и становится популярной в ренессансной вокальной поэзии XV–XVI вв. (многоголосная или сольная под аккомпанемент струнной виуэлы). Литературная форма В. представляет собой цепочку строф (коплас) с обязательным рефреном (торнадо). Анонимные В. представлены в «Дворцовом песеннике» XVI в., авторские – в сборнике «Глоссы, вильянсико» П. Падильи (Испания, XVI) и др. Использовалась и как вставка в музыкальной драме (Х. Энсина, XVI) и в драматургии (комедии Б.Т. Нааро, Ж. Висенте). Позднее многотемная В. развивается как народная рождественская песня и распространяется в Латинской Америке и Мексике (Хуана Инеса де ла Крус, XVI).

Близкими В. по происхождению и структуре жанрами являются португальская и испанская редондилля, старофранцузская вирелэ и итальянская баллата.

ВИРЕЛЭ(Е)' (франц. virelai, от старофранц. vireli – припев, рефрен, от *vireg* – кружить) – жанрово-строфическая песенная форма в старофранцузской поэзии.

Основная версия происхождения – из народной танцевально-хоровой песни – однострофной (аабааб), обрамленной припевом; стихотворный размер не регламентирован, но чаще всего короткие стихи чередовались с длинными.

В частности, возможна генетическая связь с амебейной композицией весенних хороводов с участием юношей и девушек: три терцета AbA (ранний вид В. с укороченным средним стихом) парировались лэ – тремя терцетами AAb (строчными буквами обозначены укороченные стихи). Вероятно и участие в зарождении В. таких строфических форм арабо-испанской поэзии, как мувашшах («опоясанный») – песня из рифмованных куплетов и припевов-рефренов, рифмующихся с куплетами: «Свет солнца скрыла влас бахромы; Ланиту оголи...» еврейского поэта Андалузии Й. Галеви, Испания, XI–XII) и заджалъ («мелодия» – андалузская средневековая строфическая песня преимущественно на любовную тематику: «Мои глаза видели» Х. дель Энсины, Испания, XV–XVI). Общая игровая установка позднесредневековых поэтов на создание новых рифменных и строфических композиций, обусловленная самосознанием поэзии и постепенным отделением ее от музыки, порождает такие родственные или производные от В. жанровые формы западноевропейской музыкальной поэзии, как французская бержеретта, итальянская баллата, испанская вильянсико.

В. окончательно сложился в XIII в. в устном творчестве северофранцузских труверов, культивируется во французской музыкальной поэзии XIV–XV вв. (Г. Машо, Э. Дешан, Ж. Фруассар, Кристина Пизанская) наряду с рондо, которое по одной из версий является производным В., *балладой* и «королевской песней» («chant royal»). Не случайно многие из современных В. жанров соседствуют в метапроизведении, как, к примеру, в поэме Г. Машо «Лекарство фортуны».

Как твердая форма В. состоял из трех на две рифмы терцетов, последние, укороченные стихи которых рифмовались между собой (AAb AAb ...), по сути, переняв строфическую форму лэ; кроме того, первые два стиха периодически повторялись в роли рефренного припева, и обязательно в конце произведения, образуя тем самым композиционное кольцо. Эта структурная схема варьировалась, нередко под воздействием музыкального задания: менялось количество терцетов, они соединялись в секстеты (AAbAAb); возможны и разнообразие рифм в длинных стихах, и «зеркальный» порядок

следования начальных и финальных стихов, и переменный объем рефренов (обычно от одного до четырех стихов) и т.д.

Актуальная история В., обусловленная куртуазной культурой (сборник Г. Машо «Хвала дамам»), по сути, прерывается критикой жанровой системы средневековой французской «Плеядой», в особенности, Ж. Дю Белле. хотя встречается у П. Ронсара («К боярышнику», написанное авторской, т. наз. «ронсаровой строфой»). Тем не менее «память жанра» сохраняется, в основном, в свободном подражании форме для решения разнообразных тематических и стилистических задач, нередко далеких от старофранцузских образцов: «Конь и всадник» Г. Надо (Франция, XIX); агитационные песни А. Бестужева и К. Рылеева «Ты скажи, говори...», «Ах, где те острова...», эпиграф к I-й главе «Пиковой дамы» А. Пушкина «А в ненастные дни...», изоритмичный названным стихотворениям А. Бестужева и К. Рылеева, «Я голоса ее не слышал» И. Северянина, «Волна» и «Потери» А. Жданова, «Разгульные вирелэ» К. Григорьева, «Виреле (песня рабочих людей)» В. Бетаки (с эпиграфом от «Пиковой дамы» А. Пушкина), «Старушка и Амур: вирелэ» современной русской поэтессы Франции Алины Дием, «Воспоминания» украинского поэта XIX–XX вв. М. Вороного.

КАНТИЛЕ'НА (итал. cantilena от лат. cantilena – пение) – средневековый лиро-эпический жанр западноевропейской поэзии, песенное повествование о каком-либо значительном событии национальной или религиозной истории и его участниках.

Ее музыкальным источником была вокальная (одноголосная или многоголосная) К. с характерной для нее певческой манерой исполнения legato и обязательным для многих средневековых жанровых форм песенного типа инструментальным сопровождением (*альба*, *виреле*, *тенсона* и др.). Сочинялись К. как известными литераторами (латинская «Кантилена на смерть Конрада II» Випона Бургундского, XI), так и безымянными (народная итальянская «Беллунская кантилена» – о разрушении города Кастельдардо жителями Беллуны в конце XII в., «Песнь о войте краковском Альберте» – о бунте горожан против Краковского князя Владислава Локетка, XIV в.).

Наиболее распространенной модификацией жанра – дружинная К., оказавшая влияние на формирование *жесты*: латинский «Стих о битве при Фонтанете» королевского воина Ангильберта, IX; латинская «Песнь об Оттонах» (из антологии «Кембриджские песни», XI) – о победе немецкого короля Оттона I над венграми в X в.). В контексте складывающейся традиции клерикальной поэзии разрабатывались и агиографические К., первой и наиболее знаменитой из которых является старофранцузская анонимная «Секвенция о св. Евлалии» (IX), посвященная христианской мученице из Барселоны и написанная под влиянием гимна св. Евлалии Меридской из книги о христианских первоучениках латинского поэта IV–V вв. Пруденция «О венцах» («Peristephanon»).

Широкое хождение К. в романском Средневековье обеспечивало творчество бродячих певцов (жонглеров и др.). По мнению некоторых ученых, из К. формируется героический эпос.

В дальнейшем встречаются одиночные обращения к жанру: эротические К. в составе книги «Las Egóticas» Э.М. де Вильегаса (Испания, XVI–XVII), сборник «Кантилены» Ж. Мореса (Франция, XIX–XX), сборник «Замороженные кантилены» Б. Виана (Франция, XX), «Карпатская кантилена» украинской поэтессы XX в. Л. Забашты).

КАНЦО'НА, *КАНСО'НА* (итал. canzone, прованс. cansos – песня) – жанрово-строфическая форма европейской песенной лирики.

Формируется в лирике средневековых трубадуров, распространяется в старопровансальской поэзии (Бернарт де Вентадорн, Джауфре Рюдель, XII; Бертран де Борн, Пейре Видадь, XII–XIII), в итальянской (Данте, предложивший в «Народном красноречии» теорию К., XIII–XIV; Г. Гвиницелли, Дж. Боккаччо, XIV; М. Боярдо, XV; В. Филикайи, XVII–XVIII), в испанской (Х. Боскан-И-Альмогавер, XVI; Л. Гонгора, XVI–

XVII), в романских литературах вообще. Особое значение для развития этого жанра имела «Книга песен» («Канцоньере») Ф. Петрарки, в составе которой наряду с сонетами, мадригалами и балладами – 29 К. (Италия, XIV). Именную известность («giustiniane») получили изысканные К. итальянского поэта XIV–XV вв. Л. Джустиниана. О популярности жанра свидетельствуют многочисленные сборники К., например, испанские XV в. «Кансьонеро Баэны» (составитель Х.А. Баэна), «Кансьонеро Стуньи» и «Всеобщий кансьонеро». Стилизованные К. создают Б. Балашши (Венгрия, XVI), А.В. Шлегель (Германия, XVIII–XIX), И. Цедлиц (Австрия, XVIII–XIX); В. Брюсов, М. Кузмин, И. Северянин, Вяч. Иванов (подражания Ф. Петрарке), А. Туфанов, Е. Долгих.

Композиция К. генетически связана с народным хороводом, а именно с движением его участников (полукруг, возвращение, полный круг). Общий объем классической К. – 5–7 многострошных строф (коблас), кроме заключительной, укороченной (торнадо), содержащей в себе посвятельное обращение к адресату, к примеру, к другу или даме, нередко под условным именем (сеньяль), к примеру, К. провансальских поэтов XII–XIII вв. «Знаю, как любовь страшна...» Пейре Раймона, «Гну я слово и строгаю...» Арнаута Даниэля, «Эн Драгоман, да будь я на коне...» Пейре Видаля, «Дама мне уйти велит...» Бертраана де Борна.

Каждая строфа складывается из двух частей – исходной (итал. fronte – лоб), которая в свою очередь разделяется на два «шага» (итал. piedi), и нисходящей (итал. coda – хвост), более длинной, чем предыдущая. Причем, все строфы характеризуются одинаковой структурой: изометризм, урегулированным чередованием длинных и коротких стихов и типом рифмовки (иногда сквозной).

Однако в целом строфический репертуар К. неоднороден. К примеру, К. «Мне в пору долгих майских дней...» провансальского трубадура XII в. Джауфре Рюделя сложена из 7 семистихий со сквозной рифмовкой и торнадо-терцетом; К. «О бог любви, ты видишь, эта дама...» Данте Алигьери, входящая в цикл «Каменные канцоны», состоит из 1 катрена и 12 пятистихий со сквозной и тавтологической рифмой и торнадо-дистихом; «Италия моя, твоих страданий...» Ф. Петрарки представляет собой композицию из двух катренов, семи дедим и торнадо-децимы с соблюдением сквозного чередования комматических (укороченных) стихов; «Канцона» Л. Гонгоры – модифицированная нона; «Последняя песнь Сафо» Дж. Леопарди – четырехстрочная по 18 белых стихов (11- и 7-сложных) с рифмовкой последних двух (Италия, XVIII–XIX); «Канцона 2. Сестина» украинского поэта XIX–XX в. В. Самийленка написана нерифмованным секстетом, четырехстрочная «Канцона» В. Бетаки – рифмованным секстетом, «Я жил свободно, двигаясь по краю...» Е. Долгих включает две 11-стишные строфы с симметричной рифмовкой и торнадо-дистих и т.д. Помимо развернутых, разрабатываются и простые К.: однострофная «Пусть не подает мне Милость знака...» Г. Кавальканти (Италия, XIII); цикл «Канцоны» («Словно ветер страны счастливой...», «Об Адонисе с лунной красотой...»), а также другие К. – одиночные и цикличные – Н. Гумилева написаны катреном. Причастность подобных (упрощенных) «К.» этой жанровой форме обеспечивается, по сути, лишь авторским указанием в названии произведений, впрочем, оправданным принятым в европейской поэтической практике широким пониманием К. как строфической песни вообще («Canzone» И. Анненского, состоящая из 3 катренов).

Небольшие (5- или 7-сложные) К., простые в композиционном и тематическом плане (песенки), получили название канцонетты, происхождение которой связывают также с вилланелой или отождествляют с ней («Мадонна, со мной случается...» Якопо де Лентини, «La Partenza» («Мой отъезд. Песня» в пер. И. Крылова или «Стихи. Подражание итальянским» в пер. И. Богдановича) П. Метастазии (Италия, XVIII), «Canzonet» О. Уайльда (Англия, XIX), «Канцонетта. Огни за стеклами вагона...» В. Бетаки.

Преобладающая жанровая тема К. – куртуазная (в отличие от шаловливой пастурели) любовь (fin amor), к примеру, «В час, когда разлив потока...» Джауфре Рюделя; «Ненастью наступил черед...» старофранцузского жонглера XII в. К. Серкамона; из итальянских поэтов XIII в.: «Если бы моей донне понравилось...» Пьетро Морвелли, «Цвет красоты и всякого

блага...» Лото ди сер Дато, «Я тверд в моих помыслах...» Пуччандоне, «Донна, я изнемогаю и не знаю, какая надежда...», «Сначала я испытал боль...» Якопо Де Лентини, «Радость и благо невозможны без утешения...» Бонаджунта Орбиччани, «Меня просила госпожа поведать...» и «Я не гадал, что в сердце столько стона...» Гвидо Кавальканти. Однако уже в раннем периоде встречаются пародийно-шутливая («Ну вот! Свободу я обрел...» провансальского поэта XII–XIII вв. Пейре Карденаля), у итальянских поэтов XIII в. – комическая («Роза свежая, благоуханная, появляющаяся ближе к лету...» в форме диалога юноши и девушки на темы *fol amor*, т.е. чувственной любви) Чело д'Алькамо) и антикуртуазная («Как рыба на крючке...» Леонардо Гуалакке, написанная в ответ на любовную канцону Галетто «Я думал, увы, что я подобен тому...»). Пример К.-палинодии (здесь: отказ от куртуазного периода жизни и творчества после принятия монашеского обета) «Теперь станет ясно, смогу ли я петь...» Гвиттоне д'Ареццо (Италия, XIII).

Разрабатывались и другие тематические мотивы, что обусловило ее жанровые вариации. Например, весенний зачин, заимствованный из реверди, в К. «В час, когда разлив потока...» Джауфре Рюделя; бестиарийные мотивы в стихотворении Ингельфреди «Послушайте же, что со мной случилось...», Италия, XIII; политические наставления в К. «Величайшие бароны и едва ли не короли...» Гвиттоне д'Ареццо; «Настало время горевать...» (о былой славе и величии Флоренции) и «О, милая земля Ареццо...», инвектива «Люди докучливые и ничтожные...» (против горожан при прощании с городом) Гвиттоне д'Ареццо; жалоба «Поскольку столь постыдно...» Карнино Гиберти, Италия, XIII; нравственный плач в «Сильнейшей печали» и нравственное поучение в «Серьезной опасности подобает сильное лекарство...» Пануччо даль Баньо, Италия, XIII; входящий в «Канцоньере» Ф. Петрарки раздел «На смерть мадонны Лауры»; «Героические канцоны» Г. К'ябреры являются одами, Италия, XVI–XVII; «Жалобная, но пророческая мольба из глубин могильной ямы или же узилища, в которое я свергнут» Т. Кампанеллы использует *псалом* «Господи боже спасения моего...», Италия, XVI–XVII; «Консальво» Дж. Леопарди представляет собой конже – вариацию валеты; «Канцона вторая. Храм твой, господи, в небесах...» Н. Гумилева не лишена жанровых признаков религиозной молитвы.

Из К. в дальнейшем произойдет множество песенных жанров, в частности, вирелэ и рондо.

ЛЕТРИЛЬЯ (лат. *letrila*) – жанр испано- и португалоязычной поэзии, стихотворение, написанное песенной строфой.

Как фольклорный по своему происхождению жанр, использует различные композиционные фигуры народной песни (припев, *рефрен* и др.) и достаточно разнообразна в своих метрических и строфических вариациях. Однако наиболее характерной ее формой является вильянсико (*vilancico*) – строфа, состоящая из короткого (до 3-х стихов) запева и редондиллы (*redondillas*) – катрена из 8- или 6-сложных (или 8-ми и укороченных) хорейских стихов с преимущественно охватным (авва) или перекрестным (авав) типом рифмовки. В тематическом плане Л. не ограничена (преимущественно сатирические и лирические). Ориентирована на музыкально-вокальное и танцевальное исполнение.

К этому жанру обращались испанские поэты XVI–XVII вв. П. Падилья (цикл «Летрильи»), Л. де Вега (комедия «Самое невозможное»), Л. Гонгора («Фортуна. *Фортуна дары раздает как придется...*», «Был бы я обут, одет», «Куль я видел у менялы...», «Каждый хочет вас обчесть...», «Мысль моя, дерзанья плод...»), Ф. Кеведо («*Letrilla satirica. Золотой мой! Драгоценный!*» с рефреном «Дивной мощью наделен Дон Дублон», «Бурлескная летрилья. *Посетив разок Мадрид...*»); Т. Готье («Летрилья. *Дитя, к чему наряд неожиданный...*») (Франция, XIX).

ПАРФЕНИЙ – «девичья песня».

Спартанцы называли парфениями (греч. «девой рожденный», «отпрыски незамужних женщин») социальных маргиналов. Жанровое же название происходит от созданного на основе фольклора жившим в Спарте греком Алкманом (VII в. до н.э.) *гимна*, исполняемого

в традиции антифонного пения двумя девичьими хорами на праздничных шествиях в честь Артемиды как богини целомудрия. Композиция П. включала три части: мифологический *рассказ* на героическую тему, *гному* и *амебейный* агон с самовосхвалением его персональных участниц. К этому жанру обращались древнегреческие поэты VI–V вв. Пиндар, Симонид Кеосский, Вакхилид.

Как жанр «девичья песня» формировалась в фольклоре разных народов. От нее литературный П. позаимствовал типичный мотив любовной жалобы и нередко матричные элементы поэтики.

П. имеет долгую историю и широкую географию: «Песня девушки, собиравшей сливы» из древнекитайской «Книги песен» («Ши цзин»), древнекорейская анонимная «В городе Согёне» (с прозаическими вступительными комментариями к каждой части песни девушки, оставленной возлюбленным), «Песня девушки» (ответная на «Песню юноши») из японской антологии VIII в. «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»), поэма в песнях, посвященных богу Кришне и исполняемых во время обрядового купания девушек для исполнения их желаний, тамильской (Индия) поэтессы IX в. Андаль «Священный обряд» («Тируппавей»), миннезанг «Посреди зеленого луга...» Д. фон Айста (Германия, XII), паштурелла «Пастушка о любви рыдала...» Дона Диниса и «Ах, цветики-цветы среди зелена луга...» анонимного трубадура (Португалия, XIII), «Хороводные песни» Д. Ранины (Далмация, XVI–XVII), «Мельничиха» А. Шамиссо (Германия, XVIII–XIX), «Ой маю, маю я оченята...» украинского поэта XIX в. Т. Шевченко, вставочный «Плач Назлу» в романе «Раны Армении» Х. Абовяна (Армения, XIX), серенада «Песня. Луной очаровано, море...» еврейского поэта XIX–XX вв. С. Черниховского, вальса «Песня девушки. Милый мой, радость жизни моей...» татарского поэта XX в. М. Джалиля (прощание перед уходом джигита на войну), «Девичья песня» современной белорусской поэтессы Зинаиды Дудзюк и др.

В русской литературной поэзии П. зачинается в XVIII в. и активно разрабатывается сентименталистами и романтиками, нередко как фольклорные стилизации: «О места, места драгие!» А. Сумарокова, «Я лишась судьбой любезного...» Г. Державина, пасторальная «Песня. Пятнадцать лет мне минуло...» И. Богдановича, «Бедная Дуня» Н. Остолопова, «Песня. Вечерком румяну зорю...», «Песня. Полно, сизенький, кружится...» Н. Николаева, «Лето красное! проходи скорей...» Н. Грамматина, «Я не думала ни о чем в свете тужить...», «Не липочка кудрявая...», «Вылетала бедна пташка на долину...» (по мотивам народной «Как не пава свет по двору ходит...»), «Сельская элегия. Что мне делать в тяжелой участи своей?» А. Мерзлякова, «Ох, болит да щемит ретиво сердечко...» Н. Цыганова, «Русская песня. Скучно, девушки, весною жить одной...» А. Дельвига и др. Продолжается жанровая традиция П. и в поэзии XX в., но с редкой ориентацией на фольклорный стиль: «Девичья. Свежий ветер дует в сумерках...» И. Бунина (цикл «Из Анатолийских песен»), «Девичья. То-то жизнь наша прискорбна...» В. Брюсова, «Девичья. Цветенок аленький...» В. Каменского, цикл «Девичьи песни» С. Городецкого, «Девичья песня. Не тревожь ты себя, не тревожь...» М. Исаковского, «Девичья песня. Я, как сон наяву...» Г. Поженяна, «Спой мне лебедь птица белая...» А. Волохонского и А. Хвостенко.

РОМА́НС – (romance – романский) – лиро-эпический или лирический песенный жанр.

Появляется в конце XIV – начале XV вв. как испанский (Кастилия) народный жанр – лиро-эпическое произведение на родном языке, исполняемое уличными певцами (хугларами) под аккомпанемент гитары (с XVI в. и на виуэле). Метрическая основа Р. – шестнадцатисложник (ранее – неурегулированный силлабический стих – от 6-ти до 11-ти слогов) со сквозным *ассонансом* и ударными (на 7-м и 15-м) слогами. Позднее, к концу XVI в., стал записываться в виде двух восьмистиший с прерывным ассонансом в четных строках строфы (коплас) и ударными на предпоследних слогах каждого стиха (в русских переводах либо 3-иктный рифмованный *дольник*, либо, менее «правильный», 4-стопный безрифменный хорей). Тематика связана с современными событиями («пограничные» Р. о

военных конфликтах между христианами и мусульманами Испании, например, «Утрата Антекеры» и «Утрата Альхамы», или эпизодами национальной истории («Romancego» П. Падили, XVI), что дало основание некоторым ученым предложить версию его происхождения из разложившегося героического эпоса (например, производный от «Песни о моем Сиде» **цикл** исторических Р. «Вдоль реки Гвадалквивира...», «Благородная Химена...», «У Химены и Родриго...» и др.). В этом плане он типологически сходен с старофранцузской **жестой** и славянской исторической **песней**. Кроме «летописных» Р., различают «мавританские» (цикл «Романсы о Мориане») и «новеллистические», преимущественно, любовные («Шел, стена, кабальеро...», «О прекрасной Мелисенде», «Сильнее смерти любовь. Юный граф к любимой прибыл...»). «Старые романсы» были собраны и объединены в сборники XVI в. «Кансьонеро романсов» («Песенник романсов»), «Лес романсов» и изданный Х. Тимонедой «Розы романсов».

В XVI–XVII вв. на смену «старым» приходят «новые», или «книжные» Р., несколько сборников которых были объединены в самом начале XVIII в. во «Всеобщий романсеро». Они связаны, прежде всего, с именами писателей испанского барокко («золотого века») Ф. Кеведо, Л. Гонгоры и Л. де Веги. Например, иронический, основанный на **антифразисе**, «Сатирический романс. Я пришел к вам нынче сватом...», шуточный «Против безудержной поэтической лестии...» Ф. де Кеведо, написанные в стилистике рыцарских баллад «Он Первый Знаменщик мавров...», «Испанец в Оране», «Посреди коней быстроногих...» и др. и народных песен – **парфений** «Рыдала девица, стирая белье...», женский **плач** «Веселую свадьбу сыграли едва...», «Праздники, Марика!» Л. Гонгоры, **пасторали** «В дни, когда и дуб могучий...» и «Поет, тоскуя, Фабьо...», лирический романсильо (метрическая вариация Р. – стих, менее 8-ми слогов) «Пленный, Амарилис...», «сатирический «Романс о столице» и «Духовный романсеро» Л. де Веги, **бурлеска** «Богомолки» Ж. Баии (Португалия, XVII). Соответствие метрики Р. испанской устной речи обуславливает его использование в роли композиционной вставки в драматическом («На берегу, где прибой...» из трагедии «Алжирские нравы» М. Сервантеса) и романном тексте («Романс об Авалоре» в «Одиночествах» Б. Рибейро, Португалия, XV–XVI; романсы Дон Кихота, Альтисидоры из «Дон Кихота» М. Сервантеса).

Во второй половине XVII в. литературный интерес к Р. ослабевает и лишь с последней трети XVIII в. возрождается (включенные в издаваемые немецким литератором И.Г. Гердером «Народные песни» испанские Р.), что объяснимо, в частности, его типологической близостью к **балладе**, культивируемой романтиками в контексте их обращенности к всемирной и национальной истории, фольклору, мифологии, литературе (фантастическая баллада «Бой с драконом. Романс» Ф. Шиллера и шуточный «Романсеро» Г. Гейне – немецких поэтов XVIII–XIX вв.; «Дударь. Романс. (На тему народной песни)», «Могила Марыли. Романс на тему литовской песни» из цикла «Баллады и романсы» польского поэта XVIII–XIX вв. А. Мицкевича; цикл «Романсы» Дж. Берше, Италия, XVIII–XIX вв.; «Романс из замка Стрм» из цикла «Романсы и баллады» словенского поэта XIX в. Ф. Прешерна; «Романс. Над вершиною Хораби...» Х. де Эспронседы, Испания, XIX). Р. распространяется как в европейском регионе («Романс» Э. Парни и «Цветок» Ш. Мильвуа, Франция, XVIII–XIX; написанный **терцетом** «Romancego» Ж.-М. Эредиа, Франция, XIX–XX; «Освобожденные пленники. Романс, почерпнутый из происшествий 1813 года» М. Милонова и «Romanzero» А. Фета; «Видишь, Венера взошла над землей...» белорусского поэта XIX–XX вв. М. Богдановича; «Ретроспективный романс» И. Минулеску, Румыния, XIX–XX; «Житейский романс» Э. Кестнера, Германия, XIX–XX), так и за его пределами («Хикотенкатл» Г.К. Вальдеса, псевд. Пласидо, Куба, XIX; «Южный романсеро» Ф.С. Вальдеса, Уругвай, XIX–XX; книга «Романсы Рико-Секо» Л. Лугонеса, Аргентина, XIX–XX; «Романс о невеселом пахаре» С.Х. Гарсиа, Уругвай, XX). Жанровое подражание испанскому Р. встречается в русской поэзии (переводной «Граф Гваринос. Древняя гишпанская историческая песня» Н. Карамзина, «Романс. Стой, мой верный, бурный конь...» Н. Кукольника, «Андалузянка» из цикла «Испанские мотивы» Вс. Крестовского). В

XX в. традиция народного Р. продолжена испанскими поэтами А. Мачадо (поэма «Земля Альваргонсалеса»), М. Унамуно («Романсеро изгнания»), Ф.Г. Лоркой («Цыганское романсеро»), М. Эрнандесом («Кансьонеро и романсеро разлук»), коллективными «Романсеро гражданской войны» и «Всеобщий романсеро гражданской войны».

Отечественный романс формируется в сентиментализме с характерными для него мелодраматическими мотивами несчастной любви, разлуки и т.п., повышенной «поэзией чувства и "сердечного воображения"» (А.Н. Веселовский), лирической исповедальностью («Вид прелестный милы взоры» М. Хераскова, «Ручеек. Любовны утешенья...» Г. Хованского, «Вечерком румяну зорю...», «Душеньку часок не видя...», «Полно, сизенький, кружиться...» Н. Николева, «Милая вечер сидела...», «У кого душевны силы...», «Ах, когда б я прежде знала...», «Тише, ласточка болтлива...», «Всех цветочков боле...» И. Дмитриева, «Кто мог любить так страстно...» Н. Карамзина, «Жалоба. *Над прохладными водами...*» В. Жуковского). В воспитании жанра особую роль сыграли любовные песни А. Сумарокова, популярные в дворянской среде. Многие Р. сочинились с оглядкой на фольклорные образцы («Стонет сизый голубочек» И. Дмитриева, «Незабудочки» Г. Хованского на мотив «Выду ль я на реченьку...» и «Выйду ль я на реченьку» Ю. Нелединского-Мелецкого, позаимствовавшего начальный стих из этой же народной лирической песни). Помимо именуемых «российскими песнями» лирических («Песня. *Когда я был любим, в восторгах, в наслажденье...*», «Песня. *Минувших дней очарованье...*» В. Жуковского), представлены и балладные Р. на западноевропейском материале («Романс, с каледонского языка переложенный» М. Муравьева – по мотивам «Поэм Оссиана» – литературной мистификации Дж. Макферсона, Англия, XVIII).

Романтики расширили тематический репертуар Р. соответствующими их мировосприятию мотивами жизненного разлада, неизбежности судьбы, памяти о прошлом и т.д., придав жанровой интонации Р. характер лирической *думы* и драматической *элегии* («Романс. *Не говори: любовь пройдет...*», «Соловей» А. Дельвига, «Романс. *Ах! точно ль никогда ей в персях безмятежных...*» А. Грибоедова, «цыганский» Р. «Черные очи. *Очи черные, очи страстные...*» Е. Гребинки, «К Нине. *О Нина, о мой друг! ужель без сожаленья...*», «Цветок. *Минутная краса полей...*», «Разуверение. *Не искушай меня без нужды...*», «Она. *Есть что-то в ней, что красоты прекрасней...*» Е. Баратынского, «Романс. *Желанный гость, мой друг молодой!*» Ф. Глинки, «Романс к И... *Когда я унесу в чужбину...*» М. Лермонтова, стихотворение «Не пой, красавица, при мне...» А. Пушкина, написанное на мелодию М. Глинки).

В XIX в. Р. прочно закрепляется в музыкальной культуре, поэтической системе, приобретает значение национального жанра: «Об ней. *Чего желал, что пел, что в свете мог любить...*» А. Мерзлякова, «Однозвучно гремит колокольчик...» И. Макарова, «Не для меня придет весна...» А. Молчанова А. Гадалина, «Романс. *Не пробуждай, не пробуждай...*» Д. Давыдова, «Утро туманное, утро седое...» И. Тургенева, цикл «Романсы» А. Полежаева, «О, говори хоть ты со мной...» Ап. Григорьева, «Мой костер в тумане светит...» Я. Полонского, шуточный «Нет, не люблю я Вас...» Вл. Соллогуба, «Ты скоро меня позабудешь...» Ю. Жадовской, «Дорогой длинною» К. Подревского, «Глядя на луч пурпурного заката...» П. Козлова, «Калитка. *Только вечер затеплится синий...*» А. Будищева, «Гори, гори, моя звезда...» В. Чуевского, «Не уходи, побудь со мною...» М. Пойгина, «Я ехала домой, душа была полна...» Марии Пуаре, «О, позабудь былые увлеченья...» Т. Котляревской, «В том саду, где мы с вами встретились...» В. Шумского, «Астры осенние, грусти цветы...» А. Грея, «Звезды на небе. *Снился мне сад в подвенечном уборе...*» Елизаветы Дитерихс, «Вернись, я все прощу: упреки, подозренья...» В. Ленского, перевод французского стихотворения русского поэта и композитора С. Донаурова «Пара гнедых» А. Апухтина, «Средь шумного бала случайно...» А.К. Толстого, «Я встретил вас, и все былое...» Ф. Тютчева, «Романс. *Я вас любил всей силой первой страсти...*» С. Надсона. Репертуарная история многие из приведенных произведений продолжается.

Исключительной популярностью, в особенности к концу XIX и прежде всего среди «третьего сословия», пользовался фабулизированный городской и его вариация – так наз. «жестокий» Р., отличающийся минорным мелодраматизмом и трагической развязкой сюжетной истории, преимущественно, любовной («Она никогда его не любила...» Н. Огарева, «Он был титулярный советник...» П. Вейнберга, «Окрасился месяц багрянцем...» – перевод Д. Минаевым баллады «Ночная прогулка» немецкого поэта XVIII–XIX вв. А. Шамиссо, «Мать в сердцах меня журила...» Вс. Крестовского, «Васильки» А. Апухтина (вставка в стихотворении «Сумасшедший»), «Могила. *Пускай могила меня накажет...*» Я. Пригожего, «Ты любила его всей душой...» Вас. Немировича-Данченко). Сочинительство городского Р., по сути, народной баллады, приобрело массовый характер (сборник 1911 г. «Любила Маруся друга своего» и др.).

В XX в. традиция классического (романтического) Р. не прерывается («Отцвели уж давно хризантемы в саду...» В. Шумского, Романс. *О, знаю я, когда ночная тишь...*», «Примитивный романс» И. Северянина, «Сантиментальный романс» А. Белого, «Забытый романс» Ж. Нуара, «Романс. *Боясь пролить хотя бы каплю яда...*» Х. Кротковой, «Романс. *В нашем старом саду, там, где тени густые...*», «Романс. *Не предвкушай счастливых дней...*», «Романс. *Соединение сердец...*» Б. Окуджавы, «Романс о романсе» Б. Ахмадулиной, «Романс. Когда прижмет апрель и все свои березы» А. Цветкова). Не прекращается история городского Р. («Очаровательные глазки...» И. Кондратьева, шуточный «Городской романс. *Над крышей гудят провода телефона...*» Саши Черного, «Добрый романс о городе Одессе» Е. Рейна), в том числе «жестокое», жанровым дериватом которого становится блатной Р. («Жестокий романс. *Она была девочка Надя...*» Ю. Борисова, эмигрантский «Институтка», или «Черная моль» Марии Волынцева, псевд. Мария Вега, «Городской романс. *Я однажды гулял по столице...*» В. Высоцкого, «Городской романс. *Стоит напротив лестницы...*» В. Емелина).

На протяжении своей истории Р. нередко подвергался комической переработке (**пародии** «Осада Памбы. Романсеро, с испанского» Козьмы Пруткова, использование жанровой формы с сатирической целью – плясовой «Левозеровский романс» Д. Бедного с эпиграфом из Ап. Григорьева «Две гитары, зазвенев...»).

В контексте иронической игры с классическим, в частности, жанровым, наследием объяснимо появление стилизованных Р. с *аллюзиями* и *реминисценциями*: «100почная цыганская (100-й вариант)» на мотив «Цыганской венгерки. *Две гитары за стеной жалобно заныли...*» (текст А. Апухтина, муз. И. Васильева) А. Кондратова, «Исторический романс. *Что ты жадно глядишь на крестьянку...*» И. Иртеньева, «Романс. *Рояль был весь открыт и струны в нём дрожали...*» А. Хвостенко с цитированием в названии строчки из стихотворения-романса А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...», с эпиграфом «Не слышно шуму городского...» из «Песни узника» Ф. Глинки – «Последний романс» Л. Лосева, с блатными интонациями «Городской романс. *Кулик славословит болото...*», цикл «Романсы Черемушкинского района» и «Романс» (переработка «Пары гнедых...») Т. Кибирова. Современная связь с романсной традицией осуществляется опосредованно, преимущественно через «память жанра», что подчеркивается названием произведений, например, в серии М. Генделева «Пушкин-bis. Романс», «Романс "Кукла"», «Романс "Ностальгия"», «Романс "Мотыльки"», «Романс-черновик», «Воровской романс», «Малый офицерский романс», «Последний романс».

Множество Р. было создано композиторами на поэтические тексты, не имеющие жанрового названия, но мотивная структура, образная система и характер «лирической эмоции» (Д. Овсянко-Куликовский) которых соответствовали жанровой содержательности Р., к примеру, пушкинские – «Я помню чудное мгновенье...» (муз. Н. Титова, муз. А. Алябьева, муз. Н. Мельгунова и др.), «Черная шаль. Молдавская песня», «Старый муж» и «испанский» «Ночной Зефир...» (муз. А. Верстовского), цветаевские – «Мне нравится, что Вы больны не мной...» (муз. М. Таривердиева), «Под лаской плюшевого пледа...» (муз. А. Петрова).

В основном лирический Р. сходный с сольной песней, в том числе персонажной (в исполнении «трубадура» «Романс. *Обманутый своей подругой милой...*» И. Бороздны, «Расставаясь, она говорила...» М. Дальской, «Романс менестреля» Аделаиды Герцык, комический «Романс головастика, ставшего лягушкой» Вл. Кузнецова). Используются в Р. и типичные для песенной поэтики композиционные повторы и синтаксические фигуры: *анафора* и/или *эпифора* («К Элизе. *Когда б я был любим, о милая, тобою...*» А. Мерзлякова, «Бедный брат» латышского поэта XIX–XX вв. Я. Райниса), *рефрен* («Романс. *Невинный нежною душою...*» М. Лермонтова, «Разлука. *Минута грозная настала!*» А. Мерзлякова), *припев* («Я помню вальса звук прелестный...» Н. Листова, «Стыдливая чайная роза» П. Германа), *кольцо* («Тюремный романс» Л. Квитко, «Романс. *Эта поздняя грусть с переборами!*» Н. Тряпкина), в частности, *эпистрофа* («Романс. Ты не узнаешь никогда...» М. Воскресенского, «Искренний романс» Северянина), *амебейная композиция* («Шелковый шуток» К. Подревского, *валета* «Прощальный романс» П. Вегина).

СЕРЕНАДА (франц. *serenade*, итал. *serenata* от *sera* – вечер) – 1. Лирический жанр, стихотворное приглашение на вечернее любовное свидание.

Свое происхождение ведет от серены – «вечерней», связанной с запретной любовью, песней провансальских трубадуров, которую исполняли в сопровождении лютни или гитары («Дама к другу не была...» Гираута Рикьера, XIII). Наиболее популярной была в лирике романских народов. Поэтика классической С. сохраняет установку на музыкально-вокальное исполнение.

Жанровую форму С. использовали английские поэты XVIII–XIX вв. У. Девенант (*абад* «Утренняя серенада. *Встряхнулся жаворонок среди трав...*») и П.Б. Шелли («Индийская серенада. *В сновиденьях о тебе...*»); немецкие поэты XVIII–XIX вв. К. Brentano («Вечерняя серенада. *Слышишь, плачет снова флейта...*») и Й. Эйхендорф («Надежда. *Выйди в сад, о дорогая...*»); французские поэты XIX в. П. Дюпон («Серенада. *Все розы сада в пышных кринолинах ...*») и П. Верлен («Серенада. *Как голос мертвеца, что, схоронен...*»); О. Уайльд («Серенада. *Не нарушает ветер лени...*», Англия, XIX), Г.А. Беккер («Серенада. *Когда на балконе твоём, колыхаясь...*», Испания, XIX), Ф. Грильпарцер («Серенада. *Трили! Блим! Хожу, пою...*», Австрия, XIX), словенский поэт XIX в. Ф. Прешерн («Под окном»), Э. По («Серенада. *Так ночь тиха, так сладок сон...*», США, XIX), А. Нойес («Японская серенада. *Ясно светит луна...*», Англия, XIX–XX), В. Руссо (неаполитанская «Серенада роз. *Полночь, а я с мандолиной...*», Италия, XIX–XX), Ф. Гарсиа Лорка («Серенада. *При луне у ночной долины...*», Испания, XIX–XX), К. Маккэй (антиурбанистическая «Лунная серенада. *Лунный свет томно трепетен, странен и кроток...*», США, XIX–XX), украинские поэты XIX–XX вв. М. Старицкий («Выйди. *Ночка-то, ночка, луной озаренная!*») и С. Черкасенко (*цикл* «Серенады»), А. Граши (элегический *сонет* «Серенада. *Восемь вечера. Чья-то небрежная кисть...*», Армения, XX).

Русская С. представлена в творчестве А. Пушкина (испанская стилизация «Я здесь, Инезилья...»), К. Павловой (суггестивная *глосса* «Серенада. *Ты все, что сердцу мило...*»), В. Соллогуба («Серенада. *Закинув плащ, с гитарой под рукою...*»), Н. Грекова (песенная, с припевом «Серенада. *Друг! Прерви молодые грезы...*»), А. Аммосова (комическая «Серенада. *Город спит в дали туманной...*»), А. Плещеева («Гидальго. *Полночь. Улицы Мадрида...*»), Н. Минского (депрессивная «Серенада. *Тянутся по небу тучи тяжелые...*»), А. Голенищева-Кутузова (узнику в исполнении Смерти «Серенада. *Нега волшебная, ночь голубая...*»), В. Бородаевского («Серенада. *Дробным дождем...*»), М. Лохвицкой («Утренняя серенада. *Блестает день, и пурпурный, и ясный...*»), М. Кузмина (*парафраза* «Серенада. К рассказу С. Ауслендера "Корабельщики"»), З. Гиппиус («Серенада. *Из лунного тумана...*»), И. Северянина («Серенада. *Как сладко дышится...*»), Д. Шестакова («Серенада. *Свежесть ночи так чиста...*»), А. Белого («Серенада. *Ты опять у окна, вся доверившись снам, появилась...*»), Б. Вайнера (шутливая «Школьная серенада. *Иванова, с полуслова...*») и др.

Помимо «высокой» С., встречаются травестийная «Мужицкая серенада. *Слышишь? Выгляни в окно!*» Ф. Шиллера (Германия, XVIII–XIX), саркастическая «Серенада. *Сутул, без ягодиц, но с бородой...*» М. Жакоба (Франция, XIX–XX), «Ироническая серенада» украинского поэта XIX–XX в. Н. Вороного, пародийная «Серенада. *Город спит в дали туманной...*» А. Аммосова, ёрническая «Лукавая серенада. *О Розина! Какая причина...*» Саши Черного, «жестокая» «Серенада. *Скажи мне гадость, моя радость...*» Ю. Мориц, «Хмельная серенада. *В трезвом виде в любовь я не верю...*» М. Дмитриенко, «Серенада для Серафимы» <коровы> Н. Колмогоровой.

Нередки случаи скрещивания С. с другими жанрами, например, *абад* «Утренняя серенада» В. Дэвинанта (Англия, XVII), *колыбельная* «Серенада. *О дитя, под окошком твоим...*» К.Р. (Константин Романов) и «Серенада. *Тихо вечер догорает...*» А. Фета, *парфений* «Песня. *Луной очаровано, море...*» еврейского поэта XIX–XX вв. С. Черниховского, «Серенада-*марш*. *О ты, сестра Селены, царица васильков...*» А. Бедринского.

Используется С. в роли жанровой вставки: положенная на музыку Ф. Шубертом «Serenade» немецкого поэта XVIII–XIX вв. Л. Рельштаба, которая в переводе Н. Огарева «Песнь моя летит с мольбою...» цитируется в повести И. Панаева «Актеон»; серенада Дон Жуана «Гаснут дальней Альпухарры...» в драматической поэме А.К. Толстого «Дон Жуан»; «Гуэрреро! Дреймадера!» в комическом *стихотворном рассказе* «Доне Паскуале» Н. Агнiewiczа; трагикомическая «Серенада Соловья-разбойника» В. Высоцкого в фильме режиссера Б. Рыцарева «Иван да Марья»; С. рыцаря Бертольдо, сложенная поэтом, в поэме украинской поэтессы XIX в. Леси Украинки «Старая сказка»).

С. симметрична «утренней» любовной песне – *альбе*.

2. Вокальное лирическое произведение, обращенное к любимой женщине. Исполняется под аккомпанемент лютни, гитары, мандолины или фортепиано (фортепианное сопровождение стилизуется под соответствующий народный инструмент, например, «Вечерняя серенада» Ф. Шуберта, «Серенада Дон Жуана» П. Чайковского).

3. Инструментальное музыкальное произведение, напоминающее вокальную С., например, «Маленькая ночная серенада» В.А. Моцарта, серенады Й. Брамса, «Серенада» для струнного оркестра П. Чайковского, «Серенада» для виолончели и фортепиано Н. Римского-Корсакова, «Серенада» для скрипки с оркестром А. Аренского.

СИРВЕ'НТА, СИРВЕНТЕ'С (прованс. *sirventes* – от *sirven* – тот, кто на службе у другого, *servire* – служить, франц. – *serventois*, итал. *sirventese*) – западноевропейский лиро-музыкальный жанр полемического характера.

Возникла в творчестве провансальских трубадуров (XII–XIII) в противовес любовной поэзии, в частности *канцоне*, хотя нередко и сознательно заимствовала у нее строфическое строение и мелодию, к примеру, обязательные для канцоны пейзажное вступление и торнадо (заключительная укороченная строфа).

Основные тематические направления С. – военное («Мила мне радость вешних дней...» Бертрана де Борна), социальное («Искусницы скрывать свои грешки...» Пейре Карденаля), политическое («Я сочиню сирвентес об обоих королях...» Б. де Борна), религиозное («Всем суждено предстать на Страшный суд...» П. Карденаля), т.е. имеющие общественное значение, и потому С. часто приобретала характер *сатиры* («Сирвента о виллане, о подлом горожанине и мужике» Б. де Борна, антиклерикальная «Хоть клирик ядовит...» П. Карденаля), в частности, *инвективы* (против Рима и папства «Сирвентес сложу» Гильёма Фигейра, XIII). Встречаются примеры с иным жанровым содержанием, к примеру, *жалобы* и *инвективы* в «Сирвенте, написанной в австрийском плену» английского короля Ричарда I Львиное Сердце, XII век.

Одной из распространенных вариаций жанра – так называемая персональная С., в которой обсуждалось достоинство («Плач по королю-юноше» Б. де Борна) или недостатки

той или иной особы (получившая название «галерея трубадуров») сатирическая «Песня, в которой трубадур изображает двенадцать своих побратимов, а в последней строфе – себя» Пейре Овернского (XII) и ее диалогическое продолжение – «Песня, которая дополняет сведения предыдущей» Монаха Монтаудонского, XIII).

В XIII–XIV вв. С. распространилась в романских литературах, в особенности, итальянской. К XVI в. жанровая актуальность С. уменьшается. Редким случаем обращения к этому жанру в современной русской поэзии – «Cœur De Lion (сирвента). *На узком флаге огненного цвета...*» В. Бетаки.

ТЕНСО'НА, ТЕНЦО'НА (прованс. *tenso*, франц. *tenson*, итал. *tenzone* от лат. *tensio* – пререкания) – жанр средневековой провансальской лирики, песня-диспут.

Представляет собой агон (состязание) между поэтами-трубадурами на обозначенную тему в форме песенного диалога с соблюдением ими договорных правил поэтической игры (стихотворный размер, строфа и др.).

Основной темой Т. была куртуазная любовь (Мария де Вентадорн – Ги д'Юссель: о равенстве в любви между мужчиной и женщиной), Ланфранк Чигала – Гильем де Руджиер: о преимуществе либо рыцарского обета, либо служения Даме; Пейре д'Альвернья – Бернарт де Вентадорн: о сладости и муках любви). Известны и бранные Т. на разные темы (Элиас д'Юссель – Гаусельм Файдит, Альберт Маласпина – Раймбаут де Вакейрас).

Нередко прения велись с воображаемым собеседником: «Я к господу как-то попал...» (спор монаха с Богом о дамском макияже) Монаха Монтаудонского, XII–XIII; «Я велел с недавних пор...» (спор поэта с Любовью о выборе воинского служения или Дамы) Пейроля, XII–XIII. Обособляется (XII в.) такая разновидность Т., как партимен (от *partim* – спросить): предложенная одним из участников поэтического турнира тема содержит в себе установку на дискуссию, которая нередко провоцируется соответствующим вопросом к партнеру и которая в дальнейшем развивается по очереди в последующих строфах обоими трубадурами, каждый из которых отстаивает свою правду о предмете спора (Ги д'Юссель – Элиас д'Юссель: что лучше – быть мужем или любовником Дамы; о том, кто милей – «достойная» донна или «резвушка» с обращением в финальном *торнадо* к третьему лицу за разрешением спора во фривольной Т. «Надежный Друг, скажи, знаток...» (к сеньялю) Фолькета де Марсельи, XII–XIII; о том, что важнее: знатное происхождение или личное благородство с обращением в *торнадо* к третьему лицу в Т. «–Пердигон! Порой бесславно...» Дальфина и Пердигона; о преимуществах и недостатках «темного» и «легкого» стилей (Рамбаут д'Ауренга под условным именем – сеньялем – Линьяура и Гираут де Борнель). Существуют одиночные случаи использования Т. в роли жанровой вставки (например, в «Филоколо» Дж. Боккаччо, Италия, XIV).

Повлияла на немецкий *миннезанг* (любовная, в форме Т. песня в остроумной диалогической форме между мужчиной и женщиной «о душе и теле» – «О, госпожа, сердиться не надо...» Вальтера фон дер Фогельвейде (Германия, XII–XIII).