

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И. А. БУНИНА»

Б. П. Иванюк

**СЛОВАРЬ
ЛИРО-ЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ**

Елец – 2019

УДК 82-2

ББК 83

И 18

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Елецкого государственного университета имени И. А. Бунина
от 31. 01. 2019 г., протокол № 1*

Рецензент:

Балашова Е. А., доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры литературы
ФГБОУ ВО «Калужский государственный университет
им. К. Э. Циолковского»

Ответственный за выпуск:

Харитонов О. А., кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры теории и истории литературы

Б. П. Иванюк

И 18 Словарь лиро-эпических жанров. – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2019. – 107 с.

ISBN 978-5-00151-066-6

Настоящее издание представляет собой собрание стихотворных лиро-эпических жанров европейского и некоторых других литературных регионов. Словарный формат пособия обеспечивает компактную презентацию каждого из жанров, включающую теоретическое определение, поэтику, историю, связь с другими жанровыми формами, в том числе инонациональными.

Пособие рассчитано как на самостоятельное усвоение жанрологического материала обучающимися, получившими первичные знания в этой области филологии, так и на его совместное с преподавателем обсуждение на практических занятиях, необходимость в котором обусловлена, прежде всего, спецификой лиро-эпического жанра как «двуродового образования» (Б. Корман).

Издание предназначено обслуживать такие общие и специальные дисциплины литературоведческого цикла, как жанрология, компаративистика, теория литературы, история русской и зарубежной литературы. Оно может быть использовано и при написании бакалаврских и магистерских выпускных квалификационных работ по соответствующей тематике. Пособие снабжено глоссарием.

УДК 82-2

ББК 83

ISBN 978-5-00151-066-6

© Елецкий государственный
университет им. И. А. Бунина, 2019

БАЛЛАДА (франц. ballade, прованс. balada, итал. ballata от позднелат. ballāre – «плясать», англ. ballad) – европейский лиро-эпический жанр. Предметом рефлексии Б. и ее фабульной основой является исключительное событие трагического, драматического или комического происхождения. Отстраненное отношение субъекта поэтической рефлексии к событию обуславливает минимализм жанрового стиля (сюжетного и речевого) и его объективированность в повествовательной или диалогической (реже монологической – от имени персонажа) форме. К общим стилевым признакам балладного сюжета, варьируемым национальной традицией или временной пропиской, относятся его, во-первых, фрагментарный (эпизодный) и динамический характер, сближающий Б. с *новеллой*, во-вторых, невероятность происходящего, типологически сходная с *анекдотом*, и, в-третьих, его фантастичность, родственная волшебной *сказке*.

По устойчивой версии Б. романских, германских и скандинавских народов происходит из обрядовой весенней хороводной песни с участием запевалы (обычно женщина). Провансальская лирическая Б. формируется в XI–XII вв. в творчестве трубадуров, затем заимствуется северофранцузскими труверами (XII–XIII вв.), в XIV в. становится, в XV – первой половине XVI в. является одним из наиболее популярных музыкально-поэтических жанров наряду с *рондо*, *виреле*, *мотетом*, «*королевской песней*» («chant royal» – пятистрочной Б.). Ближайшими предшественниками провансальской Б. является *канцона*, северофранцузской – *балет* («balete» – поэмка, каждая из трех строф которой, объединяющая от 3 до 5 стихов, обрамляется рефреном – от 1 до 3 стихов).

Каноническая «французская» Б. представляла собой строфическую композицию из 3 или 4 изоморфных строф (coblas unissonans), насчитывающих 8 или 10 стихов (возможно 12) с соблюдением, как правило, соответствующего количества слогов в каждом стихе и определенного типа рифмовки (ababbcbcb или ababbccdc); стихотворение обычно завершалось половинной (bcbcb или ccdcd) строфой (envoi), т. наз. «посылкой», содержащей смысл всего произведения или посвятительное обращение к адресату (преимущественно к «prince» – «князю», в роли которого мог, в частности, выступать судья поэтических состязаний); все coblas заканчивались укороченным (комматическим) стихом-рефреном (refrain), рифмующимся с последним стихом своей строфы. Существовали и другие композиционные формы («двойная баллада» – из 6 изоморфных строф, «квадратная» – из 8-ми 8-сложных или из 10-ти 10-сложных строф), допускались количественные вариации слогов в стихе, стихов в строфе и «посылке». Допускалось и иное количество слогов в стихах (от 3), строк в строфе (от 7 до 13) и «посылке», а также изменения в обращении к адресату или его отсутствие.

К наиболее значительным событиям в истории французской Б. XIV–XVI вв. относятся сборник Б., *рондо* и *вирелэ* «Хвала дамам» поэта и композитора Г. Машо, которому приписывают вместе с Ж. де л'Эскюрейлем факт создания жанра, «Книга ста баллад» Кристины Пизанской, собранная и отредактированная поэтом Ж. де Сен-Пьером одноименная «Книга ста баллад» – одна из первых в истории *альбомной лирики*, балладное творчество Карла Орлеанского,

А. Шартье, Ж. Фруассара, К. Маро, Ф. Вийона (бурлескное «Большое завещание», составленное из *рондо*, *лэ* и Б.), теоретическая работа практикующего балладника Э. Дешана «Искусство сочинять песни, баллады, виреле и рондо». Разрабатываются разнообразные жанрово-стилевые варианты Б.: *жалоба* (*complainte*), генетически связанная с обрядовой веснянкой, в частности, с женскими сетованиями на долю («Баллада. *Одна живу, одной и быть хочу...*» Кристины Пизанской), *стихотворная сатира* («Баллада. *В полях, где воздуха отрада...*» с признаками *бестиария* Э. Дешана), *эпитафийный плач* («На смерть герцогини Орлеанской» Карла Орлеанского), *элегия* («Баллада. *Меня зачем же, Юность-дева...*» Карла Орлеанского), *дебат* («Спор души и тела» Ф. Вийона), *послание* («Послание к друзьям» Ф. Вийона), *молитва* («О, Дева мать, Владычица земная» Ф. Вийона, сочиненная поэтом по просьбе и от имени матери), *эпитафия* (персонажная, сочиненная поэтом для себя и его товарищей в ожидании виселицы «Баллада о повешенных» Ф. Вийона), *мартиролог* («Баллада о дамах былых времен» Ф. Вийона), «дурацкая баллада» («Баллада на воровском жаргоне» Ф. Вийона) и др.

С XIV в. провансальская Б. проникает также в Италию, Германию, Англию и др. страны. Однако «балладная» обработка мифов, легенд, волшебных сказок, героического эпоса, исторических песен, а также христианских мотивов и бытовой тематики, характерная для всех европейских народов, происходила, по сути, независимо от континентальной миграции литературной Б. Поэтому ее восприятие, отнюдь не повсеместное, встречаемое и открытое, в особенности, в Англии и славянских странах, редактировалось национальной (региональной) балладной традицией, становление которой происходило, в частности, не без участия автохтонных жанров. К примеру, скандинавская Б. формировалась под влиянием *саги*, пиренейская – *романса*, немецкая – *исторической песни*, итальянская – *канцоны*, английская – легенды и рыцарского романа, общеславянская – *эпической песни* и т.д. Кроме того, в каждой национальной Б. использовались как региональные «бродячие сюжеты» (мотив появления мужа на свадьбе собственной жены), так и собственный сюжетно-образный материал: о гаммельнском крысолове и рыцаре Тангейзере – в немецкой Б., о короле Артуре, Робин Гуде («разбойничьи» Б.) и о военных конфликтах с шотландцами (Б. «шотландской границы») – в английской, о вещи овецке Миорице – в румынской, сюжетный мотив похищения невесты – в шведской и т.д.

При этом формировались свои национальные формы *балладной строфы*. Так, скандинавская представлена двумя вариантами: *катреном*, в котором трехударные рифмованные (четные) стихи сочетались с четырехударными холостыми (нечетные) при неурегулированном ритмическом интервале и который завершался рефренным припевом (рудимент хорового подхвата в обрядовой веснянке), или четырехударными *дистихами* со смежной рифмовкой и с повторяющимся – одностийным (послестрофным) или двустийным припевом, первый стих которого вклинивается в строфу-дистих, а второй следует за ней («чересполосица»); английская Б. строилась, в основном, из сопровождаемых одностийными рефренами-припевами катренов (*стансов*), в которых нечетные

стихи были четырехударными и холостыми, а четные – ударными и рифмованными при неурегулированном ритмическом интервале в каждом из них; немецкая строфическая Б. с разным типом рифмовки была *тонической* (четырехударной – *цезурированной* и с неурегулированным ритмическим интервалом), позднее трансформированной романтиками в *дольник*.

Об интересе к жанру и его популярности в европейских странах свидетельствует творчество немецких *шпильманов* и *миннезингеров*, цикл английского поэта XIV–XV вв. Дж. Гауэра «Пятьдесят баллад» («Cinkante Balades»), датский рукописный песенник середины XVI в. «Сердечная книга» и книга «Сто избранных датских песен о различных замечательных подвигах и других необыкновенных приключениях, случившихся в этом королевстве с древними героями, прославленными королями и другими знатными лицами (и т. д.)», составленная и опубликованная в конце XVI в. А.С. Веделем, шведские рукописные сборники XVI–XVII вв. и т.д.

Со 2-й половины XVI в. обозначается кризис жанра во Франции, несмотря на балладное творчество Ж. Лафонтена (XVII) и Э. Парни (XVIII–XIX). Б., как и многие др. национальные средневековые жанры, отвергаются «Плеядой» (П. Ронсар, ранее сам сочинявший Б., Ж. дю Белле и др.), инициировавшей жанровую реформу, соответствующую ренессансной эстетической парадигме и современной ей художественной аксиологии. Не жаловали Б. и классицисты (Н. Буало) с их общей ориентацией на античные жанровые образцы.

Снижается авторитет Б. и в др. национальных литературах. Как это периодически будет с ней происходить, в контексте фамилляризации «высоких» национальных жанров и общественного приоритета «массовой литературы», в XVII – первой половине XVIII в. она опроцщается: немецкая трансформируется в «уличную песенку» («бэнкельзанг»), близкую *шванку*, появляется английская лубочная Б., «низкий», по мнению Б. Джонсона, Дж. Свифта, А. Поупа и др. литераторов, жанр. В конце XVIII в. в США наряду с афроамериканской «блюзовой» и созданной переселенцами «ковбойской» формируется уличная Б., представляющая собой адаптированную обработку европейской Б. и получившая название «плакатной», поскольку печаталась на оборотной стороне информационных листов.

Очередное, в конце XVIII – начале XIX вв., возрождение Б. связано с пред- и романтизмом с его практическим интересом к национальному фольклору и истории, а также к общеевропейской поэзии Средневековья, в частности, к испанскому *романсу*. Издаются многочисленные антологии и сборники: «Реликвии древней английской поэзии» Т. Перси, «Песни шотландской границы» В. Скотта, «Голоса народов в песнях» И.Г. Гердера, «Волшебный рог мальчика» И. Арнима и К. Брентано (Германия, XVIII–XIX), трехтомное издание «Старых шведских народных песен» А. А. Афцелиуса и Э. Г. Гейера, «Стародатские народные песни» С. Грундтвига и др. Показательными в этом плане фактами являются мистификации французского писателя П. Мериме «Гюзла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцоговине» (1827).

Литературная Б. активно разрабатывается в творчестве англичан и шотландцев У. Блейка, Р. Бернса, В. Скотта, Дж. Китса, С.Т. Кольриджа, У. Вордсворта, Р. Саути, Дж.Г. Байрона и др., немцев Г.А. Бюргера (создатель национальной Б.), Й.-В. Гете, Ф. Шиллера, Л. Уланда, Г. Гейне, А. Дросте-Хюльсхофи др., австрийцев Й.К. Цедлица и Н. Ленау, датчанина А.-Г. Эленшлегера, шведов Ю.Л. Runeберга (ввел в национальную поэзию) и Ю. Стагнелиуса, французов В. Гюго и Ж. Нерваля, поляков Ю.У. Немцевича (основоположник жанра в национальной поэзии) и А. Мицкевича, румын В. Александри и М. Эминеску, украинцев П. Гулака-Артемовского (автор первых романтических баллад на украинском языке), П. Билецкого-Носенко, Т. Шевченко, Л. Боровиковского («Маруся», написанная под влиянием «Светланы» В. Жуковского), белоруса А. Рыпинского, американцев Ф. Купера, Г.У. Лонгфелло, Э. По, Д.Г. Уитьера и т.д. Русская Б. этого времени представлена именами М. Муравьева («Неверность», 1781), Н. Карамзина («Раиса. Древняя баллада», 1791) и Г. Каменева («Громвал», 1804), Б. которых вместе с «Баллад» А. Сумарокова (1755) и др. стали первыми образцами жанра в отечественной поэзии, а также В. Жуковского, Д. Глебова, И. Козлова, Ф. Глинки, К. Рылеева, В. Кюхельбекера, А. Пушкина, Н. Языкова, М. Лермонтова и др.

Определяющее влияние на общемировую Б. оказывает англо-шотландская (историко-героическая) и немецкая (фантастическая, «готическая»), с переводов, переложений и подражаний которым начинается становление национальной романтической Б. во многих литературах. В этом плане европейское значение имели мистификация шотландского поэта XVIII в. Дж. Макферсона «Сочинения Оссиана, сына Фингала, переведенные с гэльского языка Джеймсом Макферсоном» (1765) и «Ленора» («Lenore», 1773) Г.А. Бюргера, сюжетной основой которой стал мотив «мертвого жениха», встречающийся в мифологии и фольклоре Запада и Востока и разработанный в «Коринфской невесте» Й.В. Гете, «Свадебной ночи» Й. Эйхендорфа, «Доне Рамиро» Г. Гейне, «Госте. *Клариссу юноша любил*») М. Лермонтова, позднее в «Августовской красавице» провансальского поэта XIX в. Ф. Мистраль, «Ворожбе» А. Гаруна и «Скандинавской» М. Богдановича – белорусских поэтов XIX–XX вв., «Свидании с мертвым женихом» О. Ладыженского (XX–XXI) и др. Его первичная русская обработка известна по произведениям В. Жуковского «Людмила» (1808), давшая импульс развития отечественной романтической Б., и П. Катенина «Ольга» (1816).

Традиционализируются и многие другие национальные и региональные сюжеты и образы. К примеру, «водной девы» – Лорелеи («Не знаю, о чем я тоскую...» из «Книги песен» Г. Гейне, «Лесной разговор» Й. Эйхендорфа, «Лорелея» О.Г. Лёбена, позднее «Лорелей» Ж. Нерваля, «Лорелея» французского поэта XIX–XX вв. Г. Аполлинера) и ундины, реже – Водяного («Рыбак» Й.В. Гете, «Водяной» Ю. Кернера, «Русалка» Г. Гейне, «Русалка» А. Пушкина, «Свитезянка» А. Мицкевича, «Морская царевна» и «Русалка» М.Лермонтова, «Рыбак» П. Гулака-Артемовского и «Лоскотарик» его соотечественника Я. Щёголева, «Водяной» из сборника Б. «Букет народных сказаний» К.Я. Эрбена, Чехия, XIX,

«Водяной» словенского поэта XIX в. Ф. Прешерна, в дальнейшем – «Дедовская баллада» Б. Лесьмяна, Польша, XIX–XX вв., «Морская баллада» К.К. Бачинского, Польша, XX, «Усладовы гусли» И. Алякринского, XIX, «Баллада» Е. Гуро, «Русалка» В. Набокова, XX, «Баллада о Деве Белого Пlesa» Т. Кибирова, «Русалочья баллада» С. Володькина, XX–XXI).

Симптомом девальвации романтической баллады становится ее *пародирование*, например, «Пани Твардовская» А. Мицкевича, «Гусар» и «Вурдалак» А. Пушкина, «Немецкая баллада» Козьмы Пруткова, «Свадьба в склепе» (мотив мертвого жениха) португальского поэта XIX в. С. де Пасоса и др.

Не прерывается балладная традиция и в позднеромантической поэзии XIX в. (сб. «Баллады и *сонеты*» Д.Г. Россетти, «Поэмы и баллады» в трех «сериях» А.Ч. Суинберна, Англия; религиозные «Умри, любовь и радость!», «Скрипач из Гмюнда» и др. Ю. Кернера, Германия; «Хаджи Димитр» Х. Ботева, Болгария; стилизованная под фольклор итальянских албанцев (арберешей) поэма Гавриила Дара-младшего «Последняя песнь Балы»; «Уэльские барды», «Ласло V», «Осквернители праздника» и др. Я. Араня, Венгрия; а также в поэзии А. Кольцова, Д. Ознобишина, А.К. Толстого, А. Фета, И. Тургенева, В. Красова) и в постромантической (Ф. Роллина, Франция; А. Нобре, Португалия; С. Лэнир, США), в частности, реалистической, нередко приобретающей социальный характер («Сельские баллады» Я. Врхлицкого, Польша; «Данте» Э. Гейбеля, Германия; «Баллада» белорусского поэта Ф. Богушевича; «Секрет» Н. Некрасова, «Дождик» И. Карелина, «Олаф и Эстрильда» С. Надсона).

Б. XX в. развивается в двух преимущественных тенденциях. Первая, соотносимая с традицией, объединяющая обработку фольклорных и литературных образцов прошлого и подражания им, в том числе, стилизацию, в частности, пародийную: «Книга баллад» Б. Мюнхгаузена (Германия), «Болгарские баллады» Т. Траянова, псевдофольклорная «Баллада бедняка» венгра Й. Аттилы, «Баллады Петрицы Керемпуха» (исторические) хорвата М. Крлежи, цикл словенского поэта А. Ашкерца «Старая правда» на средневековые мотивы, «Парвана» (обработка национальной легенды) О. Туманяна (Армения), цикл «Перуанские баллады» Г. Прада-и-Уольоа Мануэля (Перу), «Минивер Чиви» Э.А. Робинсона, «Баллада о Уильяме Сикаморе» С.В. Бене (США), «Мертвая в воде» Г. Гейма (образ шекспировской Офелии), «Баллада о мертвом солдате» Б. Брехта (травестийный *парафраз* «Гренадеров» Г. Гейне), «Старонемецкая баллада» (шутливая) К.И. Галчиньского (Польша); «Отчаяние (Сербская баллада. XIII столетие)», «Гости (Белорусская баллада. XVI столетие)», «Чубы (Белорусская баллада. XVII столетие)», «Ешь! (Славянская баллада. XX столетие)» и др. белорусского поэта Я. Сипакова, «Баллада о Кармалюке» украинского поэта И. Драча; «Индийские баллады» Аделины Адалис, «Про Леночку и Эфиопского принца» (ироничный перепев «Светланы» Жуковского) А. Галича, «Вдова и три сына» (шотландская) С. Красовицкого, «Подражание Вийону» О. Ладыженского, «Провансальская баллада» Б. Бетаки, «Баллада о Прекрасной Разбойнице» К. Григорьева, «Баллады поэтического состязания в Вингфилде» Т. Кибирова и др. По сути, современная Б. тяготеет к *пастишу*, как, например,

цикл М. Степановой «Песни северных южан» (*аллюзия* на балладные «Песни западных славян» А. Пушкина, сочиненных под влиянием иронизирующей над романтизмом книги Б. французского писателя XIX в. П. Мериме «Гузла», 1827, – *мистификации* сербских народных песен).

Вторая тенденция – разработка неканонических и экспериментальных форм: «Баллада о гробнице Ленина» с использованием композиционного кольца Р.У. Сервиса (Канада, XIX–XX), «Баллада о море, которого я никогда не видел, написанная разноразмерными строками» (*сильва*) Л. Де Грейфа (Колумбия), *астрофическая* (с посылкой) метризованная и рифменная «Баллада. Снова ад, снова "после вчерашнего", снова», написанная метризованной прозой (с *рефреном* и *посылкой*), «Баллада. Ястреб, выпустивший в небе из когтей» Х.Х. Арреолы (Мексика); цикл «Три баллады» Ю. Андруховича (Украина), к каждой из которой предпослан архивный документ о факте, ставшем предметом поэтической рефлексии; «Грюнвальдская баллада (Поэма-триптих)» Г. Авласенка (Белоруссия); многоголосная «Баллада о Венеции» В. Вейдле, «Драматическая история Веверлея и Доротеи (поэма-баллада с прологом и моралью)» из цикла «Балладеро» В. Демыкина, «Косноязычная баллада» с разноударными и сверхнормативными (более 3) рифмами В. Гандельсмана и др.

Долгая и продуктивная история Б. выявила, по сути, ее неограниченные – тематические и стилевые – возможности. Помимо «профильных» тем (историческая, героическая, фантастическая, религиозная, семейно-бытовая и др.), она, в особенности, в постромантический период, обогащается новыми мотивами: «Баллада добрых советов», *анакреонтическая* «Баллада об истинной мудрости» Т. Банвиля (Франция, XIX), «Баллада о королевском бутерброде» А. Милна (Англия, XIX–XX), «Баллада об утерянном рефрене» К. Морли (США, XIX–XX), сборник «Баллада будней» И. Драча; шутливая «Баллада о моей тени» И. Буркина, «Баллада о собственной гибели» Н. Коржавина, «Баллада ада» А. Кондратова, «Баллада о сборщиках утиля» В. Ковенацкого, «Баллада о скульпторше и парковых пионерах» Е. Бачурина и т.д. Одной из сквозных становится литературная тема: «Баллада. Могила Овидия, славного любимца муз» С. Боброва; «Баллада о Вийоне» Ж. Ришпена (Франция, XIX–XX), «Баллада о странствующем трувере», «Баллада о хугларе, трувере и менестреле» Л. Грейфа, «Гора спокойного сердца» (о поэте) Ф. Брет Гарта (США, XIX–XX); «Песня о певце и короле» Н. Гумилева, «Баллада о Гумилеве» И. Одоевцевой, «Баллада о чудном мгновении» П. Антокольского, «Баллада о шефе жандармов» (об общественном резонансе стихотворения М. Лермонтова «Поэт»), «Баллада о поэтах» (Пушкине, Лермонтове, Есенине) Е. Бачурина. В частности, нередки факты жанровой саморефлексии Б.: «Ищу тебя, как ищут клада...» Ив. Рукавишников, «Баллада Валерию Брюсову» В. Шершеневича, начальная глава поэмы В. Маяковского «Про это» – «Баллада Редингской тюрьмы» (позаимствованное название одноименного произведения английского поэта XIX–XX вв. О. Уайльда), «Современная баллада» И. Елагина.

Столь же разнообразен стилевой расклад Б. Кроме «высоких» по своему пафосу и лирических («Лирические баллады» С.Т. Кольриджа и У. Вордсворта,

«Безлюдная баллада» Б. Лесьмяна, драматическая «Баллада об Анне Болейн» Ирины Бушман, «Баллада о прокурённом вагоне» А. Кочеткова), она представлена множеством вариантов сатирической и комической типологии: сатирические «Превосходная баллада о милосердии из кодекса священника Роули» Т. Чаттертона (Англия, XVIII); «Баллада. *Я позвал их, показал им...*» (политическая сатира) Саши Черного, «Баллада о догматике» Б. Слуцкого; бурлескные «Джон Дей. Патетическая баллада» Т. Гуда, «Баллада о великом педагоге», «Баллада о Кренделе Йоке» Э. Лира, «Масло, сэр и фунт ветчины» Ч.С. Кэлверли, Англия, XIX; каламбурная Б. «Лук, седло и удила» Л. Кэррола (Англия, XIX); макароническая «Баллада в u-dur» Д. Лилиенкрона (Германия, XIX–XX); комические «Свадебная баллада» Д. Саклинга (Англия, XVII), «Гусар» А. Пушкина, «Баллада о гробе» А. Нобре (Португалия, XIX), «Плутовская и злодейская баллада, спетая в Париже, в окрестностях Понтуаза, Паулем Целланом из Черновиц, около Садагуры» П. Целлана (Австрия, XX); иронические «Баллада о Царице-Мурашке и Властителе Цикад» М. Роллины (Франция, XIX–XX), «Баллада самоубийцы», «Баллада антипуританская» Г.-К. Честертона (Англия, XIX–XX), «Баллада о нежной даме» Э. Багрицкого, «Сентиментальная баллада» (в стилистике тюремного шансона) Л. Лосева, написанная *раёшником* «Баллада. *Позвал на именины к себе средиземноморский правитель...*» О. Николаевой; ёрническая «Грустная баллада-псалмодия в духе покаяния» Л. Грейффа (Колумбия, XIX–XX); шуточные «Отставной вахмистр. Баллада» («Карикатура») И. Дмитриева, «Баллада о конфузливой даме» Н. Агнивцева, «Чревоугодие» Н. Олейникова, «Баллада-диссертация» А. Вознесенского, «Баллада о четырех Дедах Морозах» И. Иртеньева, «Баллада про древнего грека» (считалочка) В. Забабашкина; юмористические «Баллада о короле» Ю. Борисова, «Баллада о геометрии любви» Е. Тверской, «Баллада о кулаке» О. Ладыженского и т.д.

Не ослабевает и жанровая валентность Б., способной скрещиваться с иными жанровыми формами: *идиллией* («Королевская баллада» Генриха VIII Тюдора, Англия, XV–XVI), *плачем* («Сухини и Мехар» Абдуллы Латифа, Индия, XVII–XVIII), *элегией* («Песнь араба над могилой коня» – стилизация моаллакаты, т.е. «верблюжьей баллады» – Ш. Мильвуа, Франция, XVIII–XIX, и «Минорная баллада» Р.С. Хилльера, США, XVIII–XIX), *эпиллием* («Геро и Леандр. Баллада», «Ивиковы журавли» Ф. Шиллера и «Баллада про Геракла в подземном царстве», «Баллада о Геракле и огнедышащих конях» и др. Дж. Крюса, Германия, XX), *экфрасисом* («Веер маркизы Помпадур» Г.О. Добсона и «Баллада о синем форфоре» Э. Лэнга, Англия, XIX–XX), *маршем* (*эмбатерий* «Дорожный марш», «Маршем к морю» Р. Кипплинга, Англия, XIX–XX), *пародией* («Баллады собирателя устриц» О. У. Холмса-старшего, США, XIX); *дидактическая* «Баллада о графине Эллен де Курси, украшенная различными сентенциями, среди которых есть весьма забавные» М. Горького, «Баллада XIV» И. Северянина с признаками *ламент* и *призыва*, «Баллада»-миниатюра («Страшное дело. Черная ночь») Н. Туроверова, *песней* («Гренада» М. Светлова), *конже* В. Высоцкого «Баллада об уходе в рай» и т.д.

Б. часто группируются как в самостоятельные циклы и сборники, так и в составе поэтической книги: цикл «Казарменные баллады» Киплинга с много-строфным посвящением и посылкой, цикл «Баллады» в книге В. Брюсова «Urbi et Orbi» («Риму и миру») наряду с иными жанровыми циклами, сборник «Баллады и легенды» М. Вороного и «Книга баллад» О. Влызько – украинских поэтов XX в., цикл «52 горькие баллады вечного студента Роберта Давида» В. Незвала (Чехия, XX), сборник «Баллады» А. Галича, Б. в книге Д. Быкова «Отчет: Стихотворения. Поэмы. Баллады» и др. Примером интертекстуального цикла являются «Баллада о городах былых времен. К Э<дмунду> У<ильяму> Г<оссу>» шотландского поэта XIX–XX вв. Э. Лэнга и «Баллада о городах былых времен. К Э<ндрю> Л<энгу>» его английского современника Э.У. Госса.

Нередко Б. играют роль композиционной вставки в тексте: песенная «Баллада о Валентиновом дне», исполняемая Офелией из «Гамлета» В. Шекспира (Англия, XVI–XVII), балладные арии в «Опере нищих» Дж. Гея (Англия, XVII–XVIII), «Водяной» в прозаическом романе Ю. Кернера «Путевые тени» (Германия, XVIII–XIX), «Песня леди Амондевилл» в поэме Байрона «Дон Жуан», «Песня Виолетты» (о Лорелее) в прозаическом романе К. Брентано «Годви» (Англия, XVIII–XIX), «склеенная» сновидением серия Б. в дидактической прозе «Любовное сокровище» Ж. Фруассара (Франция, XIX), «Громобой» в *стихотворной повести* Жуковского «Двенадцать спящих дев», шутливая «Баллада, исполняемая индейкой в День благодарения» в романе «Поминки по Финнегану» Д. Джойса (Англия, XIX–XX), обработка бэнкельзангов и баллад Вийона и Киплинга в зонгах (песенки) в «Трехгрошовой опере» Б. Брехта и т.д.

Б. относится к одним из наиболее репрезентативных жанров мировой поэзии, ее аналогами являются такие национальные формы, как исландская *рима*, бирманский – *эйчжин*, мексиканское – *куридо* (испанское корридо), пенджабский (Индия) – *вар*, японская – *нанива-буси* и др.

Эллис

Солнце от взоров шитом заслоня,
радостно рыцарь вскочил на коня.
«Будь мне щитом. – он, молясь, произнес,
Ты, между рыцарей первый, Христос!»
«Вечно да славится имя Твое,
К небу, как крест, поднимаю копье».
Скачет... и вот, отражаясь в щите,
светлое око зажглось в высоте.
Скачет... и слышит, что кто-то вослед
Черный его повторяет обет.
Скачет, и звездочка гаснет, и вот
оком зловещим другая встает,
взорами злобно впивается в щит,
с мраком сливается топот копыт.

Вот он несется к ущелью, но вдруг
стал к нему близиться топот и стук.
Скачет... и видит – навстречу к нему
скачет неведомый рыцарь сквозь тьму.
То же забрало и щит, и копье,
все в нем знакомо и все, как свое.
Только зачем он на черном коне,
в черном забрале и в черной броне?
Только зачем же над шлемом врага
вместо сверкающих крыльев рога?
Скачут... дорога тесна и узка,
скачут... и рыцарь узнал двойника.
Скачет навстречу он, яростно-дик;
скачет навстречу упрямый двойник.
Сшиблись... врагу он вонзает копье,
сшиблись... и в сердце его острие.
Бьются... врагу разрубает он щит,
бьются... и щит его светлый разбит.
Миг... и в сверканье двух разных огней
падают оба на землю с коней,
и над двумя, что скрестили мечи,
обе звезды угасили лучи.

БА́СНЯ – лиро-эпический жанр иносказательного поучения.

К профильным жанровым признакам Б. относится повествовательный и/или диалогический сюжет как иносказательное доказательство *сентенции* (logos), или «морали», которая имеет гномический характер и которая либо начинается произведение (греч. профимий), либо его заканчивает (эпифимий), либо имплицитно подтекстом. Структурная связь между сюжетом и *гномой*, из которой возможно и произошла Б., напоминает *фацецию*, аллегорический (однозначный и конвенциональный) характер между ними – *эмблему*, типичный смысл «морали» сближает ее с *половицей*, вымышленная фабула (первоначально – в значении «басня») роднит Б. со *сказкой* и отличает от жизнеподобной *были*, иносказательность сюжета обуславливает устойчивое типологическое сходство Б. с *притчей* и *параболой*.

Одним из параметров их сходства и/или несходства является речевой стиль Б. Ориентированный на широкую публику, он предполагает разговорный язык, нередко с использованием диалектной, обценной и иной «низкой» лексики, говорной тип интонации, свободный и простой в общении стихотворный размер, к примеру, ставший популярным в русской классической Б. *вольный ямб* (И. Дмитриев, А. Измайлов, И. Крылов).

Нередко это сходство демонстрируется непосредственным соседством Б. с близкими жанровыми формами в составе общей книги или создает условия для скрещивания ее с ними: Б. и поучительные *стихотворные рассказы* в

«Самоцвете» швейцарского поэта XIII–XIV вв. У. Бонера, басни и *притчи* в книге таджикского поэта XVII–XVIII вв. Сайидо Насафи «Весенние мотивы», бытовые «Басни и рассказы» немецкого поэта-просветителя XVIII в. Х.Ф. Геллерта («Хитрец», «Ребенок и ножницы», «Богач и бедняк», «Домовой» и др.) и «Басни и сказки NN в стихах» И. Хемницера, польские «Басни и притчи» И. Красицкого (XVIII) и «Басни и параболы» Н. Бенецкого (XIX), басня-пословица («Лев, овца, корова и коза» А. Агафи), басня-поговорка («Дурак и умный», «Интересный и молчун») и басня-сказка «Пан и собака» украинского поэта XVIII–XIX вв. П. Гулака-Артемовского, басни «Малороссийские присказки» Е. Гребинки и «Басни и прибаутки» Л. Боровиковского – украинских поэтов-романтиков XIX в.; «Притчи» (в 3-х прижизненных книгах) А. Сумарокова, многие из которых написаны на басенные сюжеты из Эзопа, Федра и Ж. Лафонтена, басня-пословица «Гора в родах» («гора родила мышь») А. Измайлова и одноименная – А. Агафи, «Басня на пословицу: воля со мною твоя, а по правде усадьба моя» И. Богдановича, эротические *анекдоты*, названные автором баснями, из цикла И. Баркова «Девичья игрушка» («Прохожий и сонная девка», «Старик и сонная молодка», «Попадья и три ее хахаля», «Пьяная купчиха»).

Организируются Б. и в самостоятельные сборники: «Басни моральные Эзопа Фригийского» Р. Генрисона (Шотландия, XV–XVI), «Басни» Д. Гея (Англия, XVII–XVIII), «Тридцать две басни» финского поэта XVIII в. Х. Акрениуса, «Литературные басни» Т. де Ириарте и «Моральные басни» (в 2-х томах) Ф.М. Саманьего (Испания, XVIII), «Басни в стихах» М. Муравьева, неоромантические «Басни в песнях» Лорда Литтона (Англия, XIX), «Басни» («Мешолим») еврейского поэта Ш. Этингера (Россия, XIX), «Шесть басен» литовского поэта XIX в. С. Станявичуса, ««Басни переводные, подражательные и оригинальные» Ореста Головнина (XIX–XX), «Басни Анны Марли» А. Смирновой-Марли (XX), одноименные сборники «Басни» Д. Бедного, осетинского поэта XIX–XX вв. Д. Хетагурова, белорусского К. Крапивы (XX), мордовского М. Бебана (XX), «Байкография» украинского баснописца XX в. П. Глазового.

Между Б. и др. жанрами происходит постоянный обмен сюжетно-образным материалом. С одной стороны, на становление и развитие Б. оказал влияние *аполог*, из которого родились т. наз. «животная басня» («Басня о Льве и Лисице» Седулия Скотта, Ирландия, VIII–IX?) в отличие от «сибаритской басни», где персонажами выступают люди, а также *бестиарий*, *плантарий* и др. дидактические жанры, прежде всего, поучительные, и эта общая память объясняет их постоянное скрещивание в дальнейшем. С другой стороны, помимо предсказуемого обращения к Б. назидательных жанров, ее мотивы в роли композиционной вставки и *сравнения*, *аллюзии* и иллюстрации, названия произведения и фабулы и т.д. с достаточной ожидаемостью встречаются в немецких *шпрухе* и *шванке*, французских *фаблио* и *conte* – комической *новелле* в стихах («Contes et Fables» Э. Ле Нобля, XVII–XVIII), а также в драме, анекдоте («Священник и волк» анонимного ваганта), *поэме* («Басня о городской и сельской мышах» из книги «Нравоучительные басни Эзопа Фригийского» Р. Генрисона; «Назидательные *масневи*» персo-таджикского поэта-суфия XIII в. Джалалид-

дина Руми), *эклоге* (сборник Э. Спенсера «Пастуший календарь», Англия, XVI), рекламе («Нате! Басня о "Крокодиле" и подписной плате» В. Маяковского) и даже *идиожанре* (дистрофики Ф. Кривина «Лиса и виноград», «Лебедь, рак и щука»).

Наибольшей вероятностью встречного заимствования басенного материала обладает *стихотворная сатира*, например, сказка в жанре *хиджа* (поношение) «Мышь и кошка» персидского сатирика XIII–XIV вв. Убейда Закани, «Басня о Мидасе (На герцога Мальборо лорда Черчилля, чье имя как мошенника и казнокрада стало нарицательным)» Дж. Свифта (Англия, XVII–XVIII), «Лиса и Лев», «Волк, Шакал и Лев», «Змея, Верблюд и Черепаха», «Верблюд и Осел» азербайджанского баснописца XVIII–XIX вв. Касум-бек Закира, а также – *памфлет* («Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными» в составе многожанрового сборника «Басни» Б. Мандевилля, Англия, XVII–XVIII). Басенная форма нередка в публицистике («Новый совет» – о государственном устройстве – чешского поэта XIV в. Смиля Фляшки, книга басен о сейме польского поэта XVI–XVII вв. Б. Папроцкого «Рыцарский круг, в котором различные творения ведут между собою беседы для полезного нам примера, заново пересказанные Бартошем Папроцким», «Орел, царь журавлей» и «Басня о львиной пещере» – против габсбургских правителей Венгрии – Э. Ле Нобля (Франция, XVII–XVIII), «Волк», «Полкан», «Кукушка» и др. Д. Бедного). В жанровой редакции Б. обсуждаются и литературные проблемы, к примеру, «Пустомеля» Х.Ф. Геллерта, «Гусь и змея» Т. де Ириате-и-Оропесы (Испания, XVIII), «Писатель» и «Черви» И. Хемницера, «Поэт и его судьи» Д. Хвостова, «Луна» С. Саларёва, «Соловей, галки и вороны» Н. Карамзина, «Чиж и ёж» Крылова, «Царь и Пушкин» В. Маленко. Нередка и полемика с собратьями по перу (развернутая *инвектива* «Соловей и скворец» Н. Николева против Дмитриева, сочинившего на первого пародию «Гимн восторгу»).

Привлекается Б. и нетрадиционный материал, к примеру, в баснях В. Масса и Н. Эрдмана «Жертвоприношение» (старозаветная притча об Аврааме и его сыне Исааке), «Верблюд и игольное ушко» (автологизация новозаветной притчевой фразы), «Поэт» (стихи «Куда вы удалились, Весны моей златые дни?» из арии Ленского пушкинского «Евгения Онегина»), «Непреложный закон» («Рояль был весь раскрыт И струны в нем дрожали...» из стихотворения А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад»).

Б. древний синкретический жанр, имеющий длительную историю устного бытования и использования в литературных, философских, учебных и др. текстах. По версии В. Жуковского, первородная басня была прозаической и выполняла преимущественно риторическую функцию аргументации и убеждения, впоследствии же оформилась как собственно литературный, в частности, стихотворный жанр. Басенные мотивы находим, к примеру, во многих стихотворных произведениях как греков (*георгики* «Труды и дни» Гесиода, VIII–VII в. до н.э.; «Лисица и обезьяна» Архилоха, VII в. до н.э.; «*Ямбы*» Каллимаха, IV–III ст. до н.э.), так и римлян («*Сатуры*» Квинта Энния, III–II в. до н.э.; «*Сатиры*» и «*Послания*» Горация, I в. до н.э.; *поэма* Овидия «*Метаморфозы*», I в. до н.э. – I в. н.э.).

Основателями европейской басенной традиции были Эзоп (Древняя Греция, VI в. до н.э.) и Федр (Древний Рим, I в. до н.э. – I в. н.э.). Из многочисленных стихотворных переложений и обработок прозаических басен Эзопа следует упомянуть сделанные его соотечественником Бабрием (III в. до н.э.) и римлянином Федром, переводные и оригинальные (сатирические) басни которого оказали влияние на римского поэта Авиана (IV–V в.), а через него далее на Александра Неккама (написанный элегическим дистихом «Новый Авиан», Англия, XII–XIII) и др. Составляются многочисленные басенные сборники – стихотворные («Аноним» XII в.) и прозаические («Ромул», IV–V вв., неоднократно обработанный в средневековой латинской поэзии, к примеру, стихотворный перевод на французский язык Марией Французской, XII в., под названием «Изопет» и переложенный элегическим дистихом Неккамом под названием «Новый Эзоп»). Эзоповская линия прослеживается в «Моральных баснях Эзопа Фригийского» Р. Генрисона, в «Обновленном Эзопе, переложенном в стихи» Б. Вальдиса, Германия, XVI; в прозаических «Эзоповых баснях» идеолога немецкого религиозного протестантизма М. Лютера, XV–XVI; в сборнике «Несколько Эзоповых басенок, для опыта *гексаметрами*» В. ТрEDIAKовского, в баснях литовского поэта XVIII в. К. Донелайтиса (*гексаметрические* «Пиршества лисицы и аиста», «Пес-голован», «Басня о навозном жуке», «Волк-судья», «Дуб-самохвал»), в сборнике оригинальных и переводных произведений П.Р. Славейкова «Басенник» (Болгария, XIX), в переводном (прозой) сборнике сербского писателя XVIII–XIX вв. Д. Обрадовича «Езоповы и прочих разных баснотворцев басни», в стихотворных переложениях Д. Бедного «Басни (Из Эзопа)».

В этом плане исключительное значение имела книга «Басни Эзопа, зарифмованные Лафонтеном» французского поэта XVII в., с именем которого связано новоевропейское возрождение жанра. Басенная традиция проявляется прежде всего в преемственности мотивов и образов, к примеру, оригинальный эзоповский сюжет «Муравья и жука» варьируется в «Кузнечике и муравье» Ж. Лафонтена, «Кузнечике» Р. Лавлейса (Англия, XVII), далее – в вольных переводах этого текста И. Хемницером («Стрекоза»), А. Сумароковым («Стрекоза»), Ю. Нелединским-Мелецким («Стрекоза»), И. Крыловым («Стрекоза и муравей»), П. Вейнбергом («Стрекоза и муравей. В новом роде»), польским литератором XIX в. В. Носковским («Кузнечик и муравей»), украинским «байкарем» XIX в. Л. Глибовым («Кузнечик-попрыгун»), Ф. Сологубом («Стрекоза, муравей и паук»), Д. Быковым («Да, подлый муравей, пойду и попляшу...»), многочисленными и не прекращающимися анонимными переработками.

При этом традиционные сюжеты нередко адаптируются к национальной аудитории: эзоповские в «Книге о добродетели и мудрости» Э. Альбера (Германия, XVI), лафонтеновские в «Опытах стихотворных басен и рассказов» Ф. Гагедорна (Германия, XVIII), вольные переводы басен Х.Ф. Геллерта литовского поэта XVIII в. К. Милкуса, басенные фабулы Эзопа, Ж. Лафонтена и И. Крылова в «Баснях Иегуды» еврейского поэта XIX в. Иегуды-Лейб Гордона и т.д. Такое национализация «бродячих сюжетов» способствует формированию и становлению собственной басенной традиции в литературе разных стран. Так, особое значение в развитии отечественной, начавшейся «эмбриональными» Б. (А. Белецкий) С. Полоцкого в «Вертограде многоцветном», имели

А. Сумароков и И. Крылов, творческое наследие которого, оставаясь актуальным, не только востребуется, но и осовременивается («Когда в товарищах согласья нет...» И. Савина, «Слон и Моська», «Ворона и сыр» В. Масса и Н. Эрдмана, «Крыловские басни на новый лад» М. Луцкого).

Басенная традиция не прерывается и сейчас, несмотря на усталость жанра. Об этом свидетельствуют многочисленные факты ее структурного и семантического переигрывания («Басня в монологах» – голосами персонажей крыловской «Вороны и Лисицы» – Вяч. Кузнецова, прозиметрические «Басни из жизни. Смешение стилей» Д. Богданова, «Басни и мораль» Л. Бондаревского – стихотворение-*центон*, составленное из известных *эпифимиев* крыловских басен как симптом «*памяти жанра*», «Волк и ягненок. Антитеза И.А. Крылову» Ю. Герловина). Встречаются примеры саморефлексии Б. («Непреложный закон» В. Масса и Н. Эрдмана, «Как я пишу басни» А. Смирновой-Марли, «Лесные звери» Д. Бедного).

Т. де Ириате-и-Оропеса (Испания, XVIII)

Гусь и Змея

– Ну был ли кто когда
Щедрее наделен меня рукой природы? –
Кричал спесивый Гусь на берегу пруда. –
Покорны и земля, и воздух мне, и воды.
Все делают, что б я ни захотел;
Препятствий нет моей непостоянной воле.
Наскучил плавать? полетел;
Наскучилось лететь? прогуливаюсь в поле.
– К чему изволишь, Гусь, так величать себя? –
С насмешкой хвостуну Змея,
Подкравшись, просвистала.
– Оленьего, мой друг, в тебе проворства нет,
С полетом сокола не равен твой полет;
А щука о тебе на дне и не слыхала!
Итак, советую смиренхонько сидеть.
И милости твоей я доложу: не трудно
На все кидаться безрассудно,
Но трудно в чем-нибудь успеть.

Поэт! Нет, нет, Рифмач! наш трагик, наш сатирик,
Наш баснослов, наш лирик,
Назвать тебя остерегусь,
Но на ухо тебе шепну: ты тот же Гусь.

(пер. П. Вяземского)

БЫЛИНА литературная – лиро-эпический жанр, авторская стилизация фольклорной былины (термин И.П. Сахарова, ранее – богатырская песня или старина).

Жанровые границы Б.л. не имеют жесткой конфигурации, они открыты для сказания, исторической песни, баллады и др. близкородственных жанров, что создает, с одной стороны, трудности ее жанровой идентификации, а с другой, – условия для жанрового синтеза (поэма-былина украинского поэта XIX в. Л. Боровиковского «Пир Владимира Великого»), тем более для свободного использования ее образно-тематического материала в эпической **поэме** («Левсил, русский богатырь» С. Андреева, «Василий Буслаев» С. Наровчатова), песне («Добрыня. *Богатырская песнь*» Н. Львова, «Песня про боярина Евпатия Коловрата» Л. Мея, «Микула. Песня о старом-богатыре» А. Коринфского (XIX–XX)), **балладе** («Илья Муромец», «Алёша Попович», «Садко» А. К. Толстого, «Святогор» И. Бунина, «Богатырь» И. Уткина), «богатырской сказке» («Алеша Попович, богатырское песнотворение» Н. Радищева), богатырской стихотворной **повести** («Чурило Пленкович, богатырское песнотворение» Н. Радищева). При этом эпический герой нередко приобретает статус лирического (комментированные, не без авторской иронии, переживания Ильи Муромца при вымышленной встрече с девой-воительницей в незавершенной «богатырской сказке» Н. Карамзина «Илья Муромец», эмоциональный монолог богатыря в «Исцелении Муромца» Н. Тряпкина, предчувствие своего героического предназначения в одноименном стихотворении В. Куприянова).

К собственно же Б.л. относится жанровая стилизация старины, достигаемая, прежде всего, соблюдением сказовой манеры повествования, основанной на *былинном стихе*, а также факультативным использованием других ее жанровых признаков (трехчастная композиция – зачин, основной сюжет, концовка; композиционное утроение эпизодов – градация; «общие места» – пир, седлание коня; *антитеза* и фантастическая *гипербола*; лексико-синтаксические повторы – *анафора*, *подхват*; постоянные *эпитеты*, *синонимы* и т.д. Классическим образцом фольклорной стилизации является «Вечевой колокол» Л. Мея.

Помимо заимствованных из фольклорного первоисточника мотивов и образов, Б.л. разрабатывает новые («Рождение и смерть поэта. *Кантата*» И. Анненского, «Былина о Сталине» П. Рябининой-Андреева, «Былина о строке» Ю. Кузнецова), нередко в ином (не героическом) пафосном ключе (сатирическая «Егоркина былина» А. Башлачева).

Былина о строке

С голубых небес в пору грозную
Книга выпала голубиная.
Кто писал её – то неведомо,
Кто читал её – то загадано.
Я раскрыл её доброй волею,
Не без помощи ветра буйного.
На одной строке задержал судьбу,
Любоваться стал каждой буковкой.
Что ни буковка – турье дерево,
А на дереве по соловушке,
А за деревом по разбойнику,
За разбойником по молодушке,
На конце концов – перекладина,
Слёзы матушки и печаль земли.
Что ни слово взять – тёмный лес шумит,
Пересвист свистит яви с вымыслом,
Переклик стоит правды с кривдою,
Вечный бой идёт бога с дьяволом.
А за лесом спят добры молодцы,
Тишина-покой, дремлет истина,
И звезда горит ясным пламенем
После вечности мира сущего.
Неширок зазор между буковок –
Может бык пройти и дорогу дать.
А просвет меж слов – это белый свет,
Вечный снег метёт со вчерашнего.
Так слова стоят, что забудешься,
Так долга строка и упругища,
Глянешь вдоль неё – взгляд теряется.
По строке катать можно яблоко,
А в самой строке только смерть искать.
На конце она обрывается,
Золотой обрыв глубже пропасти –
Головою вниз манит броситься.
Я читал строку мимо памяти,
Мимо разума молодецкого.
А когда читал, горько слёзы лил,
Горько слёзы лил, приговаривал:
- Про тебя она и про всячину.
Про тебя она, коли вдоль читать,
Поперёк читать – так про всячину.

ГАВЭНДА (поль. «златоцвет» – растение для лечения «срамных» мест, а также пренебрежительное – пустомеля, болтовня) – лиро-эпический жанр польской поэзии, **стихотворный рассказ** на бытовые или исторические темы от имени персонифицированного повествователя.

Тематика и поэтика литературной Г. формировались под непосредственным влиянием фольклора, активно издаваемого и исследуемого писателями-романтиками (в 1840 г. выходит четырехтомное собрание народных преданий, легенд и рассказов «Старые гавэнды и картины» К. Вуйтицкого).

Первым образцом литературной Г. стало стихотворение В. Поля «Вечер у камина. Польская гавэнда» (поэтический сборник 1833 г. «Песни Януша»). В дальнейшем к этой жанровой форме обращались Ф. Моравский, Ю. Пашковский, Ф. Лобеский, А. Плуг и др. Складываются два варианта Г. – «шляхетская» (поэмы «Приключения Бенедикта Винницкого» В. Поля, «Урожденный Ян Дэмборог» В. Сырокомли), и «народная», зачинателем которой стал В. Сырокомля.

Исключительное значение для становления жанра имело творчество А. Мицкевича, создавшего в «гавэндовой балладе» (по определению польских ученых) «Постой в Упите» (1825), а также в *поэмах* «Дзяды» (1823) и «Пане Тадеуше» (1834) стилизованные народные образы повествователя («гавэндяжа») с характерной для него живой сказовой манерой.

Наряду со стихотворной Г. развивается и прозаическая («Записки Соплицы» Г. Жевуского и др.).

В целом, Г. идентифицируется как свободный в композиционном и речевом смысле устный рассказ свидетеля происшествия, и в этом смысле жанр соответствует общей установке романтической литературы на пренебрежение нормативными правилами классицизма.

В. Сырокомля

Ямщик

– Мы пьем, веселимся, а ты, нелюдим,
Сидишь, как невольник, в затворе.
Я чаркой и трубкой тебя наградим,
Когда нам поведаешь горе.

Не тешит тебя колокольчик подчас,
И девки не тешат. В печали
Два года живешь ты, приятель, у нас, –
Веселым тебя не встречали.

– Мне горько и так, и без чарки вина,
Не мило на свете, не мило!
Подайте мне чарку: поможет она
Сказать, что меня истомило.

Когда я на почте служил ямщиком,
 Был молод, водилась силенка.
И был я с трудом подневольным знаком,
 Замучила страшная гонка.

Скакал я и ночью, скакал я и днем;
 На водку давали мне баре,
Рублевик получим, и лихо кутнем,
 И мчимся, по всем приударя.

Друзей было много. Смотритель не злой;
 Мы с ним побратались даже.
А лошади! Свистну – помчатся стрелой...
 Держися, седок, в экипаже!

Эх, славно я ездил! Случалось грехом,
 Лошадок порядком измучишь;
Зато, как невесту везешь с женихом,
 Червонец наверно получишь.

В соседнем селе полюбил я одну
 Девицу, Любил не на шутку;
Куда ни поеду, а к ней заверну,
 Чтоб вместе пробыть хоть минутку.

Раз ночью смотритель дает мне приказ:
 «Живей отвези эстафету!»
Тогда непогода стояла у нас,
 На небе ни звездочки нету.

Смотрителя тихо, сквозь зубы, браня
 И злую ямщицкую долю,
Схватил я пакет и, вскочив на коня,
 Помчался по снежному полю.

Я еду, а ветер свистит в темноте,
 Мороз подирает по коже.
Две вёрсты мелькнули, на третьей версте...
 На третьей... О, господи боже!

Средь посвистов бури услышал я стон,
 И кто-то о помощи просит,
И снежными хлопьями с разных сторон
 Кого-то в сугробах заносит.

Коня понукаю, чтобы ехать спасти;
 Но, вспомнив смотрителя, трушу,
Мне кто-то шепнул: на обратном пути
 Спасешь христианскую душу.

Мне сделалось страшно. Едва я дышал,
Дрожали от ужаса руки.
И в рог затрубил, чтобы он заглушал
Предсмертные слабые звуки.

И вот на рассвете я еду назад.
По-прежнему страшно мне стало,
И, как колокольчик разбитый, не в лад
В груди сердце робко стучало.

Мой конь испугался пред третьей верстой
И гриву вскосматил сердито:
Там тело лежало, холстиной простой
Да снежным покровом покрыто.

Я снег отряхнул – и невесты моей
Увидел потухшие очи...
Давайте вина мне, давайте скорей,
Рассказывать дальше – нет мочи!

(пер. Л. Трефолева)

ДАСТА́Н (перс. «дестан» – «рассказ») – разновидность **поэмы** в тюркоязычной и персо-таджикской поэзии.

Происходит из синкретического жанра, бытовавшего в устном творчестве многих народов Ближнего и Среднего Востока и Юго-Восточной Азии. Сюжетной основой фольклорного Д. – мифологический и легендарный материал, обрабатываемый сказителями и певцами для публичного исполнения под музыкальное сопровождение (в частности, на многодневных праздниках). Сочинялся прозой и/или стихами, нередко повествование чередовалось диалогическими вставками, декламация сменялась вокалом и игрой на струнных инструментах.

Фольклорные Д. известны в двух основных тематических вариантах. Первый – о героическом прошлом, например, о народном богатыре XVI в. Кёр-оглы, образ, сюжетная история и имя которого адаптировались к национальным или региональным обстоятельствам. Второй – о романтических приключениях влюбленных, к примеру, «бродячий сюжет» о Тахире и Зухре, получивший литературную жизнь в многочисленных Д. и поэмах: «Зохре и Тахир» туркменского поэта XIX в. Молланепеса, «Тахир и Зухра» татарского поэта XIX в. Шауайланы Дауд хаджи, «Тахир-Зухра» казахского поэта Акылбека Сабала, «Тахир и Зухра» балкарского поэта XIX–XX вв. Кязыма Мечиева и др.

Непрерывающаяся фольклорная традиция Д. во многом определила тематику и поэтику его литературных обработок. Историко-героический Д. представлен «Довлетъяром» туркменского поэта XVIII в. Магрупи, «Сейит Ночи» уйгурского поэта XIX в. Кадира Саидий, «Алпамышем» башкирского поэта XX в. М. Хибата, созданного на основе героического эпоса тюркских народов и др., романтический Д. – поэмами «Вис и Рамин» персидского поэта XI в. Горгани Фахр ад-дин Асада, «Лейли и Меджнун» и «Хосров и Ширин» азербайджанско-

го поэта XII–XIII вв. Низами Ганджеви, вошедшие в поэмный цикл («Пятерича» – «Хамсе») и вызвавшие многочисленные *назира(е)*, «Ширин и Хосров» и «Меджнун и Лейла», также вошедшие в «Хамсе», индийского и персидского поэта XII–XIII вв. Дехлеви, «Хосроу и Ширин» тюркоязычного поэта XIV в. Кутба, «Мехр и Муштари» азербайджанского поэта XIV в. Тебризи, «Юсуф и Зулейха», «Лейли и Меджнун» (из цикла поэм «Семь престолов») персотаджикского поэта XV в. Джами, «Лейли и Меджнун» азербайджанского поэта XV–XVI вв. Физули, «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин» тюркоязычного поэта XV–XVI вв. Навои (поэма вошла в «Хамсе»), «Юсуф и Зулеха» курдского поэта XVI в. Селима Слемана, «Гюль и Бильбиль» Шабенде и «Лейли и Меджнун» Андалиба Гариба – туркменских поэтов XVIII в. и др.

Со временем расширяется жанровое представление о Д., к примеру, Д. азербайджанских поэтов: «Бакинский дастан» С. Вургуна – о Великой отечественной войне (XX), «Дастан, написанный во сне» Р. Каримова, «Дастан о Талыстане» на экологическую тему Ч. Алиоглы (XX–XXI).

К характерным поэтологическим признакам Д. относятся традиционные сюжеты и образы, фантастика, гипербола и др., используются и иные – из смежных жанровых форм, к примеру, зачин (хвалебное обращение к Аллаху и пророку Мохаммаду) масневи («Тахир и Зухра» татарского поэта XVI или XVII в. Сайади). Распространенный стихотворный размер – 7–8- или 11-сложник.

Д. обладает как рецептивным, так и агентивным характером. К примеру, в «Легенде о дочери Шана» болгарского тюркоязычного поэта IX в. Шамси Башту, оказавшей влияние на поэму грузинского поэта XII в. Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре» и восточнославянское «Слово о полку Игореве», прослеживаются мотивы и *реминисценции* из Библии, Корана, «Тысячи и одной ночи». Открытая структура Д., его широкая география и длительная история обеспечили ему исключительное значение в литературе многих стран.

Андалиб Нурмухамед-Гариб

Лейли и Меджнун (Отрывок)

Родители Лейли, чтоб отдалить ее от Меджнуна, запрещают дочери посещать школу, где учится Меджнун. Лейли с утренним ветерком посылает привет школьным подругам, рассказывая о своем горе:

Подругам в школу отнеси привет,
Струющийся рассветный ветерок!
В руках ни книги, ни калама нет –
На боль-печаль аллах меня обрек.
Очернена я лживым языком.
Разгневались на дочку мать с отцом,
Из школы взяли, держат под замком, –
О том ахуну расскажи, восток!
Кто враг, кто друг – не различаю я.
Беды не знала молодость моя.

Нас оболгали лживые друзья,
Влюбленность посчитали за порок.
Когда мы с ним, бывало, в школу шли,
Я глаз не подымала от земли.
На нас соседи клевету взвели,
Аул соседний зло на нас навлек.
Подстерегла нас вражья западня;
Бутон я, – стали розой звать меня,
А Кайса – кликать соловьем, дразня.
Мы были кротки, – враг вдвойне жесток.
Не знала я, что все кругом обман,
Мне нравились лицо его и стан.
Была мне школа – точно Гулистан:
Среди цветов и я была цветок.
Лихой бедой растоптана Лейли:
Злодеи счастье в мире обрели,
Стал для Лейли темницей сад земли.
Изменчив, сестры, беспощадный рок!

Так же тоскует и Меджнун, разлученный с Лейли:

Не обвиняйте, о друзья!
Мой рок неукротимым стал.
Бежал от вас, несчастный, я, –
Забытым, нелюбимым стал.
Весь мир любовью полонен,
В водоворот я завлечен.
Мой нераскрывшийся бутон
Шипом неумолимым стал.
В огне любви горю давно, –
Священное осквернено.
Мне превратили в кровь вино,
Мой жар неуголимым стал.
Как птица в небе, – я один.
Я стал никто – ни брат, ни сын.
Хотел мой бог и господин,
Чтоб я вдвойне гонимым стал.
Простите, мать с отцом! Не мог
Я не покинуть ваш порог.
Другого сына даст вам бог,
Коль этот нелюбимым стал.
Всем сладко до конца пути
С единым именем пройти.
Я Кайс, – всевышний, защити, –
Меджнуном – одержимым стал.

(пер. А.Кочеткова)

ДИ (франц. *dit* от *dictier* – «сочинять») – французская средневековая **поэма**.

Не имеет тематических и стилевых ограничений, характеризуется высокой жанровой валентностью и композиционной свободой: «Стихи о Смерти» цистерцианского монаха Гелинанда из Фруамона (XII–XIII) – дидактическая поэма с признаками *инвективы*, написанная авторской строфой, состоящей из 12-стишных 8-сложников («гелинандова строфа»); *сатира* «О монашеских орденах», *пародия* «Сказ о травах», *дебат* «Сказ о Парижском университете», на тему крестовых походов «Ди о пути в Тунис», «Сказании о жестокости зимы» *трувера* XIII в. Рютбёфа; аллегорическая «Пантера любви» («Ди о пантере») Николя де Марживаля, по мотивам традиционного средневекового сюжета «Трое мертвых и трое живых» Бодуэна де Конде (Франция, XIII); «Ди о Фонтане любви», «Утешение другу», «Правдивое ди» (диалогический – между лирическим героем и его возлюбленной – обмен прозаическими *эпистолами* и стихотворениями) французского поэта и композитора XIV в. Г. де Машо; «Ди о Жанне д'Арк», «Ди о Розе» (полемика против рыцарского «Романа о Розе» Жана де Мёна) французской поэтессы XIV–XV вв. Кристины Пизанской, полушутливый трактат-поэма (о риторике) Э. Дешана «Ди о сочинителях удивительных врак и баек» (Франция, XIV–XV) и др.

Сказовой манере ди (без музыкального и вокального сопровождения) обычно соответствовал смежнорифменный 8-сложник, как и близким ему *лэ* и *фаблио*. В жанровой истории французской поэзии ди сыграл переходную роль от рыцарского *романа* к *балладе*.

Гелинанд из Фруамона

Стихи о Смерти

I

Смерть, что меня манком сманила
И тело бросила в горнило,
Где зло изыдет жаркой влагой,
Ты тщетно палицей грозила:
Никто не повернул правила,
Не поднял ввысь иного стяга.
Смерть, страх перед тобою – благо,
Но кто воздержится от шага
У края собственной могилы?
Засим, простился я с отвагой
И со страстей хмельною брагой:
То не нагреть, что не остыло.

XXIV

Смерть, ты, свои являя знаки
На теле старого рубаки,
Таишь их в свежести лица
Сластолюбивого гуляки,
Охотника и забияки,
Что мнит тебя прогнать с крыльца.
Пусть он удачлив до конца,
Пусть зверь выходит на ловца,
Пусть кони мчатся и собаки,
Ты от плеча и до крестца
Мечом разрубишь гордеца,
И сгинет тень его во мраке.

XXVIII

Что совершенный трудный плод?
Смерть в одночасье все сметет,
Старанья наши попирая.
Что вожделений алчный пот?
Смерть в одночасье куш сорвет,
Проворно кости сотрясая.
Сметь обессловит красная,
Пред нею шут падет, рыдая,
Смерть тучи в небе соберет,
И станет плащ из горностая
Грубей, чем ряса власяная,-
Смерть все поделит, все сберет.

XXIX

Что красота, что самовластье,
Что честь, что воинское счастье
Пред смертью, скорый суд вершащей
И в ясный день, и в день ненастья,
Равно в своей могущей власти
И страх, и гордость предержащей?
Презревший Смерть для Смерти слаще:
Забывший страх, он прочих чаще
Скрывается во смертной пасти.
Того, кто тело холил вяще,
Оденет Смерть во прах смердящий:
Чем плоть нежней, тем злей напасти.

XXX

Смерть учит (кто в сем ложь узрит?),
Что все едино: честь и стыд –
Для иссыхания и тленья.
Смерть знает, что земля сгноит
И тех, кто сытостью был сыт,
И тех, кто был ленив от лени.
Смерть бережет от прегрешенья
Святого в пору искушенья –
Для брюха своего растит.
Смерть хрен съедает, как варенье,
А хлеб, как горькие коренья;
Смерть, все пожрав, на всех смердит.

XXXI

Смерть – необъятная кошница,
Смерть – беспощадная десница,
Что всех уводит за собой.
Смерть шьет одежды из драницы
И земляные плащаницы,
Смерть всех сведет в единый строй,
Смерть вора выдаст с головой,
Смерть для раба найдет покой,
Смерть короля сгноит в темнице,
Смерть всем за все воздаст с лихвой,
Смерть сытого пошлет с сумой,
Смерть жаждущему даст напиться.

XXXII

Смерть любит простоту и ясность,
Смерть губит всякую пристрастность,
Смерть судит всякую вину,
Смерть тайну обратит во гласность,
Смерть слабостью накажет властность,
Смерть гордеца сгноит в плену,
Смерть праздной сделает войну,
Смерть пустит по миру казну,
Смерть обратит покой в опасность,
Смерть уксус предпочтет вину,
За спаржу выдаст белену,
В монастыре посеет страстность.

XXXIII

Смерть примирит любые ссоры,
Смерть разрешит любые споры,
Смерть вмиг очистит поле брани,
Смерть охранит от оговора,
Смерть ложный крест предаст позору,
Смерть даст по чести подаянье,
Смерть волка отличит от лани,
А доброе вино от дряни,
От тернья – розу, хлеб – от сора;
Смерть видит все: и род, и званье –
Смерть выбирает наказание,
А мы послушны приговору.

XXXIV

Смерть, жалок тот, кто слишком смел,
И жальче, кто тебя презрел
И вождедел одной услады:
Всему земному есть предел.
Не тот богат, кто все имел –
Ведь Смерть и смех лишит отрады;
Безумец вопиет: «Не надо
О Смерти думать, будем рады
Куску, что каждый съесть успел.
Какая душу ждет награда
В могиле тленной, полной смрада?
Ничто – вот смертный наш удел».

XXXV

Ошибка та была зачата
Наукой древней, что когда-то
Мы философией считали.
Ее гнилые постулаты
Лишили грех благой расплаты
И власть у Господа украли.
И коль верны ее скрижали,
Блаженны те, что пировали,
Несчастливы те, что жили свято.
Итак, одну мы жизнь снискали
И душу тотчас потеряли –
Живем и мрем, как поросята.

XXXVI

Коль жизни нет иной, пускай
На этом свете будет рай
Для всех желаний нашей плоти.
Что ж, наслаждения познай,
Достойной жизни не алкай
И дух топи в водовороте.
Пусть, как отшельник в темном гроте,
Монах Сито живет в заботе –
Свой горький хлеб ему отдай!
Живешь ты в праздности иль в поте,
Едино все в конечном счете,
Коль смерть – ничто и мира край.

XLI

Смерть, ты разишь благим мечом
Того, кто палкой и бичом
Чинит неверную расправу.
Тому ты станешь палачом,
Кто лишь в страдании чужом
Находит для себя забаву.
Какая страшная отрава
Смутила власть, смутила нравы,
Жестокость сделала добром?
Ведь ныне тот стяжает славу,
Кто кожей ближнего кровавой
Пол устилает, как ковром.

XLIV

Всяк человек – Господня тварь –
Что ж, справедлив Небесный Царь,
Иль нет в нем нищему поруки?
Бессилен правый, как и встарь:
Ведь даже Петр – святой ключарь –
Нерона не обрек на муки,
Хоть тот во злобе и докуке
Все греб, что только плыло в руки,
И прятал в потаенный ларь.
Святой же, Божьей вняв науке,
Не ведал праздности и скуки –
Остался, как и был – рыбарь.

XLIX

Все одного исхода ждут:
Идти на смерть, потом на суд;
И могут только те спастись,
Что к покаянью путь ведут,
Порвавши кокон грешных пут,
И душу устремляют ввысь.
До смерти к Богу обратись:
Молись потом или не молись –
Все суд Господень будет крут.
Ты, корабельщик, берегись
И в море выйти не стремись,
Коль ветром парус не надут.

L

Господь! Зачем же всяк стремится
Телесной радостью упиться,
Несущей духу яд и тленье
И не могущей долго длиться?
За то воздастся нам сторицей
Без жалости и промедленья:
Мгновенно было наслажденье,
Но бесконечно искупленье,
И горько будет расплатиться.
Сгинь, роскошь! Сгиньте, искушенья!
Уж лучше есть в уединенье
Свой черствый хлеб и чечевицу!

(пер. С. Бунтмана)

ДУМА – лирический или лиро-эпический жанр медитативной поэзии.

Происхождение литературной Д. связано с романтизмом. Лиро-эпическая Д. возникает в контексте общеизвестного интереса поэтов-романтиков к фольклору, в частности, к героической и исторической песне: цикл «Исторических песен» польского поэта XVIII–XIX вв. Ю. Немцевича, высоко оцененный К. Рылеевым, «О походе гетмана Богдана Хмельницкого в Молдавию» из сборника «Опыт собрания старинных малороссийских песней» Н. Цертелева, «Степная дума» И. Манжуры, цикл «Думы» Т. Падурь – украинских поэтов XIX в., «Москва (Дума)» В. Бенедиктова. Сюжет такой Д. представлял собой от-рефлектированное авторским сознанием событие национальной истории, и в этом плане славянская лиро-эпическая Д. явилась жанровым аналогом западно-европейской литературной *баллады*. В русскую поэзию ее ввел К. Рылеев не

без непосредственного влияния украинской народной Д. (термин «дума» ввел русский и украинский ученый М. Максимович), не забытой и в XX в. («Дума про Опанаса» Э. Багрицкого, цикл «Думы» современного украинского поэта К. Москальца). Рылеевские Д. («Иван Сусанин», «Смерть Ермака» и др.) являются поэтической переработкой эпизодов отечественной истории, заимствованных из «Истории Государства Российского» Н. Карамзина. Историческая Д. встречается и в XX в. («Дума» словенского поэта XIX–XX вв. О. Жупанчика, «1812» С. Городецкого).

Лирическая Д., более древняя, представлена двумя элегическими вариантами. Первый – общественная *элегия*, воспроизводящая историческое самочувствие национального коллектива от имени поэта-пророка (стихотворный цикл «Думки вечерние» словацкого поэта XIX в. Л. Штура, «Дума» М. Лермонтова). Второй – элегия-размышление на экзистенциальные темы, родственная западноевропейскому жанру *медитации* (А. Пушкин и называет «Поэтические медитации» французского поэта XVIII–XIX вв. А. Ламартина думами) и ставшая, по сути, русской национальной формой элегии, представительной в творчестве многих русских поэтов: Н. Гнедича («Дума. *Печален мой жребий, удел мой жесток!*»), «Дума. *Кто на земле не вкушал жизни на лоне любви...*»), Н. Языкова («Дума. *Одну минуту, много две...*»), В. Раевского («Предсмертная дума. *Меня жалеть?.. О люди, ваше ль дело?*»), написанная в сибирской ссылке), П. Вяземского («Дорожная дума. *Колокольчик однозвучный...*»), «Еще дорожная дума. *Колокольчик, замотайся...*»), «Еще дорожная дума. *Опять я на большой дороге...*»); А. Кольцова, многие стихотворения которого имеют жанровый подзаголовок «Дума» («Поэт», «Лес», «Царство мысли», «Неразгаданная истина», «Умолкший поэт», «Великое слово», «Великая тайна», «Вопрос», «Неразгаданная истина»), И. Мятлева («Скучно»), А. Апухтина («Дорожная дума»), Я. Полонского («Ночная дума»), К. Павловой («Дума. *Когда в раздор с самим собою...*»), «Думы. *Я снова здесь, под сенью крова...*»), «Дума. *Сходилась я и расходилась...*»), «Дума. *Не раз себя я вопрошаю строго...*»), «Грустно ветер веет», «Вчера листы изорванного тома»).

Представительной формой Д. в русской поэзии является цикл: «Ночные думы» А. Плещеева, «Житейские думы» А. Майкова, «Элегии и думы» А. Фета, «Мечты и думы» К.Р. (Константина Романова), одноименные «Думы» К. Случевского, В. Брюсова, А. Белого, С. Городецкого.

Помимо элегических, типичных для любой национальной поэзии, к примеру, китайской («Думы», вошедшие в цикл «Девять элегий» Цюй Юаня, IV–III вв. до н.э.; «Осенние думы» Ли Бо, VIII; «Ночная дума» Су Дун-по, XI), встречаются Д. с иной тематической и/или стилевой доминантой, с другими жанровыми мотивами: сатирические «Раздумья пииты. *Пустое все – пиши хоть вечно...*» Н. Николева, апокалиптическая «Дума. *Облетел я воздух...*» Ф. Глинки, политическая «Дума при гробе Оленина» Н. Добролюбова, социальные – «Дума» белорусского поэта XIX в. Ф. Богушевича и персонажная «Дума. *Сторона наша убогая...*» Н. Некрасова, «Дума. *Здесь дни мои текут спокойно...*» с вплетенными мотивами желания и просьбы польско-белорусского поэта XIX в.

В. Сырокомли, псевдофольклорные, на библейские темы, «Думы лирника» (народного певца под аккомпанемент лиры) украинского поэта XIX в. С. Руданского, ироничные «Думы оптимиста» А. Жемчужникова, «Дума в Царском селе» с визионерскими и экфрастическими мотивами К. Фофанова, персонажная «Дума беглеца на Байкале. *Славное море – привольный Байкал...*» Дм. Давыдова, социально-политические (после поражения революции 1905-1906 гг.) «Мои думы» белорусской поэтессы XIX–XX вв. А. Пашкевич (псевд. Тетка), поэма современного бурятского поэта Б. Гармажапова «Думы о Доме», юмористическое «Думы мои, думы» (об отсутствии денег и шенгенской визы) современного украинского поэта А. Шкляра. Нередко сама дума становится предметом поэтической рефлексии («Ох, мои вы думы, думы...» украинского поэта XIX в. Т. Шевченко, «Думы. *Меня навещают угрюмые гости...*» К. Аксакова, «Думы. *Там были шум и заговоры...*» А. Хомякова (диалог с собственными думами), «Думы. *Зачем они ко мне собрались, думы...*» Н. Гумилева.

Владимир Бенедиктов

Москва (Дума)

День гас, как в волны погружались
В туман окрестные поля,
Лишь храмы гордо возвышались
Из стен зубчатого Кремля.
Одета ризой вековой,
Воспоминания полна,
Явилась там передо мною
Страны родимой старина.
Когда над Русью тяготело
Иноплеменное ярмо
И рабство резко впечатлело
Свое постыдное клеймо,
Когда в ней распри возникали,
Князья, забыв и род и сан,
Престолы данью покупали,
В Москве явился Иоанн.
Потомок мудрый Ярослава
Крамомл порывы обуздал,
И под единою державой
Колосс распавшийся восстал.
Соединенная Россия,
Изведав бедствия оков
Неотразимого Батыя,
Восстала грозно на врагов.
Почуя близкое паденье,

К востоку хлынули орды,
И их кровавые следы
Нещадно смыло истребленье.
Потом и Грозный, страшный в брани,
Надменный Новгород смирил
И за твердынями Казани
Татар враждебных покорил.
Но, жребий царства устрояя,
Владыка грозный перешел
От мира в вечность, оставляя
Младенцу-сыну свой престол;
А с ним, в чаду злоумышлении
Бояр, умолк закона глас –
И, жертва тайных ухищрений,
Младенец царственный угас.
Тогда, под маскою смиренья
Прикрыв обдуманый свой ков,
Взошел стезею преступленья
На трон московский Годунов.
Но власть, добытая коварством,
Шатка, непрочен чуждый трон,
Когда, поставленный над царством,
Попран наследия закон;
Борис под сению державной
Недолго бурю отклонял:
Венец, похищенный бесславно,
С главы развенчанной упал...
Тень убиенного явилась
В нетленном саване молвы –
И кровь ручьями заструилась
По стогнам страждущей Москвы,
И снова ужас безначалии
Витал над русскою землей, –
И снова царству угрожали
Крамолы бранною бедой.
Как божий гнев, без укоризны
Народ все бедствия сносил
И о спасении отчизны
Творца безропотно молил,
И не напрасно, – провиденье,
Источник вечного добра,
Из праха падших возрожденье
Явило в образе Петра.
Посланник боговдохновенный,

Всевышней благодати завет,
Могучей волей облеченный,
Великий рек: да будет свет
В стране моей, – и Русь прозрела;
В ряду его великих дел
Звезда счастливая блестела –
И мрак невежества редел.
По мановенью исполина,
Кругом – на суше и морях –
Обстала стройная дружина,
Неотразимая в боях,
И, оперенные громами,
Орлы полночные взвились, –
И звуки грома меж строями
В подлунной славой раздались.
Так царство русское восстало!
Так провиденье, средь борьбы
Со мглою света, совершало
Законы тайные судьбы!
Так, славу Руси охраняя,
Творец миров, зиждитель сил
Бразды державные вручил
Деснице мощной Николая!
Престольный град! так я читал
Твои заветные преданья
И незабвенные деянья
Благоговейно созерцал!

Арс. Тарковский

Дума

И горько стало мне, что жизнь моя прошла,
Что ради замысла я потрудился мало,
Но за меня добро вставало против зла,
И правда за меня под кривдой умирала.

Я не в младенчестве, а там, где жизни ждал,
В крови у пращуров, у древних трав под спудом,
И целью и путём враждующих начал,
Предметом спора их я стал каким-то чудом.

И если в дерево впивается пила,
И око Божие затравленного зверя,
Как мутная вода, подёргивает мгла,
И мается дитя, своим врачам не веря,

И если изморозь ложится на хлеба,
Тайга безбрежная пылает предо мною,
Я не могу сказать, что такова судьба,
И горько верить мне, что я тому виною.

Когда была война, поистине как ночь
Была моя душа. Но – жертва всех сражений –
Как зверь, очерившись, пошла добру помочь
Душа, глотая смерть, – мой беззащитный гений.

Всё на земле живёт порукой круговой,
И если за меня спокон веков боролась
Листва древесная – я должен стать листвою,
И каждому зерну подать я должен голос.

Всё на земле живёт порукой круговой:
Созвездье, и земля, и человек, и птица.
А кто служил добру, летит вниз головой
В их омут царственный и смерти не боится.

Он выплывет ещё и сразу, как пловец,
С такою влагою навеки породнится,
Что он и сам сказать не сможет, наконец,
Звезда он, иль земля, иль человек, иль птица.

ЖЁСТА, ЖЕСТ (франц. *chanson de geste* – песня о деянии, подвиге) – жанр средневековой французской поэзии, цикл эпических песен.

Возникает в середине XI в. преимущественно из дружинных *кантилен* и др. устных источников, сохранивших в своей памяти *легенды* и *предания* об исторических событиях Каролингской эпохи (VIII–X вв.). Со временем с ними происходили типичные для фольклора трансформации: они обрастали дополнительными сюжетами, усложнялись вставочными эпизодами и диалогами, *контаминировались* и т.д., в результате чего образовались архитектурно сложные поэмы, или Ж. На их развитие оказали влияние куртуазная, а также христианская идеология, тематика и стилистика.

Ж. создавались и распространялись *жонглерами*, как анонимными, так и именитыми, обладающими правом включать свое авторское имя в исполняемый ими под музыкальный аккомпанемент текст (*сфрагида*). Национальный язык бытования Ж. способствовал ее общественной популярности.

Сохранилось около 100 песен, многие из которых организованы в сюжетно-персонажные циклы. Первый (конец XII – середина XIII века) тематически связанный с жизнью и борьбой Карла Великого и его соратников против сарацин и вероотступников («Детство Ожье Датчанина», «Берта Большеногая» Аденэ-ле-Руа, «Королева Сибила», «Ги Бургундский» и др.); самой знаменитой из «королевских Ж.» стала упоминаемая в XI и записанная в XII вв. «Песнь о Роланде», основоположная для французской литературы. Второй цикл – о распрях баронов и их мятеже против короля Карла («Рауль де Камбре», «Гормон и Изамбар» и др., объединенных «Жестой о Дооне де Майанс»). Третий (XIII) – о родовой верности королю Гильома Оранжского и его потомков («Коронование Людовика», «Взятие Оранжа», «Алисканс» и др.).

Ж. писались преимущественно *цезурированным* восьми-, десяти- или двенадцатисложником (*александрийский стих*), стихи объединялись впоследствии преобразовавшимися в *рифму* сквозными *ассонансами*, а также в строфоидные *лессы*, в конце которых встречался *рефрен*. Объем poem мог достигать двух десятков тысяч стихов. Ж. изобилуют *топосами* (бой, отдых, поединок, плач по убиенным и др.), тематическими повторами (верность, предательство и др.), персонажными *антитезами* («свой – чужие»), *стилистическими формулами* (постоянные *эпитеты* и пр.).

Типологически близким Ж. являются некоторые произведения русского эпоса, в первую очередь, «Слово о полку Игореве».

Песнь о Роланде (отрывки)

126

Чудесен бой и стал еще жесточе.
Разят язычников французов копья.
Не увидеть нигде страданий больше.
Как много тел валяется кругом,
Убитых, раненых, залитых кровью!
Они лежат кто вверх, кто вниз лицом.
Неверным не сдержать врага напор:
Хотят иль нет, но отступают с поля,
И франки их преследуют и гонят.
Аой.

127

Роланд средь боя Оливеру крикнул:
«Собрат и друг! должны вы согласиться,
Что воин славный наш архиепископ;
Таких героев где еще найти?
С каким искусством он врагов разит!»
Ответил Оливер: «Давайте ж с ним
Ударим вместе мы на сарацинов!»
И снова громко закипела битва.
Удары страшны в этой сечи дикой.

Французы сарацинами теснимы.
Роланд и Оливер неустрашимы, –
Пример отваги рыцарской их вид.
Турпин-архиепископ бьется с ними.
Число врагов, там франками убитых,
Анналы Франции нам сохранили:
Четыре раза в бой они ходили,
Четыре тысячи врагов сразили.
На пятом счастье франкам изменило.
Убиты все, лишь шестьдесят из них
Господь благой от смерти сохранил.
И дорогой ценой за эти жизни
Язычникам придется заплатить!

Аой.

128

Роланд взглянул на трупы франков павших
И к Оливеру так тогда воззвал:
«товарищ мой. Соратник мой отважный!
Как много на земле простерто аших!
Как не жалеть о Франции прекрасной,
Что здесь баронов лучших лишена!
О Карл, наш друг, зачем вас нету с нами?
Ах, Оливер, как весть ему подать?»
Ответил Оливер ему: «Не знаю.
Но отступить – позорно для вассала.
Чем стыд такой принять, не лучше ль пасть?»

Аой.

(пер. А. Сиповича)

КАНТИЛЁНА (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 Eróticas» Э.М. де Вильегаса (Испания, XVI–XVII), сборник «Кантилены» Ж. Мореаса (Франция, XIX–XX), сборник «Замороженные кантилены» Б. Виана (Франция, XX), «Карпатская кантилена» украинской поэтессы XX в. Л. Забашты).

Секвенция о св. Евлалии

Была Евлалия предивной девою,
С прекрасным телом и душой нетленною.
Ее враги хотели отвратить
От Бога, диаволу привлечь служить.
Отвергла злой совет она, не отреклась
От Бога, Что с небес являет власть.
Ни злато, ни серебро, ни похвалы,
Ни царские угрозы, ни мольбы –
Ничто святую не могло сломить,
Но предпочла она Творцу служить.
Вот предстает перед Максимианом,
Который был в те дни царем поганых,
Он предложил ей руку, ведь не знал,
Что имя Господа Христа она несла.
И собрала она все силы и рекла,
Что лучше бы оковы век несла,
Чем потеряла девство, и за честь
Она сочла бы вместо брака смерть.
Ее ввергают в пламенный огонь,
Но не вредил девице он нисколько.
Но не поверил царь-язычник наяву,
Велел мечом отсечь ее главу.
Не воспротивилась девица в этот миг,
Коль Бог велит, оставить здешний век.

Голубкою взлетела к небесам.
Умолим все ее, да милость нам
Молитвами ее Христос подаст,
И в Царствие Свое примет нас
По смерти нашей, благостью Своей...

(пер. диакона В. Василика)

КАСЫ́ДА (от араб. «целиться») – лиро-эпический жанр в поэзии мусульманских стран.

Свое происхождение К. ведет из доисламской (джахилийской) устной арабской поэзии, отражавшей традиционные реалии коллективного бытия и ценностный кругозор аравийского бедуина-язычника. Публичные исполнения авторских К. сказителями (равиями), например, на бедуинских сходах, были призваны поддерживать племенную гордость и память. С принятием ислама (начало VII в.) устраивались ежегодные поэтические состязания сочинителей К., тексты-победительницы которых вывешивались на священном для мусульман камне Каабе (Мекка). К., признанные образцовыми (муаллаки – букв. «нанизанные»), вошли в *антологии* («Книга доблести», или «Китаб аль-Хамаса» Абу Таммама и одноименная, собранная его учеником Аль-Бухтури, IX, и др.). К. традиционно открывались сборники стихотворных произведений (*диван*), что является свидетельством ее высокочтимого значения в системе литературных жанров мусульманского Востока.

Основателем арабской К. считают Имруулькайса (VI), свой вклад в ее развитие внесли Зухайр ибн Аби Сульма, Антара ибн Шаддад (VI–VII), Аль-Мутанабби (X) и др.

К. представляет собою стихотворное произведение со сквозной рифмой, образованной по схеме: аа ва са... и т.д. (наиболее распространенная). Объем К. может достигать нескольких сот *бейтов* (двустуший). Первый бейт (матла), как правило, определяет содержательное направление и общую тональность всего произведения. (В бедуинской традиции в роли зачина – созерцание покинутого жилища, к примеру, у Имруулькайса – «Спешимся здесь, постоим над золою в печали...» или у Лабида «Где становье? Увы! Ни следа не осталось в Мина...», VII). Последний бейт (макта) может пуантировать текст суждением или поучением. К нормативным признакам К. относится и ее жанровая композиция, хотя она, как и жанровый стиль и тематический диапазон, на протяжении исторически длительного времени становления и развития К. подверглись ощутимым изменениям, в особенности, с появлением в конце VIII – начале IX вв. в арабской и персидской литературах нового орнаментального стиля («бади»).

Полная К. состоит из нескольких типовых частей. Первая – насиб или тагаззул (лирическое вступление, обычно – обращение к разлученной отъездом возлюбленной, может быть – описание сезонной природы, празднества); вторая часть, переход к которой обеспечивается одно- или двубейтовой «прокладкой»

(горизгах) – странствия бедуинов (эпический рахил), «дорожные жалобы», описание (*васф*) фауны и флоры, топографических меток и др.; третья часть – основная – *фахр* (самовосхваление) и касд (прославление коллективных подвигов, память о которых пробуждается у странствующих пустынею бедуина и его возможных спутников встречей с покинутым становьем своего племени); обычно фахр и касд сочетался с поношением врагов (хаджв или хиджа); четвертая часть – *мадх* (*панегирик* предводителю племени), и, наконец, пятая (возможная) часть – *васф* (описание окружающего, своей верблюдицы или коня и т.д., что означает возвращение поэтической мысли к исходной точке своих блужданий). Таким образом, первая и последняя части К. образуют некое подобие *композиционного кольца*, нередко подчеркнутое и переключкой начального и заключительного бейтов. Однако допускались перетасовка частей или их рассредоточение по всему тексту (чаще всего, *васф*), пропуск некоторых из них (к примеру, *насиба* в «отрубленной» К. – *муктазб*), введение других тематических мотивов – *плача* (*риса* – восхваление мертвого) *жалобы* (*шикайят*), *застолья* (*хамрийят*), *охоты* (*тардийят*), или же обращение (*талаб*), обычно после *мадха*, к адресату (сановному лицу и др.) с пожеланием, просьбой о вознаграждении и т.п. Нередко текст инкрустируется *сентенциями* (*хикма*), *загадками* (*чистан*) и *шарадами* (*лугза*).

Свободное соединение частей в К. обусловило возможность преобразования каждой из них в самостоятельный жанр в форме короткого стихотворения (*кыта*). Так, формируются *фахр* (прославление племени – «Я Кайса навестить хочу, как брата...» арабского поэта VI–VII вв. Аль-Аша, «Нас больше, чем камней на берегу морском...» арабского поэта VII–VIII вв. Аль-Фараздака, самовосхваление – «В цветущем Нахле жизнь моя сурова и мрачна...» Аль-Мутанабби, «Я царем царей в державе мудрых мыслей нынче стал...» азербайджанского поэта XII–XIII вв. Низами), *хиджа* («Отстань и отойди, будь от меня подале...», «Аллах тебе за все готовит наказание...» арабского поэта VII в. Аль-Хутайи; «Касыда поношения. *Красотку, что плавной походкой мила...*» Аль-Мутанабби), *хамрийя* («Тяжелой смолою обмазана эта бутылъ...», «Он пьян с утра и до утра мертвецки, как бревно...» арабского поэта VII–VIII вв. Аль-Ахтала), *васф* («Осенняя касыда» персотаджикского поэта XI в. Фаррухи – описание зороастрийского праздника Саде), *риса* (элегическая «Что грустишь, о голубка, на древе высоком?...» арабского поэта VI–VII вв. Антара ибн Шаддада), *мерсийя*, или траурный плач (побратьям – «Как душит по ночам воспоминаний гнет!...», «Глаза мои, плачьте, – еще пролилось...» арабской поэтессы VI–VII вв. Аль-Ханса), *бахарийя* – жанр *календарной поэзии*, типологически родственный западноевропейскому *реверди* и славянской *веснянке* («К тебе приблизилась весна, улыбкой солнечной даря...» Аль-Бухтури, «И как судьба неотвратимо, пришла к нам новая весна...» Ас-Санаубари, «Весна вселяет в нас безумий череду...» Аль-Мутаза – арабских поэтов IX и X вв.).

Одним из наиболее представительных жанровых модификаций К. была панегирическая (*мадх*), что объяснимо служением поэтов при дворах халифов и

что дало основание литературоведам квалифицировать ее как восточную *оду*. Первым панегиристом в арабской поэзии был ан-Нагиба (VI–VII), К. которого причислены к муаллакам. Придворные К. становятся неотъемлемым атрибутом дворцового этикета во многих странах: «Касыда лести. *Коль хвалишь достойного – любовный зачин к чему?*» Аль-Мутанабби, «Бездушный рок разъединил меня с возлюбленной моей...» Аль-Фараздака, «В восхваление Шайха Сафиуддина Ардабили» таджикского поэта XIV в. Носира Бухори, поминальная «Али – он двух миров владыка...» азербайджанского поэта XIV–XV вв. Имадеддина Насими.

Полимотивный характер К. обеспечил дальнейшую разработку разных ее тематических вариантов. Так, со временем выделились: «винная касыда», или *хамрийя*, введенная в обращение арабским поэтом VIII–IX вв. Абу Нувасом («Касыда о винограде и вине» арабского и персидского поэта IX–X вв. Башшара Маргази, «Касыда вина. *Прославляя любовь, мы испили вина...*» арабского поэта XII–XIII вв. Аль-Фариды), «благочестивая касыда», или *зухдийя* («Стезя праведного» или «Большая касыда» Аль-Фариды) и близкие ей назидательная К. («Живи для всех. Не думай о себе...» персидского поэта XI в. Насира Хосрова, «Желанья твоего не спросит седина...» персидского ученого и врача X–XI вв. Ибн Сины, или Авиценны) и религиозная К. («Бурда» арабского поэта XIII в. Аль-Бусайри), философская К. («Друг сердца» персо-таджикского поэта XV–XVI вв. Физули, «Сердце мое – старец-наставник, а я его красноречивое дитя...» азербайджанского поэта XII в. Хакани Ширвани), охотничья К., или *тардийя*, зачинателем которой был Абу Нувас (вводная К. в *масневи* «Баз-наме» или «Книга о соколе» афганского поэта XVII в. Хушкан-хан Хаттака), любовная К., выросшая из тагаззула и трансформировавшаяся, по одной из версий, в *газель*, сохранившую тот же способ рифмовки, что и К. («Не воспетое поэтом есть ли что-нибудь на свете...» Антары ибн Шаддада, «Прощайся с Хурейрой! Заждался верблюдов седока...» Аль-Аша), тюремная К., или *хабсийя* («Тюремная касыда» персидского, творившего в Индии, Масуди Сальмана, XI–XII), «старческая касыда» (написанная в форме диалогического *солилоквиума* «О старости» персо-таджикского поэта IX–X вв. Рудаки), «весенняя касыда», или *бахарийя*, чаще всего соотносимая с новогодним праздником – новрузом («В благоухании, в цветах пришла желанная весна...» Рудаки).

Со временем расширяется тематический диапазон К.: «Касыда о душе» персидского поэта и врача X–XI вв. Ибн Сины (Авиценна); «Землетрясение в Тебризе» азербайджанского поэта XI в. Гатрана Тебризи; хвалебные «Касыда живописцу» и «Касыда хлебопеку» таджикского поэта XVII–XVIII вв. Насафи; «На ковре самолете» арабского поэта XIX–XX вв. Фаузи аль-Маалюфа; политические «Багдад» и «Пламя над Иорданией» палестинского поэта XX в. Абу Сальма; автобиографическая К. «Бегство» Бадра Шакир ас-Саййаба, сатирическая «Феодал», написанная белым стихом, Мухаммада Мехди аль-Джавахири (Ирак, XX); сказочная К. «Лунное дерево» иракской поэтессы XX–XXI вв. Назик аль-Малаики.

Встречаются, помимо посвячительных – поэтам, и К. на темы творчества и мастерства, типологически сходные с европейским жанром *ars poetica* (насиб К. персидского лирика X–XI вв. Фаррухи Систани «О поэзии. С караваном одежды отправился я из Систана...»), К.-подражания («Касыда плаща» иракского поэта XVIII–XIX вв. Абд аль-Баки аль-Омари – «Касыде плаща» египтянина аль-Бусыри, XIII) и К. с именами известных творцов жанра (ответная, адресованная Абу Зухейру, К. арабского поэта X в. Абу Фираса «Приюта просил у любви я...», в которой упомянуты Аль-Фараздал, Ахталь и Джарир).

Происходит и ожидаемое скрещивание К. с описательными жанровыми формами, к примеру, *травелогом* («Путешествие в Египет» иракского поэта XIX–XX вв. Аль-Кязыми) и *экфрасисом* («Памятники Баальбека» ливанского поэта XIX–XX вв. Халиль Абдо Мутрана). Организуются К. и в циклы («Хабсийя» азербайджанского поэта XII в. Хагани, «Украшение листов собранием некоторых из моих стихотворений» нигерийского поэта и религиозного просветителя XVIII–XIX вв. Абдуллахи дан Фодио).

В связи с завоеванием арабами Пиренеев в VIII ст. К. проникает в Испанию (К.-*тавтограмма* – на букву арабского алфавита «нун» – «Нуния» жившего в XI в. в Кордове Ибн Зейдуна), прививается в андалузской поэзии, отголоском чего является наличие этого жанра в лирике испанского поэта XX в. Ф. Гарсия Лорки («Касыда о раненном водою», «Касыда о плаче» и др. в «Диване Тамариты»). Но все же в западной литературе, несмотря на опыт освоения этой жанровой формы («Фарис. Касыда, сочиненная в честь эмира Тадж-уль-Фехра, посвященная Ивану Козлову» А. Мицкевича, Польша XIX; «Касыды» Я. Ивашкевича, Польша, XIX–XX; написанная *верлибром* «Какая-то касыда» украинской поэтессы П. Килины, США, XX), К. остается экзотическим жанром. В современной русской поэзии к ней обращались Анри Волохонский и Алексей Хвостенко (ироническая «Касыда министру культуры»), Елена Долгих («Касыда о весне»), О. Ладыженский («Касыда о величии», «Касыда о бессилии» и др.), К. Григорьев («Кто славы за касыды ждет? Поэт Григорьев К.»).

Пример К.-муаллаки арабского поэта VI в. **Тарафа ибн аль-Абда:**

* * *

В песчаной долине следы пепелищ уцелели
И кажутся издали татуировкой на теле.

С верблюдов сойдя, мне сказали собратья мои:
«Что зря горевать? Докажи свою стойкость на деле!»

Я вспомнил о племени ма́лик, ушедшем в простор,
В степи паланкины, как в море ветрила, белели.

Казалось: Ибн Ямин плывет на своем корабле,
То движется прямо, то скалы обходит и мели.

Корабль рассекают волну. Так, играя в «фияль»,
Рукой рассекают песок, чтоб добраться до цели.

Краса черноокая в стойбище дальнем живет,
На шее высокой горят жемчуга ожерелий,

Косится испуганно дева, как в поле газель,
И шея изогнута трепетно, как у газели.

Когда улыбается девушка, зубы блестят,
Как будто мы лилию среди барханов узрели.

Горят позолотою зубы в полдневных лучах,
А десны красавицы, как от сурьмы, потемнели.

Лицо ее светится. Кажется: солнце само
Покров ей соткало на яркой своей канители.

Терзаемый думой, седлаю верблюдицу я,
Она быстронога, без отдыха мчится недели,

Крепка, как помост, по дорогам бежит, где следы
Сплетают узор, – словно ткань на дорогу надели.

Верблюдица скачет, и задние ноги ее
Передних касаются, следом бегут, словно тени.

Со стадом верблюжьим пасется она на плато,
Жует молодые побеги зеленых растений.

Округлые бедра верблюдицы – словно врата
Дворца, а высокий хребет – как стена укреплений.

Под грудью ее, как под пальмой, прохладная тень,
Излучина брюха – как свод, и массивны колени.

Она расставляет передние ноги свои,
Как держит бадьи водонос — для свободы движений.

С румийскою каменной аркою схожа она,
Подобные арки не рушатся от сотрясений.

Поводья бегут по груди, не оставив следа,
Так воды с утесов текут вдоль гигантских ступеней:

Подобно разрезу на воротах с белым шитьем,
Расходятся, сходятся снова, сливаются в пене.

Верблюдица голову держит, как нос корабля,
Сама словно судно, плывущее против течения.

Большая ее голова наковальне под стать,
В зазубринах вся, как пила, и в узлах, как коренья.

А морда ее, как сирийский папирус, гладка,
А губы сафьяна нежнее, но крепче шагрени.

Глаза, как зеркала, сияют из темных глазниц,
Так блещет вода среди скал в черноте углублений.

Прозрачны они и чисты, обведенные тьмой,
Как очи пугливых газелей и чутких оленей.

Подвижные уши способны во тьме уловить
Тревожные шорохи, зовы и шепот молений.

Могучее сердце верблюдицы гулко стучит,
Как будто в гранитный утес ударяют камни.

Верблюдица мчит, запрокинув затылок к седлу,
Стремительный бег быstroногий похож на паренье.

Захочешь — пускается вскачь, а захочешь — бредет,
Страшится бича, не выходит из повиновения,

Склоненною мордой почти прикасаясь к земле,
Бежит все быстрее и быстрее, исполнена рвения.

Спокойно ее понукаю, когда говорят:
«Из этой пустыни не вызволит нас провиденье», —

И даже тогда, когда спутники, духом упав,
Не ждут ничего, лишь до смерти считают мгновенья.

Вам скажут: «Один удалец этот ад одолел», –
Смелчак этот – я, обо мне говорят, без сомненья.

Хлестнул я верблюдицу, и поскакала она
В тревожный простор, где восход полыхал, как поленья.

Ступает она, как служанка на шумном пиру,
Качается плавно в объятиях неги и лени.

По первому зову на помощь я вмиг прихожу,
Не прячусь в канаву, завидев гостей в отдаленье.

Кто ищет меня – на совете старейшин найдет,
Кто хочет найти – и в питейном найдет заведение.

Придешь поутру – поднесу тебе чашу вина,
Не хочешь – не пей, но войди, окажи уваженье.

На шумных собраниях средь самых почетных сижу,
Мне старцы внимают, когда принимают решенья.

Пирую с друзьями, выходит прислуживать нам
Рабыня, чей лик светозарный – услада для зренья.

На девушке яркое платье. Так вырез глубок,
Что белое тело доступно для прикосновенья.

Ей скажете: «Спой!» – и потупит красавица взор,
И тотчас услышите нежное, тихое пенье.

Люблю пировать, веселиться, проматывать все,
Что взял я в наследство, что сам я добыл во владенье.

Родня сторонится меня, как верблюда в парше,
Которого дегтем намазали для исцеленья.

А я ведь друзей нахожу и в убогих шатрах,
И там, где в богатстве живет не одно поколение.

Меня вы хулите за то, что рискую в бою,
За то, что могу на пирушках гулять что ни день я.

Но разве вы в силах мне вечную жизнь даровать?
Позвольте же с гибелью встретиться в час наслажденья!

Позвольте же мне три деянья всегда совершать,
Которые в жизни имеют большое значенье.

Клянусь! Я и думать не стал бы, когда б не они,
О том, что наступит черед моего погребенья!
Деяние первое: не дожидаясь хулы,
Сосуд осушать, пить вино, не боясь опьяненья!

Второе деянье: на помощь тому, кто зовет,
Бросаться, как зверь потревоженный, без промедленья!

А третье: с веселой красавицей дни коротать,
Укрывшись от долгих дождей под надежною сенью!

О, девичьи руки, подобные стройным ветвям!
Браслеты на них и цепочек звенящие звенья.

При жизни ты должен все радости плоти вкусить,
Превратности я испытал и страшусь повторенья.

При жизни будь щедр! Пропивай все, что есть у тебя!
За гробом узнаешь, как пьется в державе забвенья.

Попробуй могилы скупцов отличить от могил
Безумцев, транжиривших золото без сожаленья!

Два холмика рядом, две гладких гранитных плиты,
Под ними тела, но уже их разрушило тленье.

Да, смерть неразборчива, щедрых берет и скупых, –
Но хуже скупцам: как оставишь добро да именье!

Сокровище жизни бесценно, но тает оно,
Уходят и годы, и дни, и часы, и мгновенья.

Чтоб конь мог пастись, удлиняют веревку ему,
Но жизнь не продлить. Все мы станем для смерти мишенью.

В опасности племя мое – я готов умереть,
Враги угрожают – иду без боязни в сраженье.

К источнику смерти дорогу могу казать
Тому, кто подвергнет собратьев моих поношенью.

Я славен отвагой, стремителен, как голова
Проворной змеи, увенчавшая гибкую шею.

Со мною всегда мой индийский отточенный меч,
Я клятву давал – и теперь с ним расстаться не смею.

Крепка его сталь – ни царапин на ней, ни щербин,
Единым ударом я голову недругу сбрею,

Мечу говоришь: «Погоди!» – но уже он сверкнул,
Сразит он мгновенно – и сам я мигнуть не успею.

Покуда сжимаю в деснице его рукоять,
Любому врагу дам отпор и любому злодею.

Когда прохожу я с мечом обнаженным в руке,
Верблюды в тревоге, дрожат – как бы их не задели.

Дочь Мабада, друг мой, поплачь, если сгину в бою,
Как должно оплакивать павших в далеком пределе.

Одежды свои разорви! Я достоин того.
Другим далеко до меня в ратном яростном деле.

Иные медлительны в добрых делах, но не в злых,
Робеют пред сильными, а на пиру – пустомели.

Но я не таков, никому не спускаю обид,
Будь я послабей, на меня бы с презреньем глядели,

Меня б затравили всей стаей и по одному,
Но щит мой – отвага, воспитанная с колыбели.

Клянусь! О невзгодах своих я не думаю днем,
А ночью тем более – сплю как убитый в постели.

Не раз я, встречая опасность, свой страх отгонял
В то время, как сабли сверкали и стрелы свистели,

Когда даже самые смелые из удальцов
Теряли от ужаса речь, леденели, бледнели.

(пер. А. Ревича)

ЛЕГЕНДА стихотворная (лат. *legenda* – «подлежащее чтению», должное чтение) – лиро-эпический жанр, поэтическая обработка сохраненного в коллективной памяти-воображении невероятной истории о необыкновенной личности.

В европейской традиции Л.с. первоначально возникает в монастырской жизни как назидательный текст о католических святых, который прочитывался в разных (ежедневных и календарных) обстоятельствах монастырской жизни (сокращенный вариант прозаического – в ирландском жанре *иммрам* – о морских странствованиях – «Путешествия Святого Брендана», X). Составляются многочисленные сборники: прозаическая «Золотая легенда» Иакова Ворагинского (XIII); анонимный, XIII в., стихотворный «Мартиролог» («*Passional*»), стихотворная английская, XIII в., «Книга фестивалей» («*Liber festivalis*»), адаптированная к литургии в XV в. Дж. Мирком, прозаические «Поденник Святых» («*Acta Sanctorum*») Ж. Болланда (Нидерланды, XVI–XVII), «*Speculum magnum*» («Великое *зерцало*», XV), отредактированное на рубеже XVI–XVII вв. Иоанном Майором и переведенное на польский и русский языки, «Четьи-Минеи» Дм. Ростовского (Россия, XVII–XVIII). *Агиографическая* литература и в дальнейшем сохраняет значение первоисточника Л., как и вся религиозная мифология, в том числе, и *апокрифы*.

Постоянным историко-литературным материалом жанровой рефлексии служат *традиционные сюжеты* и персонажи легендарного происхождения: добрые, бедные и любящие супруги из греческой легенды, получившей литературное напутствие от Овидия («*Метаморфозы*», Древний Рим, I в. до н.э. – I в. н.э.) и обработанной, к примеру, в сказке Ж. Лафонтена «Филемон и Бавкида» (Франция, XVII) и ее вольном переводе под тем же названием И. Дмитриевым; рыцари Круглого стола (рыцарский роман «Ивейн, или рыцарь со львом» Кретьена де Труа, Франция, XII; анонимная поэма «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», Англия, XIV; *поэмы* А. Теннисона «Смерть Артура» и «Могила короля Артура» У. Морриса, Англия, XIX); Агасфер (немецкие – поэмы «Вечный жид» К.Ф.Д. Шубарта, XVIII, «Утопия» В.Ф. Геллера, XVIII, «Агасфер» Ю. Мозена, XIX; стихотворение «Новый Агасфер» Л. Келлера, XIX; поэмы «Смерть Вечного Жида» Э. Гренье, Франция, XIX; «Агасфер в Риме» Р. Гамерлинга, Австрия, XIX), английские стихотворения XIX в. «Монолог вечного Жида» П.Б. Шелли и «Агасфер» У. Ворсворта; «Агасфер и плуг» Х.Х. Зеедорфа, Дания, XX; неоконченная поэма В. Жуковского «Агасфер, Вечный жид», «Агасвер. Поэма в отрывках» В. Кюхельбекера, неоконченное стихотворение А. Пушкина «В еврейской хижине лампада...», стихотворения Я. Полонского «Вечный жид», К. Бальмонта «Звездный хоровод», монологическое М. Волошина «Я Вечный Жид. Мне люди – братья...»); Св. Грааль (французские рыцарские романы XII–XIII вв. – «Роман об истории Грааля» Р. де Борона и «Персеваль, или Повесть о Граале» К. де Труа; поэма провансальского *трубадура* XII–XIII вв. Б. де Борна «Иосиф из Аримафеи»; поэма В. Эшенбаха «Парсифаль», Германия, XII–XIII; «Сэр Галахад» А. Теннисона); Гаммельнский крысолов (баллада Й.В. Гёте «Крысолов», «Бродячие крысы» Г. Гейне, Германия, XVIII–XIX; «Флейтист из

Гаммельна» Р. Браунинга, Англия, XIX; «Музыкант из Сен-Мерри» Г. Аполлинера, Франция, XIX–XX; поэма М. Цветаевой «Крысолов. Лирическая сатира», «Искусство» Г. Шенгели, «Гаммельнский крысолов» Н. Силаевой), Дон Жуан («Дон Жуан» Дж.Г. Байрона, Англия, XVIII–XIX; «маленькая трагедия» А. Пушкина «Каменный гость», драматические поэмы Дон Жуан» Н. Ленау Австрия, XIX, «Дон Жуан» А.К. Толстого и «Каменный хозяин» украинской поэтессы XIX–XX вв. Л. Украинки). Этими международными сюжетами и персонажами не исчерпываются источники Л.с.

На автохтонном материале разрабатывается Л.с. и в других литературных регионах, к примеру, «Молодой рыбак Урашима» Такахаси Мусимаро из японской антологии VIII в. «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»), любовно-приключенческая поэма о принце и принцессе «Самуттаххот» Пхра Махарачакхры (Таиланд, XVII), «Улица, над которой луна ясна» (о легендарном жреце) из сборника «Тонгук акпу» («Акпу Восточного государства») Ли Гванса (Корея, XVIII), легенда о любви принцессы и короля в ягане (строфическая поэма) «Мвейнун» основателя жанра Швейдауна Нандату (Мьянма, XVIII), поэма Г. У. Лонгфелло «Песнь о Гайавате» (США, XIX), «Кисса о Тахире и Зухре» (односюжетный *дастан* о любви) татарского и башкирского поэта XIX в. А. Уразаев-Курмаши, поэма «Легенда о белой голубке» современной дагестанской поэтессы Э. Ашурбековой.

Как и европейская, восточная Л.с. богата диалогическими переключками произведений, в частности, в жанре *назира*, к примеру, сюжет арабской легенды о Лейли и Меджнуне в поэмном творчестве персо-таджикского поэта Рудаки (IX–X), персидского Низами Гянджеви (XII–XIII), узбекского Алишера Навои (XV), азербайджанского Физули (XV–XVI).

Как и другие мнемонические жанры, прежде всего, типологически сходные с ним *сказание* и *предание*, Л.с. не имеет своего собственного формата (отсутствие атрибутированных – темы, строфики, метрики), что объясняет практические трудности их размежевания. Поэтому небезосновательным, при всей его условности, оказывается такой идентификационный параметр, как авторское указание на принадлежность произведения к Л.с.

Основной корпус Л.с. составляют тексты, являющиеся авторской *парафразой* первоисточника (с соблюдением фабульной истории и ее коллективного видения: «Елена», «Юлиания», «Судьбы апостолов» и «Христос» Кюневульфа (Англия, VIII), сборник рассказов о жизни святого «Св. Серваций» Г. Фельдеке (Германия, XII); анонимные чешские, XIV в., «Легенда о святом Прокопе» и «Легенда о святой Катерине», «Джелалэддин Руми. *Персидская легенда*» Ф. Рюккерта (Германия, XVIII–XIX), «Бог и Баядера. *Индийская легенда*» Й.-В. Гете, «Годиwa» А. Теннисона, «Погребение короля Кормака» С. Фергюсона (Ирландия, XIX), «Смерть Святого Брендана» Д.Р.Р. Толкина (Англия, XIX–XX), «Жертва» (евангельский эпизод тайной вечери) Л. Украинки; «Мать и дочь» Д. Ознобишина, «Нахум Иш Гамзу» (о еврейском праведнике I–II вв. н.э.) М. Минаева, «Таджикская легенда» С. Городецкого, «Три ночи Будды. Индийская легенда» С. Надсона, «Легенда. *Я расскажу тебе теперь легенду...*» (о

распятии и воскрешении Христа) Б. Лемана, «Франциск Ассизский. Легенда», «Монах. Легенда» Д. Мережковского, «Эблис. Восточная легенда» В. Шуфа, «Легенда о Моисее» В. Бородаевского, «Крещение Владимира. Русская легенда» Е. Лукина.

Более широкие границы охватывают, во-первых, произведения, структурирующие легенды в разных жанровых формах, прежде всего, в наиболее пластичной поэме: «Тристант и Изальде» Э. Оберге (Германия, XII), «Бедный Генрих» Г. фон Ауэ (Германия, XII–XIII), «Чудеса Девы Марии» французского *трувера* XII–XIII вв. Готье де Куанси, «Иоанн Дамаскин» А.К. Толстого, а также *балладе* («Ивиковы журавли» – о древнегреческом поэте Ивике – Ф. Шиллера, «Светлый праздник. Норвежская легенда» А. Амфитеатрова, сборник «Баллады и легенды» украинского поэта XIX–XX вв. Н. Вороного), *апокрифе* (немецкая анонимная, X в., «Песнь о св. Георгии»), *лэ* («Жимолость» – о Тристане и Изольде – Марии Французской из цикла «Бретонские лэ», Англия, XII), *миракле* («Чудо о Теофиле» Рютбёфа, Франция, XIII), *идиллии* («Королевские идиллии» на сюжеты артуровского цикла А. Теннисона), *визионерской поэзии* (дидактическая поэма «Видение сэра Лаунфаля» по мотивам артуровского цикла Д.Р. Лоуэлла, США, XIX).

Нередко один и тот же легендарный сюжет может варьироваться в разных жанровых формах либо оставаться внежанровым вообще, например, древнегреческая история любви юноши и жрицы: *эпиллий* («Геро и Леандр» Мусея, Древняя Греция, V в.; «Геро и Леандр. Баллада» Ф. Шиллера; поэма «Геро и Леандр» Х. Боскана, Испания, XV–XVI; поэма «Геро и Леандр» К. Марло, дописанная Дж. Чапменом (Англия, XVI); стихотворения «Геро и Леандр» А. Фета, «Леандр и Геро» И. Бороздны, «Геро и Леандр» (персонажный диалог) В. Брюсова.

Во-вторых, произведения с доминированием в них авторской рефлексии на легендарный сюжет, но без (или с минимумом) его развернутого изображения, как, к примеру, «Бегство в Египет», «Христос возвращается из Египта», «Детство Иисуса» Р. Саутвелла (Англия, XVI), *цикл* О. Седаковой «Легенды и фантазии» на темы христианской истории.

В-третьих, произведения, представляющие собой авторские (оригинальные) или оригинально обработанные автором легенды: незаконченная «Легенда о примерных женщинах» (Англия, XIV), поэма-поучение «Юсуф и Зелиха» (библейские Иосиф и Золика) М. Ключюка (Албания, XVIII–XIX), цикл эпических поэм В. Гюго «Легенды веков» (Франция, XIX), цикл «Легенды о Зле» Р. Кипплинга (Англия, XIX–XX), «Ех ossibus ultor!» (об убийстве справедливого царя и о возможном за это возмездии) Дж. Кошбука (Румыния, XIX–XX), «Иуда» (исповедь и покаяние Иуды) украинской поэтессы XIX–XX вв. О. Романовой, «Легенда о Пилате» (изгнанном и брошенном) украинского поэта XIX–XX вв. И. Франко, воскрешение Дон Жуана в стихотворении «Самоубийство Дон Жуана» И. Микулеску (Румыния, XX), «Легенда о мертвом городе», «Легенда. Вышел однажды из дому...» современного армянского поэта Ю. Саакяна; делегандаризация литературного героя в поэме «Мой друг Дон-Жуан» украинского

поэта XX в. О. Влызько; «Легенда. *Был у Христа-младенца сад...*» А. Плещеева, «Конец Летучего Голландца» Э. Багрицкого, «Женитьба Дон Жуана. Ироническая поэма в семи песнях» В. Федорова.

Типовой стиль Л. в целом соответствует высокой тематике и жанровой модальности Л., за редкими исключениями, к примеру, пародийная поэма Дж. Свифта «Бавкида и Филемон» (Англия, XVII–XVIII), иронический «Яган о Нейми» Кинвунминджи (Мьянма, XIX); комическая «Ворчун Дорофей. Легенда» (персонифицированная совесть) В. Курочкина, вставочные «Иоанн (Легенда)» и «Дар Умберта» в *травестии* Анри Волохонского «Фома. Удивительная поэма о знаменитом схоласте Фоме Аквинском, его учителе Альберте Великом, об искусственной женщине, Альбертом созданной, и повествующая о том, как сказанный Фома с нею спорил и как, разгневавшись, ее испортил».

Д. Мережковский

Монах
(Легенда)

Над Новым Заветом склонился монах молодой,
Он полон святой, бесконечной отрады;
На древнем пергаменте с тихой зарей
Сливается отблеск лампы;
И тусклые желтые грани стекла
В готических окнах денница зажгла.
Прочел он то место, где пишет в послании Павел:
«Как день перед Господом – тысячи лет!» –
И Новый Завет
В раздумье оставил
Смущенный монах, и, сомненьем объят,
Печальный идет он из кельи, не видит, не слышит,
Как утро в лицо ему дышит,
Как свеж монастырский запущенный сад.
Но вдруг, как из рая, послышалось чудное пенье
Какой-то неведомой птицы в росистых кустах –
И в сладких мечтах
Забыл он сомненье,
Забыл он себя и людей.
Он слушает жадно, не может наслушаться вволю,
Всё дальше и дальше, по роще и полю
Идет он за ней.
Той песней вполне не успел он еще насладиться,
Когда уж заметил, что – поздно, что с темных небес
Вечерние росы упали на доли, на лес,
Пора в монастырь возвратиться.

Подходит он к саду, глядит – и не верит очам:
Не те уже башни, не те уже стены, и гуще
Деревьев зеленые кущи.
Стучится в ворота. «Кто там?» –
Привратник глядит на него изумленный.
Он видит – всё чуждо и ново кругом,
Из братьев-монахов никто не знаком...
И в трапезу робко вступил он, смущенный.
«Откуда ты, странник?» – «Я брат ваш!» – «Тебя неко-
гда
Никто здесь не видел»... Он годы свои называет –
Те юные годы умчались давно без следа...
Седая, как лунь, борода
На грудь упадает.
Тогда из-за трапезы встал
Игумен; толпа расступилась пред ним молчаливо,
Он кипу пергаментов пыльных достал из архива
И долго искал...
И в хронике древней они прочитали
О том, как однажды поутру весной
Пошел из обители в поле монах молодой...
Без вести пропал он, и больше его не видали...
С тех пор три столетия прошло...
Он слушал – и тенью печали
Покрылось чело.
«Увы! три столетия... о, птичка, певунья лесная!
Казалось – на миг, на один только миг
Забылся я, песне твоей сладкозвучной внимая –
Века пролетели минутой!» – и, очи смежая,
Промолвил он: «Вечность я понял!» – главою поник
И тихо скончался старик.

ЛЭ (франц. lai) – лиро-эпический жанр, стихотворный рассказ-фэнтези на куртуазную тематику.

Возникает в средневековой поэзии Франции и Англии как сюжетная обработка бретонских **легенд** (о маге Мерлине, короле Артуре и его сподвижниках и др.), ставших источниками и для рыцарского романа. Позднее приобретает куртуазный характер.

События в Л. разворачиваются в фикциональном мире, полном приключений и авантур, населенном благородными рыцарями и дамами, фантастическими существами, изобилующем чудесами и волшебными предметами, экзотической фауной и флорой, что в целом не исключает введения жизненных мотивов и дидактики.

Основная *коллизия* – любовное влечение героев и разнообразные препятствия, к примеру, родственные, моральные и др. запреты, определяющие драматический характер конфликта. Типичная поэтика Л. предполагает новеллистический сюжет со множеством композиционных вставок (пейзажные и иные описание, диалоги и монологи героев, авторские отступления), этикетную фразеологию *fin'amor* («куртуазная любовь»). Особая роль возложена на повествователя, призванного вызвать у слушательниц эффект присутствия в воображаемой реальности произведения, вызвать у них сопереживание происходящему.

Хрестоматийными образцами жанра признан цикл из 12 малых *поэм*, объединенных «Прологом», жившей в Англии в XII–XIII вв. Марии Французской «Бретонские лэ» («Lais Bretons»), написанных 8-сложником со смежной рифмовкой («Гижмар», «Эквитан», «Ясень», «Оборотень», «Ланваль», «Двое влюбленных», «Йонек», «Соловей», «Милон», «Несчастный», «Элидюк» и «Жимолость» – по мотивам приключений Тристана и Изольды из артуровского цикла легенд). О популярности и массовом характере жанра, соперничающем с песенным творчеством провансальских трубадуров и французских труверов, свидетельствует множество анонимных произведений, к примеру, дошедших из XII в. «Лэ о роге» и «Лэ о плохо сшитом плаще».

К этой жанровой форме обращается французский поэт XV в. Ф. Вийон (шутливая поэма «Лэ, или Малое завещание»). К XVI в. Л. выходит из активного употребления, оказав влияние на *балладу*, галантный роман и литературную сказку. Очень редкими примерами Л. в русской поэзии – «Лэ I. Овы, белосиреневые сны...» и др. И. Северянина.

Используется понятие Л. и в значении строфической формы, обратной *вирелэ* и состоящей из трех *терцетов* с системой рифмовки AbAAbA ... (строчными буквами обозначены укороченные стихи). Примеры строфического Л.: «Жду сеньора, приговора...» португальского средневекового поэта Ж. Лобейры; «Козлиная песнь: лэ», «Вторая козлиная песнь: лэ» современной русскоязычной поэтессы Франции Алины Дием, «Лэ. Вот однажды задумал поэт...» (шутливое) Ларисы Ищенко.

Мария Французская

О жимолости

Мне лэ понравилось одно –
Зовется «Жимолость» оно.
Правдиво расскажу я всем,
Как создано оно и кем.
Его я слышала не раз,
Нашла записанный рассказ,
Как сладостный постиг недуг
Тристрама и Изольду вдруг,
Как скорбь наполнила их дни
И вместе смерть нашли они.

Разгневан Марк – король страны, –
Тристраму не простит вины:
Он королеву полюбил
И королю теперь не мил.
Племянника изгнал король,
Сказав: «В Саутвельсе жить изволь!»
Тристрам на родине весь год
Живет в сетях тоски, невзгод.
Страх смерти из любви презрев,
Он забывает дядин гнев:
Не удивляйтесь же ему, –
Ведь гибель не страшна тому,
Кто скорбью сердца удручен,
С любимым другом разлучен.

Бежит он из родной страны:
Они увидеться должны!
И в Корпуэльс Тристрам идет,
Где королева друга ждет.
Дичась людей, тропой лесной
Он долго бродит в жар и зной.
Лишь ночью, прерывая путь,
Он ищет, где передохнуть.
Крестьянин, бедный человек,
Тристраму предлагал ночлег,
Тристрам по всей родной земле
Расспрашивал о короле.
И говорил ему народ,
Что в Таптажель король зовет
Своих баронов на турнир,
Что даст король баронам пир,
Что к Троице назначен сбор
И скоро съедется весь двор,
Что будет королева там...
И счастлив новостью Тристрам;
Близ этих мест лежит их путь,
Он сможет на нее взглянуть.
Король уехал. В тот же день
Тристрам вошел в лесную сень
И стал на той дороге ждать,
Где будет свита проезжать.
Орешник рос в лесу меж трав;
Его срубив и обтесав,

Он буквы имени на нем
Искусно вырезал ножом.
Их королева разберет,
Когда подъедет в свой черед,
Увидев трость, узнает вмиг,
Что друг ее сюда проник:
Уже случилось так не раз
У королевы зоркий глаз.
Послание тайный смысл хранит:
Без слов Тристрам в нем говорит,
Как долго здесь скитался он,
Разлукой с милой удручен,
Как ждал ее он много дней,
Стремясь к желанной встрече с ней.
Ей отдал сердце он свое
И жить не может без нее.
Орешник, вырезанный здесь,
Обвитый жимолостью весь,
От самой кроны до корней,
Навеки тесно связан с ней.
Но чуть их разлучит беда,
Они погибнут навсегда.
Орешник станет вмиг сухим,
И жимолость зачахнет с ним.
«Мой друг, так оба мы, увь,
Умрем в разлуке я и вы!»

Вот королева к тем местам
Подъехала, где был Тристрам,
И на орешнике тотчас
Заметил буквы острый глаз.
За нею вскачь лесной тропой
Несутся рыцари толпой.
Она велит сойти с коней:
Покой и отдых нужен ей.
Приказ исполнен, и она
Без свиты в лес идет одна.
Служившая ей много лет,
Идет Бренген за нею вслед.
Свернув с дороги, в глубь лесов
Спешит Изольда в лес на зов
Того, кто ей прислал привет,
И счастью их – предела нет.
Он сердце ей открыл до дна,

И, светлой радости полна,
Она с ним говорит о том,
Как примириться с королем:
Его изгнав, познал король
И сожаление, и боль.
Всему виною клевета!
Без друга жизнь ее пуста...
Но расставанья пробил час,
И слезы катятся из глаз.
Тристрам в Уэльс идет опять,
Чтоб приглашенья дяди ждать.
Их встречу хочет он воспеть,
Подругу в лэ запечатлеть:
Она просила спеть о том,
Как ветку сделал он письмом.
Тристрам искусный был певец,
И лэ готово наконец!
Так создавалось это лэ
И называлось на земле
«Goteeef» у английских морей,
А у французов «Chievrefueil».
И я правдиво, без прикрас,
Передала о нем рассказ.

(пер. М. Замаховской)

МАСНЕВЇ, МАСНАВЇ (араб. – сдвоенная) жанр *поэмы* в восточной поэзии.

Название – от структурного признака М.: парная и конечная рифма в *дистихе* (араб. – *бейт*) по схеме аа–bb–сс... М. создавались разными, принятыми в национальных традициях, стихотворными размерами на основе *аруза*.

К известным образцам жанра относятся поэмы: героическая «Книга царей» («Шах-наме») персо-таджикского поэта XI в. Абулькасима Фирдоуси, философско-дидактическая «Пятерица» («Хамса») персидского и азербайджанского поэта XII–XIII вв. Низами Гянджеви, «Беседа птиц» персидского поэта-суфия XII–XIII вв. Фаридадина Аттара, «Назидательные маснави» персидского поэта XIII в. Джалалиддина Руми (Балхи), философская «Книга счастья» и «Сокровищница тайн» азербайджанского поэта XIII–XIV вв. Махмуда Шабустари, романическая (о влюбленных) «Лейла и Меджнун» узбекского поэта XV в. Алишера Навои, героико-историческая (на языке урду) «История царствования Искандара» Мухаммада Нусрати (Индия, XVII), «Сват-наме» (о путешествии в долину Сват) афганского поэта XVII в. Хушхал-хана Хатака, философская «Талисман озарения» персоязычного поэта Индии Мирзы Бедиля (XVII–XVIII).

Материалом М. часто служат *традиционные сюжеты и образы* мифологического, фольклорного и книжного происхождения: «Калила и Димна» персо-

таджикского поэта IX–X вв. Рудаки представляет собой обработку сказания из древнеиндийского памятника «Панчатантра» («Пятикнижие») при посредничестве перевода его на персидский язык; «Хосров и Ширин» тюркского поэта XIV в. Кутба является авторским подражанием (*назира*) одноименной М. из «Пятерицы» Низами; в «Цветнике любви» Мухаммада Нусрати написан на основе народной *легенды* о любви принца-мусульманина к бенгальской девушке, в «Юсуфе и Зулейхе» Хашими разрабатывается авторская версия «бродячего сюжета» о библейском Иосифе и жене его хозяина или кораническом Юсуфе и Зулейхе (Индия, XVII). Нередки вплетения мотивов на темы поэта и поэзии («Шахнаме» Фирдоуси, «Вис и Рамин» персидского поэта XI в Гургани, «Пятерица» Низами).

Композиция М. широко пользуется традиционными для мусульманской поэзии жанрово-строфическими формами: дидактическая (на уйгурском языке) «Наука о счастье» тюркского поэта XI в. Юсуфа Баласагуни инкрустирована вставочными *рубайи*, пословицами и афоризмами и завершается *касыдами*; «Подарок истин» тюркского поэта XII–XIII вв. Ахмада Югнаки изобилует четверостишиями, нарушающими строфический канон жанра; сюжет М. «Варга и Гюльша» азербайджанского поэта XVI–XVII вв. Месихи обрамляется касыдами и заканчивается завещанием (*тестамент*). Традиционным для М. началом является восхваление (тахмидия) Бога («Наставление на правильный путь» таджикского поэта XIV в. Носира Бухори).

Малая форма М., разрабатываемая в Новое время, получила название назм.

Юсуф Баласагуни

Из поэмы «**Наука быть счастливым**» («Кутадгу билиг»)

Речь умного, как влага из колодца,
Речь глупого бедой к нему вернется.

Я в многословье видел мало пользы,
От краснобаев не бывает пользы.

Коль хочешь говорить, скажи, но кратко,
Чтоб был в едином слове смысл десятка.

Тебя великим может сделать слово,
А многословье превратить в смешного.

Пусть, как гранит в руках каменотесов,
Весомой будет суть твоих вопросов.

Невежда слеп и глух, а просвещение
Глухому дарит слух, слепому – зренье.

Ты знанья обретешь, себя прославишь,
Ты сам уйдешь, но в мире след оставишь.

Пусть будет твой язык не лжец, не сплетник,
А меж тобой и знанием посредник.

Тем, кто не знает, я скажу по чести:
Язык карают с головою вместе.

Сдержи язык свой, голову жалея:
Чем он смирнее, тем она целее.

Людей грязнит невежда бранью злой,
Злодей болтливый всех чернит хулой.

Для пламени осмысленного слова
Нет, кроме знаний, топлива иного.

Не говори плохого никому,
Когда не враг ты счастьем своему.

Оставишь память ты на свете белом
Лишь добрым словом да хорошим делом.

Ты сам умрешь и превратишься в прах,
А слово в чьих-то будет жить устах.

Не для забвенья, а для разуменья
Я оставляю эти наставленья.

(пер. Н. Гребнева)

МАХАКАВЬЯ (санскр.— большая поэтическая форма) — индийская средневековая описательная *поэма*.

Материалом служили эпические или мифологические сюжеты, заимствованные преимущественно из древних стихотворных эпосов «Махабхарата» и «Рамаяна» и преданий (пураны), литературными предтекстами — поэмы «Жизнь Будды» и «О прекрасном Нанде» Ашвагхоши (I в. до н.э. — I в. н.э.).

М. относится к наиболее почитаемым и разработанным жанрам индийской поэзии: «Бой Кираты и Арджуны» Бхарави (VI), «Убийство Раваны» Бхатти (VII), «Похищение Джанаки» Кумарадасы (VII), «Убийство Шишупалы» Магхи (VII), вызвавшее множественные подражания («Победа Хары» Ратнакары, IX; «Торжество Каппханы» Шивасвамины, IX), «Победа Наля» Васудевы (IX), «Тайна поэта» Халаюдхи (X), «Деяния Шрикантхи» Манкхаки (XII), «Рагхавы и пандавы» (сдвоенный сюжет «Рамаяны и «Махабхараты») Кавираджи (XII).

Образцовыми, вошедшими в золотой фонд национальной и мировой литературы, считаются «Рождение Кумары» (история бракосочетания Шивы и

Парвати – родителей бога войны) и «Род Рагху» (о царской династии) Калида-сы (V в.?).

Преимущественными и сплетенными в произведении темами М. как придворного эпоса – героическая (война) и любовная, которая может иметь и самостоятельное развитие (романизированная «Жизнь Нишадхи», XII). Разрабатываются сюжеты *джатак* (санскр. – «рассказ о предыдущих рождениях»), к примеру, сингальские М. «Жемчужина поэзии» цейлонского царя и поэта XIII в. Паракрамабаху II и «Джатака о Кусе» Алагияванна (XVI–XVII) – обе об одном эпизоде из жизни аватара Будды – царевиче Кусе.

К типичной поэтике М. как книжного эпоса относятся *мозаичная композиция*, состоящая из связанных общим сюжетом многообразных и многочисленных описаний (верхнего и дольного миров, заселённых богами и демонами, героями-царями и их подданными, времен года и суточного цикла, придворного быта и природы, городов и дворцовых сооружений, баталий и праздников, фауны и флоры, любовных свиданий и винопития и т.д.), диалогических и жанровых вставок (*панегирик, плач, утешение, диспут, послание*), а также высокий стиль с использованием многочисленных украшений (*аланкар*) – формульных *метафор* и *риторических фигур*. М. – многочастная поэма, делящаяся на строфические песни (сарги – отсюда и второе название саргабандха, т.е. сочинение в саргах), каждая из которых написана другим стихотворным размером.

М. оказала влияние на жанр хвалебной поэмы монголкахбо (на мифологическом материале о богине змей Моноше «Сказание о Падме» Биджоя Гупто, XV; посвященная богине, покровительнице животного мира, «Песнь о благодарении Чонди» Мукундорама Чокроборти, XVI).

НГЕМ (декламация, напев) – классический жанр вьетнамской литературы, лиро-эпическая **поэма** в форме женского монолога.

Жанровая традиция Н. началась (по оспариваемой версии) произведением «Жалобы жены воина», отправившегося в далекий поход, написанным поэтессой Доан Тхи Дьем (XVIII). Поэма создана *силлабическим* стихотворным размером тхэт нгон люк бат (чередование 7, 7, 6 и 8-сложных строк с внутренней и конечной рифмами), который стал характерным для данного жанра. К наиболее известным образцам Н. относятся «Плач государевой наложницы» Нгуен Зиа Тхиеу (XVIII).

Нгуен Зиа Тхиеу

Плач государевой наложницы
(размышления о смысле жизни)

Мыслью о себе томлюсь:
Тяжесть алых уз нужна ль?
Я лежу, и жжет печаль.
Ива студит жар любви.

Жизнь между людьми, как сон,
Вещим колесом скрыт путь,
Надо ль жизни нить тянуть,
Коль в грядущем муть и дрянь.
Скажешь ли «воспрянь!» душе,
Ведь не ждешь уже удач!
Жизнь, как жалоба и плач,
Где бессилен врач любой.
Плачут над судьбой в тоске.
Цвесть в морском песке кусту.
Страшно перейти черту,
Стар ли ты, в цвету ли ты.
Нету красоты теперь,
Гибну от потерь, утех,
Мука жизни травит всех,
Режет как посев серпом.
И корысть кругом, как грязь,
Праху поддалась краса.
В море горя я – слеза,
Пена, что нельзя поймать.
Жизнь свою понять хочу
И в дыму ищу пути.
Морю нас легко нести
И нельзя спасти никак.
Небо с нами как дитя,
Гонит нас шутя на мель,
Иль на обжиг в печь, как мел,
Словно пар – удел людской.
В зале танцев – злой паук,
В музыкальном – стук цикад,
В цветнике шипы торчат.
Под золой закат-костер.
Слава застит взор вельмож,
Взор богатых – ложь, тщета.
Жизнь, как сон в Нанькэ – мечта.
Встанешь – и пуста рука.
Сад погиб, дика трава,
Гонг во тьме едва видать.
Славы и добра искать
Страшно, как плутать в морях.
Уж не шлют ни страх, ни гром
Небеса, добром бедны.
Кончен путь земной; бледны
Тени, что видны вокруг.

Древо, камень вдруг – не те,
Блекнет в маете блеск птиц.
Жизнь уходит из зениц.
Даже горы ниц падут.
Пристань. Люди ждут, молясь.
А в харчевне пляс ветров.
Прах и пыль во тьме лесов.
Краток век цветов и трав.
Смотрим, волю дав слезам,
Смену сцен и драм земных.
Нету в них концов иных –
Лишь холмов простых гряда.
И сложны всегда узлы.
Как уйти из мглы страстей!
И в зеркале все пустей.
Плоть! Как мудрость с ней свести?
Для чего цвести любви.
Душу не трави свою,
А спеши к небытию
С чувствами семью одна
Так чужда лунаветрам!
Расцветет ли дам-цветок?
А покуда в том лишь прок –
Что монаший строг обет.

(пер. Д. Самойлова)

НОВЕЛЛА стихотворная (итал. novella – новость от лат. novus – новый) – европейский лиро-эпический жанр, **рассказ** в стихах о невероятном происшествии.

Долитературная история новеллы как жанра «народной смеховой культуры» (М. Бахтин) зарождается, как и его стихотворная вариация – **фаблио**, в средневековой городской среде и представлена ее натуралистическим образцом – «*плутовской новеллой*» с присущим ей анекдотическим сюжетом (««неслыханное событие» – И.В. Гете), приземленным персонажем, в частности, *трикстером*, и комическим стилем.

Происхождение литературного жанра связывают с анонимным (коллективным) итальянским прозаическим сборником XIII в. «Сто древних новелл» («Новеллино»), созданного преимущественно на европейском (мифологическом, фольклорном, литературном и историческом) сюжетном материале. Этот сборник, как и «Декамерон» Дж. Боккаччо (Италия, XIV), оказали влияние на формирование ренессансной новеллистики, к примеру, французские – анонимный (коллективный) сборник XV в. «Сто новых новелл» и «Сто новых новелл» Ф. де Виньёля (XV–XVI). Жизненный конфликт, воплощенный в бытовом, а

нередко в сказочном или фантастическом сюжете, в основном, традиционном, обеспечил средневековой новелле читательскую узнаваемость и популярность.

Восточным аналогом средневековой европейской новеллы является *макама* (араб. «стоянка», «беседы в собрании», на иврите – «махберет»), жанр, распространенной в арабской, персо-таджикской и еврейской литературах. Классическая макама представляла собой рассказ, написанный ритмизованной и рифмованной прозой (садж) со стихотворными вставками, что напоминает древнеримскую *сатуру*. К обязательным жанровым признакам макамы относятся формульные зачин и концовка, диалог (*мунназара*) между именными повествователем и персонажем, сквозное участие которых в эпизодах образует единую книгу, состоящую (по нормативу) из 50 макам: арабский «Макамат» зачинателя жанра Бади аз-Замана аль Хамадани (X–XI), персоязычные «Хамидовы макамы» Хамидиддина Балхи (XI), «Макамат» арабского писателя XI–XII вв. Мухаммада аль-Харири, «Тахкемони» («Ты меня умудряешь») еврейского (Испания) поэта XII–XIII вв. Йегуды аль-Харизи. За редкими исключениями, макама, оказав влияние на формирование испанского *плутовского романа* («Ласарильо из Тормеса»), не имела продолжение в отличие от европейской комической новеллы, в том числе, и стихотворной: антиклерикальные – «Сестра Жанна» Ж. Лафонтена (Франция, XVII) и «Пятимесячный плод» Ж.-Б. Грекура (Франция, XVII–XVIII), эротические – «Очки» Ж. Лафонтена, «На исповеди» Л.-Ф. де Сегюра (Франция, XVIII–XIX); «Скупой» А. Сумарокова и одноименное П. Фонвизина, «Модная жена» И. Дмитриева, «Бедный Азра» Тэффи (непародийная *пародия* на «Асру» Г. Гейне, Германия, XVIII–XIX), «Мотькэ-Малхамовес» И. Сельвинского).

Помимо комической, жанр представлен сатирической Н.с. («Черпак», «Английский замок» и др. М. Прайора, Англия, XVII–XVIII), социальной («Извозчик» Н. Некрасова, цикл «Картинки» польской поэтессы XIX–XX М. Конопницкой), исторической (посвященные Богдану Хмельницкому «Достопамятное сватовство» и «Переговоры в Белой Церкви» Ф. Глинки), фантастической (*быличка*, или рассказ очевидца о его встрече с нечистой силой, – «Гусар» А. Пушкина; «Мертвый Пушкин» К. Галкина), лирической (сентименталистская «Флор и Лиза» Я. Княжнина, «Встреча» Я. Полонского, *полифоническая* «С курьерским поездом» А. Апухтина, «Новелла. *От рожденья он не видел солнца...*» М. Кульчицкого).

Типологическим признаком как прозаической, так и различных тематикостилевых вариантов Н.с. является динамичный, с четко прочерченной *фабулой* и неожиданной и пуантированной развязкой *сюжет*. В этом относительное отличие новеллы от тоже одноэпизодного, но возникшего позднее авторского рассказа, не учитываемое западноевропейской генологией и отождествляющее эти жанровые модификации. Кроме того, во французской традиции, повлиявшей на русскую литературу XVIII в., новелла и сказка совмещаются в едином понятии *conte* («Сказки и новеллы в стихах» Ж. Лафонтена, «Сказки и фавлю» Э. Ле Нобля, Франция, XVII–XVIII; «Клад. Сказка» М. Хераскова, «Сказка. *Жил некакий мужик гораздо неубого...*» А. Сумарокова).

Мертвый Пушкин

*Унылая пора – подумал Пушкин –
Поэзия скупа. Толпа тупа.
А если я умру – подумал Пушкин –
то как прореагирует толпа?*
Лег в гроб, закрыл глаза, сложил ручонки
и быстро вжился в образ мертвеца.
Вдруг видит – полуголые девчонки
с довольным выражением лица
бегут на дискотеку «Гоп-ца-ца»
и пиво пьют из русской пивоварни.
А вслед за ними – розовые парни.
В трусах и без. С винцом и без винца.
Бегут на дискотеку «Гоп-ца-ца»
с довольным выражением лица.
Тусовки с пивом Пушкин не предвидел.
Он думал, будет море горьких слез.
Но он ошибся. Что еще увидел?
Увидел женщин, пляшущих канкан;
увидел, как мартышка ест банан;
увидел, как изменчивая мода
торгует на прилавках барахлом;
увидел, как нашкодившая шкода
дубиной бьет старуху за углом;
увидел, как феномен из народа
взамен еды питается стеклом;
увидел пир; увидел краем глаза
повозку, а в повозке – боже мой! –
кривая, атипичная зараза,
и в фас и в профиль схожая с Чумой;
увидел белых ангелов полёт,
когда взорвался в небе самолет;
увидел молодого террориста;
увидел пожилого баяниста;
увидел надпись «Мира в мире нет»;
увидел программиста-скандалиста,
который голый вышел в Интернет;
увидел, как юродивый Хи-хи
читает матершинные стихи;
увидел как какой-то злой поэт
сморкается на пушкинский портрет;
увидел кадры из картины «Бумер»;

услышал, как поет бездарный бард;
и все слилось: январь, февраль, и март,
и классика, и рок, и авангард,
и тройка роковых игральных карт,
и смрад мочи, и телефонный зуммер,
и цвет волос, и форма бакенбард;
не в силах встать из гроба, Пушкин умер
под залпы в небо рвущихся петард.
И черный гроб стоит в Колонном зале;
и люди бьются головой об пол.
– Вчера по телевизору сказали,
что Пушкин умер. Весь народ пришел.
И люди бьются об пол головой.
И звук, как стук копыт по мостовой.
И вдруг из гроба вылезает Пушкин:
– Товарищи, спокойно. Я живой.

ПОВЕСТЬ стихотворная – лиро-эпический жанр мировой поэзии, сюжетный пересказ в стихах состоявшегося события.

Художественная целостность П.с., как и всех лиро-эпических жанров, определяется двумя составляющими – эпической, выраженной фабулизированным *сюжетом*, и лирической, проявленной в субъектной поэтике нарратора. В роли последнего может выступать автор («Беппо. *Венецианская повесть*» Дж. Байрона, Англия, XVIII–XIX; «Медный всадник. *Петербургская повесть*» А. Пушкина), а также персонифицированный участник («Вера. *Повесть в стихах*» Д. Мережковского), свидетель («Былое. *Стихотворная повесть*» М. Стаховича) или ретранслятор («Хрустальный улей. *Историческая повесть в стихах*» Дм. Кедрина) события.

Их общим признаком является отстраненность *нарратора* от изображаемого события, позволяющая ему пересказать и прокомментировать (нередко в отступлениях) сюжетную историю персонажей, воспроизвести их монологи и диалоги («Крестьянин Гельмбрехт» Вернера Садовника, Германия, XIII; анонимная, XVII в., «Повесть о Горе и Злочасти, как Горе-Злочаствие довело молотца во иноческий чин»), выразить своей модальность в различных вариантах жанрового стиля, например, сатирические «Монах и каплун» Г. Сакса (Германия, XV–XVI), «Старая куртизанка» Ж. дю Белле (Франция, XVI), шуточная «Душенька. *Древняя повесть в вольных стихах*» И. Богдановича, *ироико-комическая* «Падение Фаэтона. *Баснословная повесть*» А. Буниной, элегическая «Повесть. *Сор летит по пляжу. Ветер воротит волны...*» Е. Шварц.

Именно заверченный в сознании повествователя образ воспроизводимого им события становится идентификационным критерием П.с. при том, что фигура повествователя вполне приемлема как для нарративных жанров (стихотворные *рассказ, новелла, роман*), так и для сопоставимой с ней по стиховому объему и типу речи лиро-эпической *поэмой*. Практическое стирание границ между лиро-эпическими жанрами, в частности, *поэмой*, и П.с. нередко обу-

словлено использованием автором линейного типа сюжета с характерным для него изложением истории героя(ев) в жизнеподобном времени (поэма М. Лермонтова «Демон. Восточная повесть», поэма «Чернец. Киевская повесть» И. Козлова, новелла А. Пушкина «Граф Нулин», названная автором «повестью» и изданная в 1828 г. вместе с поэмой Е. Баратынского «Бал» под одной обложкой «Две повести в стихах», «Московский пленник. Повесть в стихах» Ф. Соловьева (пародия на поэму А. Пушкина «Кавказский пленник»). Как и поэма, П.с. может быть строфической («Джон Вудлей. Турецкая повесть» Г. Иванова в катренах) или *астрофической*, чаще всего разбитой по главам («Струфиан. Недостовверная повесть» Д. Самойлова).

Кроме того, в П.с., как и в поэме, заложена открытая возможность освоения разнообразного тематического, мифологического и жанрового материала, сюжетная презентация которого придает ей более широкое значение жанрового формата, способного к созданию многопланового, в частности, полижанрового произведения, к примеру, поэма А. Радищева «Бова» с авторским подзаголовком «Повесть богатырская стихами», написанная с оглядкой на рыцарский роман по мотивам «бродячего» европейского сюжета, онациональненного, фольклоризированного и ставшего популярным в России в XVIII в.; «Тэм О'Шентер» со вставочным *преданием* балладного типа (праздник нечисти в руинах церкви) шотландского поэта XVIII в. Р. Бёрнса; *travelog* (сейахатнаме) «Страдания в Кешане» с многочисленными и разнохарактерным вставками (письма, рассказы и др.) Иззета Моллы (Турция, XIX).

Эта склонность П.с. к совмещению, в частности, композиционному, жанрово-родовых форм, в полной мере реализуется в романтизме с его встречной установкой на осуществление жанрового синтеза: «Сражение с змеем» (*легенда* из истории Мальтийского ордена) с авторским подзаголовком *романс* Ф. Шиллера (Германия, XVIII–XIX), «Мармион, рассказ о Флодденфильде» (на основе преданий) шотландского поэта XVIII–XIX вв. В. Скотта, вставные *баллада* (о «морском женихе») и *парфений* в П.с. «Нормандский обычай. Драматическая повесть» и вставная баллада «Громобой» в П.с. «Двенадцать спящих дев» В. Жуковского, «Купала» белорусского поэта XIX в. В. Дунина-Марцинкевича со вставными – этиологическим преданием о происхождении языческого праздника, купальскими песнями и обрядами; *визионерская* по характеру новелла «Выбор креста (повесть)» А. Шамиссо (Германия, XVIII–XIX).

Симптоматичным в этом плане является жанровое уточнение или переименование произведений немецких поэтов XVIII–XIX вв. в переводах и переложениях В. Жуковского: баллад «Суд божий. Повесть» и «Перчатка. Повесть» Ф. Шиллера (авторский подзаголовок «рассказ»), цикл «Две повести», включающий «*Сказание* об Александре (по Талмуду)» А. Шамиссо и *притчу* Ф. Рюккерта «Шел один человек в Сирийской земле...», «Матео Фальконе. Корсиканская повесть» («Матео Фальконе» А. Шамиссо – стихотворное переложение одноименной новеллы французского писателя XIX в. П. Мериме), «Ундины. Старинная повесть» – стихотворное переложение сказочной повести в прозе «Ундины» немецкого поэта XVIII–XIX вв. Ф. де ла Мотт Фуке «Ундины», созданного на общеевропейском традиционном материале о «водяной де-

ве», «Рустем и Зураб. *Персидская повесть, заимствованная из царственной книги Ирана (Шах-наме)*» (вольный перевод эпизода из эпической поэмы персидского поэта X–XI вв. Фирдоуси Ф. Рюккертом).

Н. Огарев

Обыкновенная повесть

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели –
Река была тиха, ясна,
Вставало солнце, птички пели;
Тянулся за рекою дол,
Спокойно, пышно зеленея;
Вблизи шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея.

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели –
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели.
О, если б кто увидел их
Тогда, при утренней их встрече,
И лица б высмотрел у них
Или подслушал бы их речи –
Как был бы мил ему язык,
Язык любви первоначальной!
Он верно б сам, на этот миг,
Расцвел на дне души печальной!..
Я в свете встретил их потом:
Она была женой другого,
Он был женат, и о былом
В помине не было ни слова;
На лицах виден был покой,
Их жизнь текла светло и ровно,
Они, встречаясь меж собой,
Могли смеяться хладнокровно...
А там, по берегу реки,
Где цвел тогда шиповник алый,
Одни простые рыбаки
Ходили к лодке обветшалой
И пели песни – и темно
Осталось, для людей закрыто,
Что было там говорено,
И сколько было позабыто.

ПОЭ́МА (греч. *poíēta* от *poíeo* – творю) – лиро-эпический жанр мировой поэзии.

Типологическим знаменателем многочисленных, разработанных в практической истории П., вариантов является презентация рефлектируемого объекта в контексте авторского (коллективного или индивидуального) сознания. Этим она отличается от повествовательных жанров, основанных на сюжетном пересказе события отстраненным от его времени, хотя и модальным *нарратором*.

Презентация рефлектируемого объекта может варьироваться в трех основных стилевых модусах, в том числе в границах конкретного произведения, – описательном, повествовательном и лирическом. Наиболее распространенный из них – повествовательный – воплощается в эпизодном по своему характеру *сюжете*, отличном в этом плане от циклического в *стихотворном романе* и сходном с сюжетом сопоставимой с ней по объему *стихотворной повести*. Однако, во-первых, нередко их различие достаточно условное, к примеру, «Восточные поэмы» Дж. Байрона (Англия, XVIII–XIX), которые можно назвать стихотворными повестями, «Евгений Онегин», определяемый А. Пушкиным то как *роман в стихах*, то как П., или «Мцыри» М. Лермонтова, соединяющие признаки повести и поэмы; во-вторых, существуют полифонические П., например, «Параклит» (диалог между грешником и Богом) средневекового латинского поэта Варнерия Базельского, «Песнь в честь Кришны» (песенные монологи персонажей) Чондидашу (Индия, XV), «Кентавр» (кентавр и лирический герой) Л. Маречалы (Аргентина, XX); «Записки приемного ребенка» (*полилог*) английской поэтессы XX в. Джеки Кэй, «Ксилургийский скит» (с персонажными монологами и хором) Е. Лукина; в-третьих, встречаются П. с «неформатным» стиховым объемом (с одной стороны, мини-П. «Полдень в деревне. Поэма» Б. Окуджавы и «Поэма дождя» И. Жданова, «Летаргическая поэма» Т. Гайцы, Польша, XX; с другой, «Бахариана» М. Хераскова в 15 тысяч стихов).

Теоретическая идентификация жанра осложняется не только исторически относительным характером самого понятия П., но и национальным разнообразием ее форм: филиппинский *авит* (куртуазный «Флоранте и Лаура» Фр. Балагтаса и «Родриго де Вильяс», «Флора и Клавела» Х. С. де ла Круса, Филиппины, XVIII–XIX), *дастан*, *каса*, *масневи*, *махакавья*, бенгальский *монголкаббо* – о земных деяниях богов («Песнь о благодарении Чонди», включающей «Сказание об охотнике» и «Сказание о Дхонопоти» Мукундорама Чокроборти, Индия XVI), *нгем*, *прабандха* (повествовательная поэма на языке телугу «Гирлянда цветов подарившая» Кришнадевы Райя, Индия, XV–XVI), бирманский *пьюу* – назидательная П. на основе *джатак*, т.е. фольклорных рассказов о предыдущих рождениях Будды («Достижение совершенства» Шин Маха Тилавунты и «Принц Хаттипала» Шин Маха Ратхатары, Мьянма XV–XVI), *сандеши*, или поэма-послание («Облако-вестник» Калидасы, Индия, IV–V; и его подражания – «Ветер-вестник» бенгальского поэта Дхои, Индия, XII; «Послание петуха» сингальского поэта Алагияванны, Шри-Ланка, XVI–XVII), *сутта*, *чжуэн*, малай-

ский *шаир*, написанный моноримическими *катренами* («Шаир о слиянной [с божественным бытием] рыбе» Хамзаха Фансури (XVI–XVII).

Европейская поэзная традиция начинается с «Илиады» Гомера (IX–VIII вв. до н.э.), а также «киклическими» П. VIII–VII вв. до н.э. («Троянский цикл», «Фиванский цикл»), которые на длительное время определила эпоху *эпической П.* с характерной для нее установкой на художественное осмысление мнемонических событий в абсолютных – онтологических параметрах и аксиологических категориях, что придает ей жанровое значение авторского эпоса: «Аргонавтика» Аполлония Родосского (Александрия, III до н.э.), «Энеида» Вергилия (Др. Рим, I в. до н.э.), «Фарсалия» Лукана (Др. Рим, I в. н. э.), «Догомеровские деяния» и «Послегомеровские деяния» (в двух частях) Иоанна Цеца (Византия, XII), латинская «О Троянской войне» Иосифа Эксетерского (XII–XIII), «Италия, освобожденная от готов» Дж. Дж. Триссино (Италия, XV–XVI), «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо (Италия, XVI), «Лузиада» Л. Камозенса (Португалия, XVI), «Араукана», основоположница чилийской литературы, А. де Эрсильи (Испания, XVI), «Осман» дубровницкого (Хорватия) поэта XVI–XVII вв. И. Гундулича, «Величие Мексики» Б. де Вальбуэны (Испания, XVI–XVII), «Сигетское бедствие» (в песнях) М. Зриньи (Венгрия, XVII) и др.

Не менее представительной является эпическая П. в других литературных регионах, к примеру, «Песнь о Притхвирадже» («Притхвираджд-расо») Чанд Бардаи (? , Индия, XII), «Варга и Гюльша» азербайджанского поэта XIV в. Юсифа Маддаха и т.д., в новейшее время – «Мост» Х. Крейна (США, XX), «Новый Омир» Д. Уолкотта (Тринидад, XX–XXI).

К смежным с эпической, а нередко и неотличимой от нее, относится – *героическая П.*, широко использующая баталистические описания: «Брюс» шотландского поэта XIV в. Дж. Барбора, латинская «Прусская война» белорусского поэта XV–XVI вв. Я. Вислицкого, «Чесмесский бой» М. Хераскова и «Димитрий Донской, или Начало Российского величия» А. Орлова, «Поэма о войне афганского поэта XIX в. Гулама Мухаммада, «История Скандербега» албанского поэта XIX в. Н. Фрашери, трилогия «Разрушение Каматапура», «Самопожертвование женщины» и «Ахомская героиня на поле битвы» Х. Барбаруа (Индия, XIX–XX).

Помимо героической, общенациональная тематика разрабатывается и в исторической и патриотической П., также нередко соотносимыми с эпической и героической: исторические – *гекзаметрическая П.* «О королях и епископах Йоркских» латинского поэта VIII–IX вв. Алкуина, «Преславное посольство светлейшего князя Кшиштофа Збараского от Зыгмунта III к могущественному султану Мустафе», «Владислав IV, король польский и шведский», «Внутренняя война с казаками и татарами, Москвой, потом со Швецией и Венгрией» и др. С. Твардовского (Польша, XVII), «В Сясяне думаю о старине» У Вэе (Китай, XVII), *шаир* «Поэма о Макассарской войне» Амина (Малайзия, XVII), вьетнамские анонимные поэмы «Светлые примеры Небесного Юга» (XVII) и «Книга Небесного Юга» (XVII–XVIII), «Разоренный народ» (о переселении каракалпаков) Жиен-Жырау (XVIII), «Владимир Великий» Э.Ю. Стагнелиуса (Швеция,

XVIII–XIX), «Гражина» и «Конрад Валленрод» А. Мицкевича и «Маргер» В. Сырокомли (Польша, XIX), «Бахтриони» (о восстании горцев против иранских оккупантов в середине XVII в.) грузинского поэта XIX–XX вв. Важи Пшавелы, «Злосчастный Скандербег» албанского поэта XIX–XX вв. И. де Рада, «Три таверны» Э.А. Робинсона (США, XIX–XX), «Данила Галицкий» украинского поэта XX в. М. Бажана; патриотические: «Бедствия Грузии» Д. Гурамишвили (XVIII), «Аникшчяйский бор» литовского поэта XIX–XX вв. А. Баранускаса, «Голос Индии» М.Ш. Гупты (Индия, XIX–XX), «Филиппины» и «Свободный народ» А. Эрнандеса (Филиппины, XX).

Онтологическая и экзистенциальная проблематика разрабатывается преимущественно в религиозной, философской и научной П.: религиозно-философская поэма в «Вавилонской теодицее» (диалог Друга и Страдальца) Эсагил-кини-уббиба (XI в. до н.э.), «О природе вещей» римского философа I в. до н.э. Лукреция Кара, «Книга скорбных песнопений» Нарекаци (Армения, X), «Царская корона» еврейского поэта и философа XI в. Ш. Ибн Габироля, поэма казахского и уйгурского поэта XI в. Юсуфа Хасхаджиба из Баласагуна «Кутатгу билик» («Благодатное знание»), суфийская П. в вопросно-ответной форме «Цветник тайн» азербайджанского поэта XIII–XIV вв. Махмуда Шабустари, «Зодиак жизни» П.-А. Мандзолли (Италия, XVI), «Потерянный рай» Дж. Мильтона (Англия, XVII), «Неистовство Ирода и слезы Рахили» А. Грифиуса (Германия, XVII), «За и против (Послание к Урании)» и «Поэма о гибели Лиссабона» (против аксиомы «всёблаго») Вольтера (Франция, XVII–XVIII), «Опыты о морали» и «Опыт о человеке» А. Поупа (Англия, XVII–XVIII), «Королева Маб» П.Б. Шелли (Англия, XVIII–XIX), «Мессиада» Ф.Г. Клопштока (Германия, XVIII–XIX), «Луч микрокосма» П. Петровича-Негоша (Черногория, XIX), «Моисей» украинского поэта XIX–XX вв. И. Франко, «Ниобея» К.И. Галчиньского (Польша, XX); «Потоп» А.Н. Муравьева, «Первое свидание» А. Белого, «Пучина страстей: Философская поэма» Н. Олейникова, «Деревья» и «Лодейников» Н. Заболоцкого, «Путь Христа» и «Сошествие в ад» Ю. Кузнецова; суфийские «Чаша Джемшида» азербайджанского поэта XIV в. Аухади Марагаи и «Свеча и мотылек» иранского поэта XV–XVI вв. Ахли Ширази, кришнаитская «Океан гимнов» Сурдаса (Индия, XV–XVI), «Бурида» (на основе джатаки) Шин Маха Ратхатара (Бирма–Мьянма, XV–XVI), «Озеро деяний Рамы» Тулсидаса (Индия, XVI–XVII), «Савитри» Шри Ауробиндо и «Увядший цветок» Кумарана Асана (Индия, XIX–XX), «Новая линга о Магадейве, великом мудреце» Манлесхаядо (Бирма–Мьянма, XIX–XX).

Объединительным параметром всех этих вариантов П. является объект рефлексии, имеющий коллективную ценность и значение в отличие, к примеру, от автобиографической (поэмный цикл «О моей жизни», «О моей судьбе» и «О страданиях моей души» Григория Назианзина (Византия, IV), «Прелюдия, или развитие сознания поэта» У. Вордсворта (Англия, XVIII–XIX), «Занесенные снегом» Дж.Г. Уиттьера (США, XIX), Другая жизнь» Д. Уолкотта (Тринидад, XX); «Дурацкий колпак» В. Филимонова (XVIII–XIX), «Грезы» и «Страничка прошлого» С. Надсона, «Моя родословная» Б. Ахмадулиной), а тем более, ли-

рической П. («Пятьдесят строф о тайной любви» кашмирского поэта Билханы, Индия, XI–XII; «Поэма без героя» А. Ахматовой).

К важнейшим критериям систематизации поэмного наследия относится *жанровый стиль*, обосновывающий различие *описательной П.* («О различных красивых платьях и одеждах» Г. Сакса, Германия, XV–XVI; *календарная П.* «Времена года» шотландского поэта-сентименталиста XVIII в. Дж. Томсона, вызвавшая череду вольных переводов и подражаний: «Времена года» М. Мендеса, Англия, XVII–XVIII; «Времена года» литовского поэта XVIII в. К. Донелайтиса, «Времена года» Ж.Ф. Сен-Ламбера, Франция, XVIII–XIX; «Четыре времени года русского поселенца. Сельская поэма» Ф. Слепушкина и др.), *дидактической* (поэма-*маснави* азербайджанского поэта XV–XVI вв. Шах-Исмала Хатаи «Книга наставлений», «Новое руководство к сочинению комедий» Л. де Веги, Испания, XVI–XVII; косметические рецепты, изложенные в «Барвичке для украшения девичьего лица» Радогляда Гладкотварского, Польша, XVI–XVII; «Плоды наук» М.М. Хераскова, посвященная юному Павлу I), *идиллической* («Цевница» Дж. Марино, Италия, XVI–XVII; поэмный цикл английского поэта XIX в. А. Теннисона «Королевские идиллии», посвященный королю Артуру – одному из рыцарей Круглого стола и главному герою артуровского цикла), *визионерской* («Божественная комедия» итальянского поэта XIV Данте Алигьери, породившая многочисленные подражания; «Сахибджамал» – путешествие с возлюбленной в рай – татарского поэта XVIII–XIX вв. Г. Кандаля; дидактическая поэма «Видение сэра Лаунфаля» по мотивам артуровского цикла Д.Р. Лоуэлла, США, XIX), *аллегорической* («Послание Офеи, Богини Благоразумия, Гектору Троянскому в возрасте пятнадцати лет» К. Пизанской, Франция, XIV–XV; «Блаженные острова» П. Ронсара, Франция, XVI; «Королева фей» Э. Спенсера, Англия, XVI), *панегирической* (древнетамильская «Жанрула» в жанре ула, т.е. торжественного шествия героя, Отталанкуттара, Индия, XII; «Ираклиада, или о совершенном поражении Хосроя – царя персидского» Георгия Писиды, Византия, VI–VII; «Поэмы о победе принца Евгения Савойского» над турками дубровницкого поэта И. Джурджевича, Хорватия, XVII–XVIII), *публицистической* («Жалобы Религии и Речи Посполитой» А. Кшицкого, Польша, XV–XVI; «Атта Троль» Г. Гейне, Германия, XVIII–XIX), *сатирической* («Зерцало глупцов» латинского писателя XII–XIII вв. Никела Вирекера; «Ад» К. Маро, Франция, XV–XVI; «Путешествие на Парнас» М. Сервантеса, Испания, XVII; «Крысы инквизиции» А. С. де Крasto, Португалия, XVII; «Деньги» албанского поэта XVIII–XIX вв. Х. Зюко Камбери; «Современники» Н. Некрасова, «Теркин на том свете» А.Твардовского), *комической* («Легенда о происхождении четырехрогой иезуитской шапочки» и «Травля блох» И. Фишарта, Германия, XVI; «Деньги» С. Дьячкова, «Евгений Онегин нашего времени» и «Кому на Руси жить плохо» Д. Минаева), *бурлескной* (ирои-комическая «Война мышей и лягушек» М. Чоконаи, Венгрия, XVIII–XIX), *шуточной* («Веселый ужин» Б. де Алькасара, Испания, XVI–XVII).

Открытый характер П. обуславливает ее способность к освоению разных литературных жанров или их мотивов. К примеру, поэмный цикл «Жалобы

влюбленного, принявшего обет любовного устава», «Исповедь и Завещание влюбленного, погибшего от тоски» и «Перечень вещей, оставленных скончавшимся от тоски влюбленным» средневекового французского поэта Пьера де Отвиля; «Дэхнаме» (Десять писем) – эпистолярная П. (переписка между ашугом и его любимой) азербайджанского поэта XV–XVI вв. Шах-Исмаила Хатаи; дидактическая П. «Зерцало смерти» Ж. Шателена (Франция, XV); *драматические П.*: «Самсон» Дж. Мильтона, «Дзяды» А. Мицкевича, «Флоринда» Р. Памбо (Колумбия, XIX–XX), «В катакомбах» украинской поэтессы XIX–XX вв. Леси Украинки; П.-*сказка*: «Пра Апаймани» Сунтона Пу (Таиланд, XVIII–XIX), «Чумацкий воз» украинского поэта XIX в. Е. Рудиковского, «Витязь Янош» Ш. Пётефи (Венгрия, XIX), «Руслан и Людмила» А. Пушкина, «Кузнечик-музыкант» Я. Полонского; П.-*плач*: гекзаметрическая «Прялка» в форме трудовой песни Эринны (Древняя Греция, IV в. до н.э.); П.-*ламент*: «Элегия на взятие Эдессы» армянского поэта XII в. Нерсеса Шнорали; П.-*послание*: «Вильяму Копу, ученишему из врачей. Поэма о старости» Э. Роттердамского (Нидерланды, XV–XVI); П.-*дебат* («Прения Теймураза и Руставели» на литературную тему грузинского поэта XVII–XVIII вв. А. Багратиони); П.-*travelog*: «Поход в Москву» (К. Радзивилла) Я. Кохановского (Польша, XVI), «Слово о Буне» (путешествие короля и свиты) Пра Маханак (Таиланд, XVIII), «Путешествия в страну, что на восток от солнца» (в Японию) Ким Ингёма (Корея, XVIII); П.-*бестиарий*: «О свойствах животных» Мануила Фила (Византия, XIII–XIV); П.-*этиология*: «Неделя, или Сотворение мира» Г. Дю Бартаса (Франция, XVI); П.-*ди*: «Ди о Фонтане любви» Г. де Машо (Франция, XIV); П.-*памфлет*: «Война богов» Э. Парни (Франция, XVIII–XIX); «Сказка дедушки Тараса. Русская история в стихах» С. А. Басова-Верхоянцева; П.-*мистерия*: «Торжество смерти» В. Печерина; П.-*дума*: «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого; П.-*реквием*: «Городок 1932» украинского поэта XX в. О. Ольжича; П.-*идиллия*: написанный авторской, «спенсеровой», строфой «Эпиталамион» Э. Спенсера; П.-*станс*: «Стансы на турнир» А. Полициано (Италия, XV), *урбанистическая* «Поэма без названия» И. Елагина. К распространенной можно отнести *романизованную П.*, традиционным сюжетом которой – приключения влюбленных: анонимный японский песенный сказ XV в. «Двенадцать песен Дзёрури», азербайджанских поэтов – «Лейли и Меджнун» Физули (XV–XVI) и «Варга и Гюльша» Месихи (XVI–XVII).

Вполне ожидаемыми являются факты жанрового синтеза: анонимная латинская гекзаметрическая поэма XI в. «Руодлиб» с признаками рыцарского авантюрного романа, *плутовской новеллы*, сказки; «Трагические поэмы» А. д'Обиньи – жанровое единство эпико-героической поэмы и трагедии (Франция, XVI–XVII); *мемориальная* «Элеонора» Дж. Драйдена с *элегическими* и *панегирическими* мотивами (Англия, XVII); «Приблизительный человек» Т. Тзара – содержит приметы *литании*, плача и *гимна* (Франция, XIX–XX); *молитва*, плач, *легенда*, *сонет* в поэме «Фома. Удивительная поэма о знаменитом схоласте Фоме Аквинском, его учителе Альберте Великом, об искусственной жен-

щине, Альбертом созданной, и повествующая о том, как сказанный Фома с нею спорил и как разгневавшись ее испортил» Анри Волохонского.

Уникальными образцами этого жанра являются прозаические П. – «Мертвые души» Н. Гоголя, «Ангелли» (*ритмизованной прозой*) Ю. Словацкого (Польша, XIX), цикл лирических поэм в прозе «Симфонии» Андрея Белого и «Поэма о море» украинского писателя и кинорежиссера А. Довженко (XX).

Жанровый стиль П. корректируется стилем литературной эпохи. Так, «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели (Грузия, XII), «Шах-наме» Фирдоуси (Персия, X–XI), «Влюбленный Роланд» М. Боярдо (Италия, XV), «Ринальдо» Т. Тассо воспринимаются в контексте рыцарской литературы, *ироикомические* «Большой Моргант» Л. Пульчи (Италия, XV) и «Полиальбион» М. Дрейтона (Англия, XVI–XVII) – ренессанса, «Адонис» Дж. Марино (Италия, XVI–XVII) – барокко, «Стоян и Рада» Г. Найдена (Болгария, XIX) и «Из-над Ислочи, или Лекарство на сон» (на польском языке) белорусского поэта XIX в. В. Дунина-Марцинкевича – сентиментализма; «Евшан-трава» М. Вороного – неоромантизма, дилогия аргентинского поэта Хосе Эрнандеса «Мартин Фьерро» и «Возвращение Мартина Фьерро» (Аргентина, XIX) и «Поэма нищеты» М. Д. Николы (Албания, XX) – реализма, «Человек» В. Маяковского – экспрессионизма, «Полые люди» англо-американского поэта XIX–XX вв. Т.С. Элиота – модернизма, «Сортиры» Т. Кибирова – постмодернизма.

Особое значение для истории европейской П. имел романтизм с его негативным отношением к рационалистической регламентации художественного мышления и тяготением к родовому и *жанровому синтезу*: «Гяур», «Каин», «Манфред» Дж. Байрона, «Мария» А. Мальчевского (Польша, XVIII–XIX), «Король-Дух» Ю. Словацкого, «Германия. Зимняя сказка» Г. Гейне; «Цыгане», «Бахчисарайский фонтан» А. Пушкина, «Демон», «Мцыри» М. Лермонтова; «Лучафэрул» М. Эминеску и «Красная дубрава» В. Александри (Румыния, XIX), «Лореци Сако», «Ануш» О. Туманяна (Армения, XIX), «Гамалия», «Еретик» Т. Шевченко, «Пленница» Э. Эчеверрии (Аргентина, XIX), «Песня о Гайавате» Г. Лонгфелло (США, XIX) и др. В романтической П. в той или иной степени выраженного доминирования скрещиваются две стилевые тенденции – лирическая и эпическая. Первая обусловлена исторически новым самочувствием человека, а именно – его отчуждением от действительности, недоверием к жизни, которое порождает невозможность или нежелание героя-индивидуалиста преодолеть экзистенциальные препятствия и потому вернуться в лоно коллективного бытия. Вторая тенденция реализуется преимущественно в историко-героической П., актуальность которой связана с поисками тех аксиологических ориентиров в идеализированном времени или пространстве (прежде всего в легендарном прошлом и экзотических странах), содержание которых вызвало бы у читателя критическое отношение к современной ему действительности как таковой, которая не соответствует представлению свободной и развитой личности о «должном существовании». Романтическая идея жизни воплощается в образе (коллективного или персонифицированного) цельного героя, поступки и судьба которого находятся в согласии, если не с окружающей

действительностью, то, по крайней мере, с природой и историей. В дальнейшем мировоззренческое содержание романтической П. становится фактом духовной истории, но ее жанровый опыт продолжает влиять на все развитие П. как таковой. Это в первую очередь проявляется в углублении лиризма П., что было подмечено еще В. Белинским.

Признаками лиризации П. является использование *монтажа* с ослабленной архитектурной связью между отдельными частями произведения, композиционная ассоциативность, пространственно-временная *фрагментарность*, слабая сюжетообразующая роль *фабулы*, сюжетная интровертность, словесный полистилизм и т.д., к примеру, в XX в.: «Облако в штанах» В. Маяковского, «Двенадцать» А. Блока, «Анна Снегина» С. Есенина, «Крысолов» М. Цветаевой, «Девятьсот пятый год» Б. Л. Пастернака, «Василий Тёркин» А. Т. Твардовского; «Эйнштейниана» латвийского поэта XX в. О. Вацietиса, «Зачарованный трамвай» украинского поэта XX в. Р. Братуня, «Оза» А. Вознесенского и т.д.

Однако говорить в целом о деэпизации жанра неправомерно, что подтверждается такими произведениями, как «Солнечная Армения», «Золотой век» Армении» О. Ванандецци (Армения, XVIII–XIX), «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, «Жених» серболужицкого поэта XIX–XX в. Я. Барта-Чишинского, «Cantos» Э. Паунда (США, XIX–XX), «Страна Муравия» А. Твардовского, книга П. «Середина века» В. Луговского, «Стена», «Кровь и пепел» литовского поэта XX в. Ю. Марцинкявичуса и др.

Исключительная гибкость жанровой структуры П. обусловлена ее диалогическим потенциалом. Он реализуется, во-первых, во внутринациональном диалоге как форме развития поэмной традиции в разных стилевых вариациях авторской обработки или подражания, к примеру, из европейских образцов: созданная под влиянием Данте (Италия, XIII–XIV) сатирическая поэма «Ад и Рай» еврейского поэта XIII–XIV вв., жившего в Италии, Иммануила Гароми, «NOVA ENEÏDA Юмористическая точка зрения на новейшую историю» украинского поэта XX–XXI вв. Ю. Шковеры; из отечественных: «Кавказский Пленник» – одноименные А. Пушкина и М. Лермонтова; поэма «Кому в эмиграции жить хорошо» Саши Черного (подражание «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова), пародийная «История села Перхурова» Т. Кибирова («История села Горюхина» А. Пушкина); из восточных: «Гершасп-наме» (о богатыре) Асади Туси (Персия, XI) и «Шахиншах-наме» («Поэма о шахиншахе») Фатхали-хана Сабы (Персия, XVIII–XIX), написанные в подражание «Шах-наме» персидского поэта X–XI вв. Фирдоуси. Показательные в этом плане диалогические жанры – *назира* и персидский *джаваб* (цикл из семи поэм, или семерица) персидского поэта XV в. Абдуррахмана Джами «Семь престолов» на поэмный цикл, состоящий из пяти поэм – пятерица, «Пандж Гандж» классика персидской поэзии XII–XIII вв. Низами).

Во-вторых, в межнациональном диалоге в различных формах восприятия прототекста или сложившейся региональной традиции – от подражания до отталкивания с предусмотренным использованием традиционных образов и сюжетов: латинская (с обильным цитированием стихотворений Вергилия) П. IX в.

Геральда (?) «Вольтарий», созданная на материале древнегерманских сказаний; «Хосров и Ширин» татарского поэта Кутба (XIV) – адаптированное к местным реалиям Золотой Орды переложение одноименных поэм Низами и Фирдоуси; написанная *терцинами* в подражание «Божественной комедии» П. «Святылище Малое» «еврейского Данте» М. бен Йицхака Риети (Италия, XIV–XV); «Троил и Крессида» шотландского поэта XIV–XV вв. Р. Генрисона – продолжение одноименной поэмы Чосера (Англия, XIV), обработавшей «Филострато» Дж. Боккаччо (Италия, XIV); оригинальный перевод шотландским поэтом XV–XVI вв. Г. Дугласом «Энеиды» Вергилия; «Гекзамерон» А.К. Арребо (Дания, XVI–XVII) – под влиянием «О сотворении мира» Г. Дю-Бартаса; «Лейл Меджнуниани» и др. (персидские заимствования) кахетинского (Грузия) поэта-царя XVI–XVII вв. Теймураза I; «Стенания истерзанной души» Нгуен Зу (Вьетнам, XVIII–XIX) на сюжет романа китайского писателя XVI–XVII вв., известного под псевдонимом Цинсинь Цайжэня, «Повествование о Цзине, Юнь и Цяо»; эпическая «Сербиада» сербского поэта XVIII–XIX вв. С. Милутиновича-Сарайлия (на национальном фольклоре по образцу «Россиады» М.М. Хераскова); «Путешествие Чайльд-Гарольда по славянским землям» представителя «украинской школы» в польском романтизме XIX в. Ф. Падурсы (онациональная версия «Паломничество Чайльд Гарольда» Дж. Байрона); *чжуэнь* «Чудесная встреча с красавицей» Фан Тю Чиня (Франция, XIX–XX) по мотивам романа «Удивительные встречи красавицы» Токая Санси (Япония, XIX–XX).

В-третьих, в вариативном поэжном форматировании внепоэжного материала – мифологического, фольклорного, исторического, биографического, литературного: обработка («Вис и Рамин» по парфянской повести о любви царицы и деверя персидского поэта XI в. Фахр ад-дин Асада Гургани; рыцарская П. «Александреида» об Александре Македонском французского ваганта XII–XIII вв. Вальтера Шатильонского; эпическая поэма по мотивам национальных *легенд* «Государь Тонмён» Ли Гюбо, Корея, XII–XIII; «Мехр и Муштари» на основе народных *дастанов* азербайджанского поэта XIV в. Ассара Тебризи; «Исповедь влюбленного» Дж. Гауэра с широким использованием средневековых сюжетов, Англия, XIV–XV; бирманский романический яган «Мвейнун» (по следам древней легенды о любви принцессы и короля) Швейдауна Нандату, Мьянма, XVIII; «Сказание о Старом Мореходе» (о Летучем голландце) С.Т. Кольриджа (Англия, XVIII–XIX); «Иегуда бен-Галеви» (биография средневекового еврейского поэта) Г. Гейне (Германия, XVIII–XIX); поэмные циклы – возродившие *артуриану* «Королевские идиллии» А. Теннисона, Англия, XIX, и «Толди», «Вечер Толди» и «Любовь Толди» на фольклорном материале Я. Араня, Венгрия, XIX; обценные «Диканьские забавы, или Перечитывая Гоюля. Мягкая эрония» И. Петенко); *стилизация* (историческая поэма армянского поэта XII в. Н. Шнорали «Сказ в стиле Гомера о гайканском народе», источником которого стала «История Армении» М. Хоренаци, V).

Жанровое переосмысление мифологического материала нередко оформляется *мифологической* П.: «Щит Геракла» Гесиода (VIII–VII вв. до н.э.), «Похищение Прозерпины» (древнеримский миф) Клавдия Клавдиана (Древний

Рим, IV–V), «Дионисиака», посвященная жизни и деяниям бога Дионисия, Нонна Панополитанского (Византия, V), «Орфей и Евридика» (древнегреческий миф) Р. Генрисона, «Мертвецы Пустыни» (ожившая легенда из Торы) еврейского поэта XIX–XX вв. Х.-Н. Бялика; редким случаем сочинения собственного мифа – «Вулкан и Венера (Мифологическое) (Поэма)» Н. Олейникова.

Малый жанр мифологического эпоса получил название *эпиллий*.

Открытый характер П. обеспечивает ей свободный доступ к богатым строфическим ресурсам национальной и региональной поэтической культуры. Так, в европейской лирике, кроме *астрофических*, преимущественного эпических, и *строфоидных* («Кадриль» К. Павловой), представлены П., написанные *терциной*, именуемые *капитоло* («Божественная комедия» Данте; «Любовное видение» Дж. Боккаччо), *октетом* («Свифт» Т. Ирвина, Ирландия, XIX), *октавой* («Фьезоланские нимфы» Дж. Боккаччо; «Неистовый Роланд» Л. Ариосто, Италия, XV–XVI; «Домик в Коломне» А. Пушкина, «Марина» украинского поэта XX в. М. Рыльского), *секстетом* («Желтые лучи» Ш.-О. Сент-Бёва с *тернарной рифмовкой комматических* 3-го и 6-го стихов, Франция, XIX), *сонетом* («Дочь Славы» чешского и словацкого поэта XIX в. Я. Коллара, «Спор» Вяч. Иванова).

Эластичная структура П. дает ей широкие возможности для игровых экспериментов, например, первая часть П. средневекового Этберта Люттихского «Ладья щедротная» начинается *моностихами*, потом продолжается *дистихами*, трехстишиями и т.д., *касыда* андалузского поэта Ибн Зайдуна «Нуния» с рифмовкой на букву арабского алфавита «нун» (Испания, XI), *макароническая П.* (на иврите и итальянском) «В защиту женщин» Леоне Соммо (Италия, XVI), *П.-тавтограмма* «Аберрация Акакия» А. Зараховича, *П.-палиндромы* «Радуги мигу дар» В. Гершуни, «Укол Блоку» (переложение «Двенадцати» А. Блока) Б. Гольдштейна, «Поэма» Д. Авалиани.

Б. Окуджав

Полдень в деревне. Поэма

Вл. Соколову

1

У дороги карета застыла.
Изогнулся у дверцы лакей.
За дорогой не то чтоб пустыня —
но пейзаж без домов и людей.
Знатный баловень сходит с подножки,
просто так, подышать тишиной.
Фрак малиновый, пряжки, застёжки
и платочек в руке кружевной.

2

У оврага кузнечик сгорает,
рифмы шепчет, амброзию пьет
и худым локотком утирает
вдохновенья серебряный пот.
Перед ним – человечек во фраке
на природу глядит свысока
и журчанием влаги в овраге
снисходительно дышит пока.
Ах, кузнечик, безумный и сирый,
что ему твои рифмы и лиры,
строк твоих и напевов тщета?

Он иной, и иные кумиры
перед ним отворяют врата.
Он с природою слиться не хочет...
Но, назойлив и неутомим,
незнакомый ему молоточек
монотонно стрекочет пред ним.

3

Вдруг он вздрогнул. Надменные брови
вознеслись неизвестно с чего,
и гудение собственной крови
докатилось до слуха его.

Показалось смешным все, что было,
еле видимым сквозь дерева.
Отголоски житейского пира
в этот мир пробивались едва.
Что-то к горлу его подступило:
то ли слезы, а то ли слова...

Скинул фрак. Закатал рукава...
На платке оборвал кружева...

То ли клятвы, а то ли признанья
зазвучали в его голове...

4

И шагнул он, срывая дыханье,
спотыкаясь о струны в траве,
закружился, цветы приминая,
пятерней шевелюру трепля,

рифмы пробуя, лиру ломая
и за ближнего небо моля.
Он не то чтобы к славе стремился –
просто жил, искушая судьбу...
И серебряный пот заструился
по его невеликому лбу.
Ручка белая к небу воздета.
В глазках карих – ни зла, ни обид...

5

Заждалась у дороги карета,
и лакей на припеке храпит.

ПРЕДАНИЕ стихотворное – лиро-эпический жанр, поэтический пересказ сохраненного в народной памяти-воображении регионального события.

Теоретическая идентификация П.с. осложнена ее типологическим, нередко и структурным, сходством с такими мнемоническими жанрами фольклорного происхождения, как *легенда* и *сказание*. К их типовым признакам относятся архаичный *хронотоп*, совмещение реального и волшебного антуража, к факкультативным – авторское обрамление сюжета, нередко с указанием на его источник, который может определять жанровый выбор самого автора, следовательно, является жанровой подсказкой для читателя или слушателя. Кроме того, в отличие от вариативной легенды П.с., как правило, следует фольклорному *протосюжету*, хотя и не исключает авторского права его *парафразирования*; в отличие же от сказания с его разветвленным сюжетом П.с. – одноэпизодное. Для условного разведения этих жанров, невзирая даже на их авторское обозначение в названии, необходимо в первую очередь учитывать фольклорные объекты их поэтической рефлексии, их тематические приоритеты. Так, для предания преимущественным является рассказ о происхождении местных природных и рукотворных явлений.

Для практического разграничения этих жанров небесполезным могут оказаться параллели между П.с. и этиологическим мифом (*этиология*), легендой и «высокой» *балладой*, сказанием и исторической или героической *песнейю*.

Соответствуют жанровым параметрам П.с. баллада шотландского поэта XIX в. Р.Л. Стивенсона «Вересковый мед» (о старинном шотландском зелье), «самарский цикл» «дорожных сонетов» о Девьей горе, Царёвом кургане, Казачьей горе П. Флеминга, опубликованные в книге его друга А. Олеария «Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию» (Германия, XVII), «Легенда о ласточке» (объяснение красной метки на шее ласточки) Дж. Кошбука (Румыния, XIX–XX), «Парвана» (о происхождении озера) О. Туманяна (Армения, XIX–XX); «Рождение арфы. Древнее финское стихотворение» Ф. Глинки, «Легенда про Мертвое море» К.Р. (Константина Романова), «Нардзан (Кавказская легенда)» (о происхождении минеральной

воды) Д. Ознобишина, рождественская «Легенда о ёлке» С. Надсона, «Усалочья заводь (Из волжских преданий)» А. Коринфского, «Предание о черном камне» Н. Агнивцева, «Голубиная книга» Н. Заболоцкого, «Башня Сююмбике» (в Казанском Кремле) Э. Учарова, топонимическая «Легенда об Урюпинске» П. Великжанина, а также травестийный образец жанра – ироническая стилизация «Как появились катки» С. Вороного.

Встречаются вставочные П.: о строительстве храма в поэме «Слово о Буне» Пра Маханака (Таиланд, XVIII), «Легенда о буке» в «Балладе о Жанне Дарк» Елены Грислис.

Жанровым вариантом П.с. является семейное предание («Испанская метрика. Семейная легенда» В. Федорова).

А.Коринфский

Усалочья заводь
(Из волжских преданий)

Под суглинистым обрывом, над зеленым крутояром
День и ночь на темный берег плещут волны в гнев яром...

Не пройти и не проехать к той пещере, что под кручей
Обозначилась из груды мелкой осыпи ползучей...

Выбивают прямо со дна, и зимой не замерзая,
Семь ключей - семь водометов и гремят не умолкая...

Закружит любую лодку в пене их молочно-белой,
И погибнет, и потонет в ней любой безумец смелый.

Далеко потом, далёко – на просторе на гульливом –
Тело мертвое на берег Волга выбросит приливом...

Было время... Старожилы речь ведут, и не облыжно,
Что стояла эта заводь, как болото, неподвижно;

В камышах, огородивших омут чащею зеленой,
Семь русалок выплывали из речной воды студеной, –

Выплывали и прохожих звали песнями своими
Порезвиться в хороводе под луною вместе с ними.

И, бывало, кто поддается приворотному призыву
Да сойдет к речному логу косогором по обрыву –

На него все семь русалок и накинута толпою,
Перекатным звонким смехом заливаясь над водою.

Защекотят сестры насмерть гостя белыми руками
И глаза ему замечут разноцветными песками;

А потом, потом зароят в той пещере, в той могиле,
Где других гостей без счету – без числа нахоронили...

Клич русалочий приманный услышал один прохожий,
Вещей силой наделенный, прозорливый старец божий, –

Услыхал и проклял заводь нерушимым гневным словом,
И на берег, и на волны пал туман густым покровом...

В тот же миг стал осыпаться по обрыву щебень серый
И повис щитом надежным над осевшею пещерой;

А русалки так и сгибли в расходившейся пучине, –
Семь гремющих водометов выбивают там доныне...

Вешней ночью в этом плеске слышны тихие призывы,
Вняты робкие моления, слез и смеха переливы;

А под утро над ключами, перед зорькой раным-рано,
Семь теней дрожат и выются в дымном облаке тумана...

Конный мимо них несется, не жалея конской силы;
Пеший усталъ забывает близ русалочьей могилы...

И поют ключи, и плачут - слезно плачут в гнев яром,
Точно правят панихиды над зеленым крутояром...

РАССКАЗ стихотворный – лиро-эпический жанр мировой поэзии, сюжетное воспроизведение в стихах одноэпизодного события.

Эпическая основа Р.с. – фабулизованный *сюжет*, субъектом которого является *нарратор* как посредник между содержанием события и читателем/слушателем. В роли нарратора в Р.с. могут выступать автор («Бал в женской гимназии» Саши Черного), сторонний свидетель («Номерные бараки. Рассказ» А. Медведева с зачином «Я, свидетель, составил для вас / пусть сухой, но правдивый рассказ»), участник (остраненный «Рассказ римского солдата» о распятии Христа А. Тинякова), или ретранслятор («Постой. Рассказ в стихах» В. Шуфа с финальными стихами: «А, впрочем, мне какое дело? [...] Я передал,

и – сторона!»). Наличие персонифицированного нарратора, нередко именного, отличает Р.с., как и *повесть*, от условного или обобщенного нарратора в таких одноэпизодных с установкой на рассказывание лиро-эпических жанрах, как *басня, легенда, предание, баллада*.

К жанровым вариантам Р.с. следует отнести *быль*, основанную на реальных или правдоподобных событиях: «Неожиданное свидание. *Быль*» В. Жуковского (стихотворное переложение одноименного прозаического рассказа немецкого писателя XVIII–XIX вв. И.-П. Гебеля), историческая «Старая *быль*» и биографическая «Инвалид Горев» П. Катенина, «Певец. *Быль*» В. Туманского «Уральский казак. *Истинное происшествие*» С. Аксакова, «Наставник (*быль*)» грузинского поэта XIX–XX вв. А. Церетели, «*Быль* о Степане Седове» В. Лебедева-Кумача, «*Быль* для детей» (история Отечественной войны 1941-1945 гг.) С. Михалкова, историческая «Пир. *Быль*» И. Шкляревского (эпизод посещения половецким ханом князя Игоря). Встречаются примеры использования жанрового названия были в ироническом, не согласуемом с ее содержанием, значении («Ведьма. Московская *быль*» В. Шуфа) или жанрового оксюморона («Сказка-*быль*» Е. Бачурина).

Литературная практика разработала два относительно различаемых варианта Р.с. Первый – *новеллистический* с характерным для него компактным и объективированным воспроизведением события («Рассказ Фабьо о блохе. *Раз некий щеголь своей крале...*» и «Рассказ Фабьо о мартышках. *Один испанец жил в Оране...*» из драмы «По секрету вслух» П. Кальдерона, Испания, XVII). В этом плане функция нарратора сводится к обеспечению сюжета относительной структурной самостоятельности. Эффект причастности нарратора событию пересказа достигается с помощью различных композиционных фигур, прежде всего, типичным для жанра *обрамлением*, включающем *зачин*, предвещающий историю и призванный заинтриговать ею читателя/слушателя, настроить его на активное ее восприятие и пр.), а также концовку как обозначенный вывод читателя/слушателя из художественной реальности произведения («Язычник Ли Син. *Рассказ Правдивого Джеймса*» Ф. Брет Гарта, США, XIX–XX). Нередко для «устранения» нарратора используется персонажный диалог («Бородино» М. Лермонтова и написанный такой же *септимой* «Солдатский клад. *Рассказ*» Л. Трефолева).

Модальность нарратора проявляется и в сюжетном преломлении предлагаемой им истории и выражается не только в зачинной подсказке читателю на ее определенное прочтение и в ее резюмировании, но и в сопутствующих комментариях и композиционных отступлениях и пр.

Эта функция нарратора доминирует во втором варианте Р.с. с характерным для него «растворением» события в монологе нарратора, что приводит к лиризации Р.с. К нему относится, прежде всего, устный (сказовый) Р.с., адресованный имплицитному слушателю – условному («Рассказ возницы» Ф. Брет Гарта), коллективному («*Быль-небылица*» С. Маршака) или индивидуальному (моряк внушке о своей встрече с Петром I в стихотворении Саши Черного «Станный царь. *Быль*»).

Р.с. не имеет тематических и стилевых ограничений: назидательные («Рассказ о винограде», «Рассказ о всаднике и спящем», «Рассказ о том, как шут женился на распутнице», «Рассказ об украденном баране» персидского поэта XIII в. Дж. Руми; «Рассказ о том, как из-за пуговицы голова пропадает дешевле луковицы» В. Маяковского), сатирические («Сельское хозяйство. *Быль на Руси*» И. Мятлева; «Шах издал однажды манифест», «Шах Аббас», «Тимур», «Дервиш» М.Ш. Вазеха, «Старик и молодая жена», «Последняя жена» К. Закира – азербайджанских поэтов XIX в.), социальные («Бутора и Чутора» словацкого поэта XIX в. П. Гвездослава; «Былица» украинского поэта XIX в. И. Манжуры), юмористические (на основе народных анекдотов и сказок «Курильщик опиума», «Старуха, у которой умер верблюд» азербайджанского поэта XVI–XVII вв. Мухаммада Аmani; *юмореска* «Отшельница и пилигрим» Ф. Кеведо, Испания, XVI–XVII; «Волки. Рождественский рассказ» К. Фофанова, «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума» В. Маяковского), исторический рассказ «1812 год» Ф. Глинки, фантастический «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» В. Маяковского.

Гибкая форма Р.с. обеспечила ему долгую и продуктивную жизнь. По М. Гаспарова, европейский Р.с. возник в средневековой Франции как *парафраза* сюжетов, опосредованно заимствованных из античной комедии (Менандр, Плавт), что и объясняет его первоначальное жанровое название («Амфитрионеида» и «Горшок» Виталия из Блуа, «Альда» Вильгельма Блуаского (XII). «Комедии» писались преимущественно *элегическим дистихом*, простым слогом и имели счастливую развязку. Сочинялись они не без подражания остроумному стилю «Любовных элегий» («Amores») древнеримского поэта I в. до н.э. – I в. н.э. Овидия («Овидианское возрождение»). Переложенные с латыни на старофранцузский, шире – новоевропейские языки, и адаптированные к региональной системе стихосложения, они дали импульс к развитию *фабльо*.

Формат Р.с. варьируется в различных национальных жанровых формах: французский *лэ*, немецкий *шванк*, польская и белорусская *гавенда*, китайский цзюань, филиппинский авит. Некоторые из них стали достоянием литературного региона, к примеру, итальянская стихотворная *новелла*, отождествляемая в западноевропейской традиции с Р.с. или с лиро-эпической поэмой.

Ф. Брет Гарт

Рассказ возницы

Вот что поведал возница, стоявший спиной к нам на козлах,
Смачно жуя свой табак и легонько коней погоняя,
Покуда при свете луны мы запах вдыхали табачный,
Глядя, как кнут извивается в воздухе пыльном.

«Опасность! Помилуйте, сэр – я скажу вам на этот счёт прямо:
Жизнь возможно иной раз и случаю слепо доверить.
Что? Видал я опасность? О нет! Так – пустяк да и только,
То ли дело мужчина с собакой, сидящий поодаль в повозке.

Как-то ехали мы Гейгер-грейдом* – в миле, поди, от вершины,
Хоть бы звёздочка в небе – ночь черней вашей шляпы.
С грохотом мчим под уклон, а из-под колёс каменюки
В пропасть летят – а до дна там ведь тысяча футов.

Полпути позади, и вдруг слышу я, сэр, жуткий скрежет,
Накренило нас вбок, аж нависли над кромкой каньона.
Глянул наверх – а за нами несётся вдогонку
Колесо – только что с задней оси соскочивши.

Раз я лишь глянул, затем подсобрал все поводья
Да и метнул их на вздутые шеи моих животинок.
До надрыва ору и воздух хлещу исступлённо,
А повозка всё шпарит и шпарит – на ТРЁХ-то колёсах.

Вся надежда на скорость, но вновь закрипело зловеще:
Крак – второе сошло колесо, и кануло в омуте ночи.
ДВА у нас лишь осталось – но мы так разогнались,
Что и на ДВУХ (да на крепком словце!) дальше несёмся.

Так вот, подобно обломку скалы, что сорвался с уступа
И, раздольно скача, гонит робкую белку и зайца,
Наш «Пионер»** вниз по Гейгер-грейд молнией мчался,
А перед ним, обезумев от страха, скакали лошадки.

Да уж... Короче, ещё на равнину не съехав,
Вновь слетело у нас колесо – и во тьме затерялось.
И до самой до станции, может, с тысячу ярдов
Мы на ОДНОМ колесе болтались по страшной дороге.

Только мы встали, сэр, – карета и рухнула разом.
Вылез я с-под обломков, слышу – шумит в отдаленье.
Глядь, а три колеса, подобно трём лунам сверху несутся,
И, подкативши, у станции в пыль улеглись грациозно.

«Вот и весь сказ – я, конечно, с три короба мог наплести бы,
Но тому грош цена, кто не держится истины свято...
Что, не верите? Ладно, пускай приукрасил я, самую малость.
Джим, отплати-ка мне той же монетой – без скидок».

* Гейгер Грейд – дорога, связывающая Дайтон и Вирджиния-Сити

** Пионер – марка почтовой кареты

(пер. М. Лукашевича)

СКАЗАНИЕ стихотворное – лиро-эпический жанр, поэтическая обработка сохраненного в коллективной памяти устного рассказа о событиях национального прошлого и его участниках.

Основными источниками классического С.с. являются, во-первых, мифологические, исторические и фольклорные сказания и легенды, которые в качестве исходного материала разрабатываются в различных жанровых или внежанровых литературных формах: мифологическая, написанная элегическим дистихом, поэма древнегреческого поэта V–IV вв. до н.э. Антимеха Колофонского «Лида», «Сказание о Юсуфе» (о библейском Иосифе и его братьях) болгарского (Татарстан) поэта XIII в. Кул Гали, драматическое (персонажные диалоги) «Сказание об Орфее» (о смерти мифического героя) А. Полициано, Италия, XV; «Сказание о море, матросах и летучем голландце» (в песнях) Э. Багрицкого, «Сказание о Сергии Радонежском» Ю. Кузнецова, «Сказание о Святой благоверной Великой княгине Московской Евдокии (во инокинях Преподобной Евфросинии) – основательнице Вознесенского девичьего монастыря в Московском Кремле (память 17 мая, 23 июня, 7 июня по новому стилю)» Н. Сауриной; во-вторых, предшествующие литературные произведения соответствующего профиля: «Сказание о Хмельницком», заимствованное из украинской народной думы, В. Любича-Романовича, «Сказание о походе князя Игоря» С. Венцимерова, «Сказание об Андрее Критском» (по мотивам анонимной древнерусской «Повести об Андрее Критском», авторе «Великого канона», VII–VIII) Н. Мартишиной, «Эрьмезь. Сказание о древнем времени» – поэтический перевод-переложение на русский язык Т. Ротановой (Вирявы) эпической поэмы эрзя-поэта XIX–XX вв. Я. Кулдуркаева «Эрьмезь» (о любви мокшанки и эрзя-молдца на фоне этнических уособиц). К редким примерам авторского источника С.с. – цикл «Сказания о Цветастом Урге» (персонификация суффикса) Чёрного Георга.

Однако авторское обозначение жанра в названии произведения еще не является идентификационным критерием С.с. («Сказание о погроме» еврейского поэта XIX–XX вв. Х. Н. Бялика – *поэма*, написанная по следам кишиневских событий 1903 года). К таковому следует отнести в первую очередь жанровый стиль. Он обусловлен типовой установкой на рассказ от имени реального, вымышленного или вообще не персонифицированного повествователя, как, к примеру, «Поволжский сказ» Н. Клюева; в этой ответственной роли может выступать персонаж и автор. Повествователь обеспечивает соотнесение двух времен – настоящего, в котором он пребывает как субъект рассказывания, и далекого или недавнего прошлого – предмет рассказывания. Этот временной сдвиг оформляется обычно композиционной фигурой обрамления, которая тем самым связывает две ипостаси художественного целого – текст и художественную реальность («Сказание о Старом Мореходе» С.Т. Кольриджа, Англия, XVIII–XIX), эпическая поэма Г. У. Лонгфелло «Эвангелина» (США, XIX), «О нечестивом короле Граллоне и его морском коне, о принцессе Дахуте и о ресторанчике в порту Дуарнонэ. Для голоса и шарманки» В. Бетаки.

Встречаются и иные композиционные варианты маркировки текстовой условности С.с.: в качестве жанровой вставки, например, в эпической поэме (IX песнь «Илиады» Гомера, Древняя Греция, VIII в. до н.э.; в «Шах-наме» персидского и таджикского поэта X–XI вв. Абулькасима Фирдоуси); традиционное для индийской поэтики вступление (заказ на собственное прославление приснившейся поэту богини) в эпической поэме (монголкаббо) XVI в. «Песнь о благодарении Чонди» Мукундорама Чокроборти, состоящей из двух автономных частей – «Сказание об охотнике» и «Сказание о Дхонопоти» (о морских странствиях купца); повторы, фрагментирующие рассказываемую историю в стихотворной повести Р. Кипплинга «Еварра и его боги» (Англия, XIX–XX).

В отличие от *легенды* и *предания* жанровый (языковой) стиль С.с. имеет собственный характер – архаический. И в этом плане к С.с. непосредственно относятся произведения с выраженными признаками стилизации – сказом, в частности, псевдофольклорным. Таковы богатырское С.с. болгарского тюркоязычного поэта IX в. Михаила Башту (тахаллус – Шамси Башту) – эпическая поэма (*дастан*) «Легенда о дочери Шана», исторические «Стрелецкое сказание о царевне Софье Алексеевне» и «Сказание о Петре Великом» (переложение преданий Северного края) А. Майкова, «Сказание о Евпатии Коловрате, о хане Батые, Цвете Троеручице, о Чёрном Идолище и Спасе нашем Иисусе Христе» С. Есенина.

На материале С. рождается героическая и историческая *песнь*.

Песенные сказы традиционны для многих народов, например, японские, исполняемые бродячими сказителями, заимствующими свои истории о феодальных распрях из средневекового воинского эпоса «Повесть о доме Тайра» («Хэйкэ-моногатари», XIII), позднее (XVI) – из «Истории Дзёрури» о любви военачальника Минамото-но Ёсицунэ и дочери торговца, именем которой стал называться жанр музыкальной пьесы дзёрури; корейский пхансори, исполняемый актерами-певцами квандэ (по мотивам средневекового сказание «Чхунхян-га» о любви девушки низкого происхождения и высокородного юноши и др.), тайская сепа – стихотворное (мелодекламативное) переложение народных сказаний (литературный пример – «Сепа о Кун Чанге и Кун Пэне» Сунтона Пу, Таиланд, XVIII–XIX).

Н. Клюев

Поволжский сказ

Собиралися в ночнину,
Становились в тесный круг.
«Кто старшой, кому по чину
Повести за стругом струг?

Есть Иванко Шестипалый,
Васька Красный, Кудеяр,

Зауголыш, Рямза, Чалый
И Размыкушка-гусяр.

Стать негоже Кудеяру,
Рямзе с Васькой-яруном!»
Порешили: быть гусяру
Струговодом-большаком!

Он доселе тешил братьев,
Не застаивал ветрил,
Сызрань, Астрахань, Саратов
В небо полымем пустил.

В епанчу, поверх кольчуги,
Оболок Размыка стан
И повел лихие струги
На слободку – Еруслан.

Плыли долго аль коротко,
Обогнули Жигули,
Еруслановой слободки
Не видали – не нашли.

Закручинились орлята:
Наважденье чем избыть?
Отступною данью-платой
Волге гусли подарить...

Воротились в станица,
Что ни струг, то сирота,
Буруны разъели днища,
Червоточина – борта.

Объявилась горечь в браге.
Привелось, хоть тяжело,
Понести лихой ватаге
Черносошное тягло.

И доселе по Поволжью
Живы слухи: в ледоход
Самогуды звучной дрожью
Оглашают глуби вод.

Кто проведает – учует
Половодный, вещий сказ,
Тот навеки зажалкует,
Не сведет с пучины глаз.

Для того туман поречий,
Стружный парус, гул валов –
Перекатный рокот сечи,
Удалой повольный зов.

Дрожь осоки – шепот жаркий,
Огневая вспышка струй –
Зарноокой полонянки
Приворотный поцелуй.

СТИХОТВО́РНЫЙ РОМА́Н, РОМАН В СТИХАХ – лиро-эпический жанр с композиционной установкой на свободное и развернутое стихотворное повествование.

Его лирическая составляющая структурируется в субъектной поэтике автора, эпическая – в нарративной поэтике. Доминирование одной из составляющей позволяет различать – соответственно – Р. в с., тяготеющий к *поэме*, и С.р., хотя уверенной жанровой границы между ними нет. В отличие от поэмы автор С.р., сохраняя модальность, соблюдает в отношении к изображаемому эпическую отстраненность, обеспечивающую сюжету медленный темп, событийную непрерывность и завершенность. Это сближает С.р. со *стихотворной повестью*, в которой эпическая отстраненность обеспечивается фигурой нарратора.

Тематическая история жанра обусловлена временным содержанием действительности, историческая поэтика, с одной стороны, – сменой художественных парадигм, с другой, – национальными традициями, в том числе и *метрической*.

Европейская история жанра начинается в Высоком Средневековье (середина XI – конец XIV вв.) с появлением рыцарского (куртуазного) романа, происхождение которого связано с разложением героического эпоса разных народов с его коллективистской аксиологией и традиционалистской поэтикой, что было обусловлено интересом к частному существованию человека и его жизненному приключению. Это объясняет нередкое наличие рудиментов национального эпоса в структуре рыцарского романа как жанра «придворного эпоса», к примеру, поэтика *жесты* во французском, XII в. (давшем название «александрийскому стиху»), «Романе об Александре» Македонском Ламбера Ле Тора и Александра де Бернэ (Парижского).

Источниками рыцарского романа были мифология, национальный эпос, история, литературные произведения и др., по сути, он представлял собой оригинальную *парафразу* заимствованных сюжетов: первый франкоязычный ано-

нимный, XII в., «Роман о Фивах» – вольная переделка «Фиваиды» римского поэта I в. н.э. Публия Папиния Стация о фиванской войне; французский анонимный «Роман об Энее» (XII) и его немецкая вариация, написанная 4-ударным стихом «Энеида» Генриха фон Фельдеке (Германия, XII–XIII) – переложения «Энеиды» Вергилия; «Роман о Трое» французского поэта XII в. Бенуа де Сент-Мора – компилятивное сочинение, использующее разные тексты, в том числе гомеровские; созданный по «Истории королей Британии» Гальфрида Монмутского «Роман о Бруте» Роберта Васа, смежнорифменный 8-сложник которого стал обычным для французского С.р.; английский, XIV в., анонимный, написанный аллитерационным стихом, «Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь», созданный на материале кельтских *легенд*; «Илиада» византийского сочинителя XIV в. Константина Гермониака, переложившего 4-стопным *хореом гекзаметрическую* поэму Гомера; «Песнь о Роланде» – английская анонимная, XIV в., версия французской *жесты* и т.д.

С наибольшей частотой разрабатывались *сказания* о легендарном короле бриттов Артуре и рыцарях Круглого стола (артуровский цикл): незаконченный роман «Тристан и Изольда» англо-нормандского поэта XII в. Томаса Британского («*бродячий сюжет*» кельтского происхождения о Тристане и Изольде); романы французского поэта XII в. Кретьена де Труа «Эрек и Энида», «Клид-жес» (о Тристане и Изольде), «Рыцарь в тележке» (о рыцаре Ланселоте и королеве Джиневре), «Ивейн» («Ивейн, или рыцарь со львом») и его английская анонимная, XIV в., переделка «Ивейн и Гавейн», «Персеваль, или Повесть о Граале», инициировавший появление одного из первых образцов *романа воспитания* Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (Германия, XII–XIII); «Роман о Граале» («Роман об Иосифе Аримафейском») из несохранившейся трилогии Робера де Борона (Франция, XIII) о поисках Грааля; два английских, XIV в., анонимных романа «Смерть Артура»; ирландский, XV в., «Приключения Корноухого Пса» и другие произведения бретонского (артуровского) цикла, завершённого в XIV в. «Мелиадором» Жана Фруассара (Франция, XIV), хотя романские обращения к этой теме продолжались и впоследствии (пересказ 8-сложником оригинала «Ивейна, или Рыцаря со львом» Кретьена де Труа французским поэтом XVI в. Пьером Сала).

Стихотворная *артуриана* способствовала становлению (XIII в.) прозаической (цикл «Артуровская Вульгата», включающий «Историю о Святом Граале», «Мерлин», «Книга о Ланселоте Озерном», «Подвиг во имя Святого Грааля» и «Смерть Артура», позднее, в XV в. структурированный английским рыцарем Т. Мэлори в единое повествование, получившее издательское, 1485 г., название «Смерть Артура»).

Развитой жанровой модификацией «куртуазного эпоса» был любовный роман (повесть): французский анонимный, XII в., роман-идиллия «Флуар и Бланшефлёр», английский, XIV в., «Сэр Лаунфаль» Томаса Честра, «Тристан» Готтфрида Страсбургского (Германия, XII–XIII), византийские, XII в., – «Роландфа и Досикл» Феодора Продрома, написанный одним из активных античных размеров – ямбическим триметром, и его подражание – «Повесть о Дроссиле и

Харикле» Никиты Евгениана, сочиненные с оглядкой на греческие прозаические «романы» («Дафнис и Хлоя» Лонга, «Повесть о любви Херея и Каллирон» Харитона и др.).

При всем сюжетно-тематическом многообразии рыцарского романа к его «профильным» характеристикам можно отнести следующие. В основе сюжета – конфликт героя с внешними и внутренними обстоятельствами, в частности, между личной волей героя и рыцарским служением. Показательным в этом плане является авторская позиция во французском, отличившемся особой читательской симпатией, дидактико-аллегорическом «Романе о Розе» (XIII в.), первая часть которого, сочиненная Гийомом де Лоррис, прославляла куртуазную любовь, а вторая, дописанная Жаном де Мён, опровергала ее.

Конфликт создавался *кумуляцией* препятствий и искушений – жанровых мотивов *романа испытания*, их преодоление формирует сюжетную историю становящегося или превращенного героя, отличного от «готового» эпического, что является жанровым признаком романа воспитания.

Типичными приметами жанрового стиля – развернутые описания занятий героев и окружающей их обстановки, психологизированные монологи и диалоги персонажей, авторские, нередко дидактические, отступления, *аллегоризм* (атрибуция средневекового мышления в целом), а также сюжетные чудеса, экзотические (в частности, восточные) *топосы*, фантастический *бестиарий* и другое из смежной поэтики волшебной сказки.

К значительным образцам позднего Средневековья и раннего Возрождения относятся С.р. (из 5 книг) английского писателя XIV в. Дж. Чосера «Троил и Кресида», итальянские, унаследовавшие опыт рыцарского романа, – незавершенный «Влюбленный Роланд» М. Боярдо (XV) и его продолжение «Неистовый Роланд» Л. Ариосто (XV–XVI) и т.д. Был популярным в барочной литературе вплоть до XVIII в., например, польские «Утешительная история о добродетельной королеве Банялюке из страны восточной» И. Морштына (XVI–XVII), «Аргенида» и «Силорет» В. Потоцкого, «Позлащенная дружбой измена» А. Корчиньского (XVII), немецкий «Арминий и Туснельда» К. фон Лоэнштейна (XVII) и др. Ориентация на Средневековье и отказ от жанрово-родовой нормативности классицизма обусловили предсказуемое внимание к С.р. романтиков («Дон Жуан» Дж. Байрона (Англия, XVIII–XIX), «Пан Тадеуш» А. Мицкевича и «Мария» А. Мальчевского (Польша, XVIII–XIX) и др.

В XX в. расширяется география С.р.: абхазский «Мои земляки» Б. Шинкубы, американский «Песни-фантазии» Дж. Берримена, белорусский «Новая Земля» Я. Коласа, написанный *онегинской строфой* индийский «Золотые ворота» Викрама Сета, киргизский «Перед зарей» А. Токомбаева, украинский «Маруся Чурай» Л. Костенко, хакасский «Встреча при Венере» М. Баинова, чувашский «Семья Аптрамана» П. Хузангая, *антиутопия* «Самый малый ледниковый период» современного венгерского поэта Я. Терей и др.

Не прерывается начавшаяся «Евгением Онегиным» А. Пушкина традиция жанра и в отечественной поэзии: «Евгений Вельский» (подражание современника) М. Воскресенского, «Свежий пересказ» Я. Полонского, «Поэзия и проза

жизни. Дневник девушки» Е. Ростопчиной (XIX в.), «Пушторг» И. Сельвинского, «Спекторский» Б. Пастернака, «Колобовы» В. Саянова, «Жидков, или О смысле дивных роз, киселе и переживаниях одной человеческой души. Роман в венках сонетов» и др. А. Бердникова (XX в.), «Дворянское варенье (Исторический роман в стихах)» А. Румянцева, «Анна» А. Дольского, «Гнедич» М. Рыбаковой, исторические «Самозванец», «Борис Годунов», «Смута» В. Русина, «Смерть Артура», названная автором *романом-эпопеей*, Л. Михелева (XXI в.).

Богата и «восточная» традиция жанра. Например, анонимная романизированная японская поэма XV в. «Двенадцать песен Дзёрури»; авантюрный, написанный в развлекательном жанре (сатра лбаенг) на основе сюжетов джатаки поэтики кхмерской народной волшебной сказки, стихотворный роман Окня Каосатхипадей Кау «Кронг Сопхомыт» (Кампучия, XVIII), «Вновь обретенные гребень и зеркало» Фам Тхая (Вьетнам, XVIII–XIX) и т.д.

ФАБЛИО (лат. – *fibula* – басня, рассказ) – французская комическая *новелла* в стихах.

Возникший как жанр средневековой городской литературы, отличной от рыцарской, связанной с топосом «замка», и религиозной – «монастыря», Ф., как и прозаическая «*плутовская новелла*», характеризуется повседневым мелкотемьем, натуралистическим сюжетом и «низким» стилем. Его типизированные персонажи – воплощение дурных человеческих качеств, слабостей и грехов, которые определяют *коллизии* и *перипетии* сюжетной истории, – таких как глупость (анонимные «О старухе, смазавшей рыцарю руку», «О рыцаре в алом платье»), жадность («Три горбуна» Дюрана, анонимные «О виллане-лекаре», «О бедном торговце»), подлость («О сером в яблоках коне» Леруа Гугона), неблагодарность (анонимное «О том, как славный малый спас утопающего», «Разрезанная попона» Бернье), трусость и похвальба (анонимное «Пышнозадый Беранжье»), упрямство (анонимное «Стриженный луг»), супружеская или женская неверность (анонимные «Волшебные штаны», «Горожанка из Орлеана», «О женских косах», «О коротком плаще» – о дамах рыцарей Круглого стола) и женское хитроумие («Кошель ума» Дана из Обепьера, анонимное «Две куропатки», «*Лэ* об Аристотеле» Анри д'Андели) и др. Частый объект осмеяния – духовенство («Завещание осла» Рютбёфа, анонимные «Похороны осла», «О том, как виллан словопрением добился рая», «О Буренке, поповской корове», «Поп в ларе из-под сала»).

Сюжет Ф. с установкой на устный рассказ (в форме смежнорифменного 8-сложника) разворачивается на основе конфликта между персонажами (столкновение интересов) или с внешними обстоятельствами, заканчивается неожиданной развязкой и обычно обрамляется назидательным словом повествователя, преследующего, помимо развлекательной цели, и поучительную. Рассказчик как субъект сюжета вместе с персонажем и имплицитным слушателем находится в одном коммуникативном пространстве, что и определяет Ф. как жанр массовой литературы, о популярности которого свидетельствует широкое самодея-

тельное творчество безымянных стихотворцев (имена же некоторых из них названы в *сфрагиде*).

Прослеживается типологическое сходство Ф. с *басней*, *анекдотом* («Анекдот, приключившийся в Петербурге» Г. Хованского, «Анекдот о цукоте для двух афинян» К. Сэндберга, США, XIX–XX), *юмореской* («Отшельница и пилигрим» Ф. Кеведо, Испания, XVI–XVII), итальянской *новеллино* (анонимный, XIII в., сборник «Сто древних новелл»), *побасенкой* («Кошка» А. Сумарокова, «Ваня и няня» И. Богдановича), *хриею* (греч. chreia от chrao – сообщаю; словесное изречение известного человека, резюмирующее рассказанный эпизод из его жизни) и *фацецией* (от лат. facetia – шутка; короткий рассказ с остроумным словесным пуантом, к примеру, прозаический сборник «Фацеции» итальянца XIV–XV вв. Поджо Браччолини или стихотворные «Модная жена. *Быль*» А. Аблесимова, «Красавица в шестьдесят лет» В. Пушкина).

Ф., как и немецкий *шванк*, стал ферментом новоевропейского *плутовского романа*.

Аноним

О том, как славный малый спас утопающего

Рыбак, закинув в море сеть,
Стал с лодки на воду глядеть,
Как вдруг он видит: недалеко
Его знакомец одиноко
С волнами борется. Рыбак
Вмиг бросил тонущему гак,
Задел ему при этом глаз,
Но все же человека спас,
Его в челнок, с большой сноровкой,
Морскою подтянув веревкой.
Своей он сетью пренебрег
И к берегу привел челнок.
Затем к себе он взял знаконца,
И, словно нежного питомца,
Его он холил и кормил.

А тот, уже набравшись сил
И выхоженный рыбаком,
В суд поспешает прямым
И рыбаку вчиняет иск
За то, что среди волн и брызг
Он впопыхах недоглядел
И глаз ему крюком задел.
Уже злорадствует истец:

– Попляшешь у меня, наглец!
Ты глаз мне изувечил гаком,
Но отомщу тебе я с гаком!

Был суд назначен, и вдвоем
Они предстали пред судом.
Сначала выступил кривой:
– Я иск поддерживаю свой.
Ответчик сей, тому три дня,
Рыбацкий гак швырнул в меня,
И сдуру повредил мне глаз он.
Пусть же будет он наказан
И штраф уплатит за увечье!
На этом и кончаю речь я.

А после выступил рыбак:
– Я бросил гак не просто так.
Ни в чем не стану отпираться,
Но объяснить дозволюте вкратце:
Истец вот-вот в воде бы сгинул,
Я гак ему на помощь кинул,
Крюком по глазу саданул,
Зато истец не утонул,
Хоть окривел, не отрицаю.
На этом речь свою кончаю.
Ей-богу, нет на мне вины!

Немало судьи смущены –
Никак решения не найдут.
Но на суде случился шут,
И он воскликнул: – В чем же дело?
Столь спорное решая дело,
Суд должен быть во всем дотошен.
Истец да будет в море брошен;
Коль выплывет, – так, значит, прав,
И пусть ответчик платит штраф.
– Признали судьи все согласно:
– Распутал дело ты прекрасно!
А мы-то не сообразили...

Когда решение огласили,
Кривой подумал: «Что?! Опять
Придется пузыри пускать,
Барахтаясь в волнах холодных?
Я утону в глубинах водных!»

И отменил свой иск истец,
Себя лишь осралив вконец.

Вам из рассказанного ясно,
Что подлецов спасать опасно.
Хоть от петли их откупите,
Вы за добро добра не ждите.
Поверьте, наблюдал везде я:
Злодею только от злодея
Приятно помощь принимать,
А коль в несчастье помогать
Злодею честный малый будет,
В нем только злобу он пробудит.
Бесчестным честный ненавистен,
И это – истина из истин!

(пер. В. Дынник)

ШВАНК стихотворный (нем. schwank – шутка) – немецкий средневековый комический *рассказ* в стихах.

Как жанр городского фольклора, родственный французскому *фаблио*, генетически связанный с *народной смеховой культурой* и ставший одним из источников «плутовской новеллы», Ш.с. характеризуется кругом тем из повседневной жизни разночинского люда, обеспокоенного профанными заботами и интересами. В этом плане Ш. был оппозиционным в отношении к рыцарской, в частности, куртуазной литературе.

К первым литературным Ш. относят анонимные стихотворные переложения швабских сказок и анекдотов «Снежное дитя» (онациональненное А. Измайловым и изданным в 1814 г. под тем же названием), «Священник и волк», «Лжец. Эй, слушай, старый, слушай, малый...», приписываемый Фулберту Шартрскому «Монах Иоанн» («Кембриджские песни», XI). Основное назначение Ш. – развлекать слушателей пересказываемой, полной выдумок, историей, но не без сатирического осмеяния и назидания его участников. Частым объектом насмешек становится поп-плут (сборник «Поп Амис» Штрикера, Германия – Австрия, XIII). Классиком средневекового Ш. является Г. Сакс (Германия, XV–XVI), автор многочисленных Ш. («Святой Петр, Господь и ленивый батрак», «Святой Петр и ландскнехты», «Дьявол стережет развратницу», «Сатана не пускает больше в ад ландскнехтов», «Упрямый монах и кувшин», «Фюнзингенские крестьяне» и др.

Для Ш. как разговорного жанра, по сути, спектакля одного актера, характерны тяготение к драматической, нередко *фарсовой*, форме, что проявляется в сюжетных *мизансценах*, в использовании персонажного диалога и обрамляющего сюжет *пролога* и *эпилога* «от рассказчика» или «от автора» (*сфрагиды-пуанты* в текстах Г. Сакса).

Жанр долгое время оставался популярным, о чем свидетельствуют многочисленные собрания прозаических Ш., самым объемным и поздним из которых было 7-томное издание «Средство от тоски» Г.В. Кирхгофа (Германия, XVI–XVII).

Аноним

Песня про лгуна

Эй, слушай, старый, слушай, малый,
рассказ про случай небывалый,
что сделал зятем короля
неисправимого враля.

Воззвал король однажды с трона:
«Любой, кто, не страшись закона,
всех лучше врет у нас в краю,
получит в жены дочь мою!»

Одушевленный сим указом,
шваб, даже не моргнувши глазом,
пред королем заговорил:
«Вчера я зайца подстрелил,

его разделал на жаркое.
И вдруг – о, диво! Что такое?!
Гляжу и сам не верю: он
по горло медом начинен.

А вслед за тем из брюха зайца
златые выкатились яйца,
кольцо с брильянтами, алмаз
и высочайший твой указ,

где я наследником объявлен...»
«Наглец! Ты был бы обезглавлен, –
король в восторге заорал, –
когда бы чуть поменьше врал!

Но прекратим допрос дальнейший.
Отныне ты мне друг первейший.
Ты главный лжец у нас в краю!
Бери-ка в жены дочь мою!»

(пер. Л. Гинзбурга)

ЭПЫЛЛИЙ (греч. *epyllion* – малый эпос) – небольшая **поэма** на мифологическую тему. Жанр мифологического эпоса.

Жанровое значение термин приобретает у Авсония (Др. Рим, IV), в научный обиход входит в середине, а распространяется в конце XIX ст.

Разрабатывается в александрийской школе (по названию города Александрия – столицы лирической поэзии в эллинистическую эпоху), для которой были характерны филологическая эрудиция (*ученая поэзия*), оригинальное прочтение мифологических сюжетов, изощренный стиль, принципиальное внимание к малым жанрам (*идиллия, элегия, эпиграмма* и др.). В отличие от больших эпических поэм Э. ориентировался не на развернутую мифологическую историю, а на отдельные, преимущественно, частные эпизоды, интерпретируемые не в героическом, а в человеческом измерении. Противником киклических поэм, сторонником и автором Э. был древнегреческий поэт-александриец IV–III в. до н.э. Каллимах («Галатя», «Аркадия» и др.). К известным сочинителям жанра относятся основатель александрийской школы Филет (IV–III в. до н.э., «Деметра» и «Гермес»), ее адепты – современники Каллимаха Феокрит («Геракл-младенец» и «Геракл, убивающий льва») и Александр Этолийский («Рыбак» и «Кирка»), Эвфориан Халкидский (III–II в. до н.э., «Дионис», «Гиаканф»), а также древнеримские подражатели и продолжатели древнегреческой, в частности, александрийской поэзии (*неотеорики*) Гай Катулл (I в. до н.э. – I в. н.э., *эпитафии* «Свадьба Пелея и Фетиды» и *амебейная* «Брачная песня», перевод «Локона Береники» Каллимаха), Гельвий Цинна (I в. до н.э., «Смирна»), Луциний Кальв (I в. до н.э., «Ио»), Валерий Катон (I–II в. н.э., «Диана»), Репозиан (III в., эротическая поэма «О любви Марса и Венеры»). К древнеримским Э. можно отнести песни «Энеиды» и мифологические эпизоды в «Георгиках» (Орфей и Эвридика) Вергилия (I в. до н.э.) и «Метаморфозах» (Филемон и Бавкида) Овидия (I в. до н.э. – I в. н.э.). Большинство Э. написаны *гекзаметром* («Веретено» древнегреческой поэтессы IV в. до н.э.? Эринны, «Гекала» Каллимаха и др.), некоторые – *галлиямбом* («Атисс» Катулла).

Нарастающее отчуждение литераторов от мифологической традиции обусловливает падение интереса к этой жанровой форме, как и к мифологическому эпосу в целом, называемого в *эпиграммах* римского «реалиста» I–II в. Марка Валерия Марциала «унылыми писаниями», не имеющими никакого отношения к ежедневной жизни. Из наиболее известных позднеантичных авторов Э. – греческий поэт V–VI вв. Коллуф («Похищение Елены»), латинский поэт V в. Драконтий («Похищение Елены», «Трагедия Ореста», «Медея», «Гил»), византийский, V в., Муссей Грамматик («Геро и Леандр»). Актуальная история Э., таким образом, завершается к началу Средневековья с его ориентацией на библейскую мифологию и отчуждением от античной. Показательной в этом плане является стихотворная «*Эклога*» латинского поэта IX в. Феодула, в которой в диалогической форме аллегорического *дебата* пастух-язычник Псевстий (Ложь) и пастушка-иудейка Алития (Истина) обмениваются стихотворными *парафразами* – соответственно – античных и ветхозаветных текстов. И лишь в творчестве латинских поэтов «овидианского возрождения» Бальдерика Бургей-

льского, Хильдеберта Лаварденского (XI–XII) и др. прослеживается *антологическая* традиция.

Вторичная история Э. начинается в эпоху Возрождения, причем, его источником становятся не только мифы, но и их позднейшая литературная обработка, к примеру, вошедшая в сборник «Жалобы» ироикомическая поэма «Μυιοποτμος, или Судьба Мотылька» Э. Спенсера (Англия, XVI), заимствующая мифологический материал из VI-й (о ткачихе Арахне) книги «Метаморфоз» Овидия и приписываемого Вергилию Э. «Комар». Обыгрывание мифологических сюжетов в традиции «новых поэтов» (poetae neoterici) происходит и в дальнейшем: Э. «Похищение Европы» Ж. А. де Баифа, участника «Плеяды» (Франция, XVI) по мотивам приписываемого Мосху Сиракузскому (Др. Греция, II в. до н.э.) Э. «Европа»; *идиллия* «Филемон и Бавкида» Ж. Лафонтена (Франция, XVII) и *пародия* «Бавкида и Филемон» Дж. Свифта (Англия, XVII–XVIII), *ироикомический* Э. английского рококо «Похищение локона» А. Поупа (XVII–XVIII) – *аллюзия* на «Локон Береники» Каллимаха и т.д. Литературная традиционализация мифологических сюжетов Э. приводит, по сути, к его реальному исчезновению и к его архивизации в жанровой системе мифологической поэзии. И только редкие названия произведений, имеющих к первичной содержательности Э. весьма приблизительное отношение, воскрешают «*память жанра*» («Одиссей и сирены» Н. Заболоцкого, «Эпиллий» М. Ровнер и «Лал и Лалла. Поэма-эпиллий» Т. Зульфикарова).

Жюль Леметр (Франция, XIX–XX)

Орфеева лира

Утратив навсегда любимую подругу,
В слезах сказал Орфей: «Я песней буду жить,
И гимн любви своей сложу на всю округу».

Чтоб одному в тиши печаль свою излить,
От глаз людей бежал он в дебри вековые,
Но лиры тихий звон не в силах утолить

Был скорбь глубокую и муки дорогие.
И вскрикнул он в тоске: «Искусства лживый сон,
Лжет звук обманчивый, лгут музы ласки злые...»
И, тяжело горестью своею удручен,
Он струны оборвал на певшей грустно лире.
Пронесся по лесу прощальный скорбный стон,

А он, склонясь к траве, желал уснуть лишь в мире.

Но смерть не шла... И вдруг – небес ли житель,
Богиня ль светлая нездешней красоты,
Но чья-то тень, как лучших грез носитель,

К Орфею снизошла. Воздушнее мечты,
Два блещущих крыла над ним она склонила,
И грудь страдальца нежные персты

Раскрыли бережно. Из сердца, что томила
Тоска безбрежная, три пламенных струны
Взяла рука и к лютне прикрепила.

Поэта разбудив, неведомой страны
Пришлец таинственный ему дал лиру в руки,
Всю трепетавшую, и рек: «теперь иди,

Иди, певец, и пой». Воспрянул, полный муки,
Аэды князь, и скорбная рука
Из лиры извлекла такой печали звуки,

Что тигры лютые и львы за ним дрожа,
Порабощенные, шли следом, оставляя
Кровавых жертв невинные тела.

И лес задумчивый глядел, не понимая,
На странный сонм смилившихся зверей,
Забывших мир, певцу любви внимая.

А он все пел. Вся радость прежних дней,
Вся скорбь утрат на лире трепетала,
И песнью новых струн утешился Орфей, –

Живая сердца кровь в них билась и рыдала.

(пер. Е. Милич)

КРАТКИЙ ГЛОССАРИЙ

А

Акростіх (греч. akrostichis от acros – крайний + stichos – ряд) – стихотворение, в котором последовательное прочтение начальных букв (реже слогов или слов) каждой строки воспроизводит смыслозавершенный авторский текст. Чаще всего А. имеет жанровые признаки адресных (посвящение и др.) и афористических жанров, хотя нередко содержит в себе и развернутые суждения.

Александрійский стих – в силлабо-тонике 6-стопный ямб с цезурой и смежной рифмой. Метрическая схема А.с.:

◡ - ◡ - ◡ /- ◡ - ◡ - ◡ («/» – обозначает **цезуру**). В силлабическом стихосложении – двенадцатисложник с цезурами после шестого слога и перед рифмованными словами. Название А.с. происходит от старофранцузской поэмы об Александре Македонском (XII в.), написанной силлабическим стихом.

Аллегорія (греч. allegoria от allos – другой + agoreyo – говорю) – троп, олицетворенный образ абстрактного понятия (например, персонификация человеческих характеров в баснях). В отличие от многозначного *символического* образа *аллегорический* – однозначный и нередко его связь с предметом художественной рефлексии имеет характер не ассоциативный, а условный и конвенциональный, основанный на договоре между партнерами по диалогу.

Аллюзия (лат. alludere – играть с кем-нибудь, шутить, ссылаться) – стилистическая фигура, намек на определенные обстоятельства, человека, образ и т.д. с установкой на читательскую память о них. По источнику происхождения различают А. мифологические (Авгиевы конюшни), библейские (Всемирный потоп), исторические (Ганнибалова клятва), политико-публицистические (черная сотня), литературные. А. могут быть представлены на разных микро- и макроуровнях текста.

Амебейная композиция (греч. amoibaіos – переменный) – композиционная фигура, объединяющая анафору и синтаксический параллелизм и охватывающая весь стихотворный текст или его фрагмент. А.к. характерна для народного творчества. По А.Н. Веселовскому, А.к. возникла в процессе хорового пения. Первая стадия – два хора («ключи»), каждый из которых имел своего запевалу (харега), ведут между собою песенный диалог (*антифонное пение*). Вторая стадия – исполнение песни двумя певцами. Третья стадия – исполнение песни одним певцом с сохранением повторений и параллелизмов, например, исполнение народного карело-финского эпоса «Калевала». Из фольклора А.к. перешла в литературу, в которой существуют три ее видовые формы: 1) вариативный повтор словосочетаний в двух смежных параллельных стихах; 2) психологический параллелизм; 3) антифонный параллелизм. Произведения, построенные на А.к., богаты разнообразными звуковыми, лексическими, синтаксическими, строфическими анафорами и другими повторами.

Анаграмма (греч. ana – пере + gramma – буква, письменный знак) – намеренный или подсознательный повтор в тексте звуков какого-либо ключевого слова (загадка: *черный конь прыгает в огонь* – кочерга).

Антите́за (греч. contrapositum – противопоставление) – стилистическая фигура сближения двух противоположных образов, понятий, мыслей. В ораторском искусстве и художественном творчестве А. осуществляется через столкновение слов (антонимы), словосочетаний, сегментов предложения, словесных микрообразов, которые сходны в формальном отношении, но противоположны по смыслу.

Астрофи́зм (греч. а – отрицательный префикс + strophe – оборот) – отсутствие разделения стихотворной речи на строфы.

Б

Ба́сенный стих – вольный, т.е. неурегулированный разностопный ямб (иногда *хорей*), который является преимущественным размером стихотворной басни.

Бе́лые стихи – нерифмованные стихи.

Были́нный стих – понятие, объединяющее различные ритмические модификации стиха народных былин и его литературных подражаний. Различают (М. Гаспаров) три типа Б.с.: *упрощенный*, с преобладанием хорея; *строгий*, или *нормальный*, основанный на тактовике; и *расшатанный*, близкий акцентному стиху.

В

Верли́бр (от франц. verslibre – «свободный стих») – тип поэтического целого, ритмообразующей основой которого является стихотворная строка. Единого словарного обозначения В. нет, и это объясняется размытостью его теоретического критерия. Так, некоторые ученые определяют В. как нерифмованный дисметрический стих, другие говорят о В. как о нерифмованном акцентном стихе, третьи – выдвигают в качестве основного признака В. интонационно-синтаксическую или даже интонационно-графическую соизмеримость стихотворных строк и т.д.

Виллане́ль, виллане́лла (франц. villanelle – сельская песня) – строфическая форма, состоящая из любого количества (обычно пяти) терцетов и завершающего катрена. Схемарифмовки: A1 b A2 + a b A1 + a b A2 + ... a b A1 A2 (A1 и A2 – повторяющиеся строки). Количество терцетов нечетное, первый стих первого терцета повторяется в конце четных терцетов, третий стих первого терцета повторяется в конце нечетных терцетов. Возникает в романской поэзии в XV в. (Италия и Франция), культивируется во французской лирике в эпоху Возрождения (XVI в.), в дальнейшем популярность уменьшается.

Виреле́ (франц. virelai, от старофранц. vireli – припев, рефрен) – строфическая песенная форма в старофранцузской поэзии. Происходит из народной хоровой песни: вначале исполнялся припев АВАВАВ, затем восходящая часть строфы bbc (первый шаг) + bbc (второй шаг), потом нисходящая ababab (*кода* – «хвост»), наконец, снова припев АВАВАВ (одинаковыми буквами обозначены ритмически тождественные (*изоритмические*) строки, одинаковыми маленькими – повторяющиеся строки). Такой вид получил название «простое», или

«пастушеское» (*bergerette*) В. Неоднократный повтор «простого» В. образовывал «двойное», «тройное» и т.д. В. Стихотворный размер В. не регламентирован, но чаще всего он был коротким, нередко с чередованием стихов разной длины, свободным был и порядок рифмовки.

Вольные стихи – стихи с неурегулированным количеством стоп. Чаще всего это вольный ямб, реже – хорей, которые употребляются преимущественно в драматических произведениях и баснях.

Г

Газэль, газелла (от араб.пряжа) – одна из основных *канонических стрóf* восточной поэзии. Основой Г. является *бейт* – дистих, считающийся ритмической единицей поэтической речи во многих литературах Ближнего и Среднего Востока аналогично стиху в европейской поэзии (поэтому творческое наследие поэта измеряется количеством написанных им бейтов). Г. имеет от 3 до 12 изометрических (*изометризм*) бейтов; обе стихотворные строки первого бейта скреплены рифмой, в последующих – первая строка является холостой (холостой стих), а вторая – рифмуется с первым бейтом. Образуется тем самым своеобразный прерывный монорим, схема которого: аа ва са и т.д. В последнем бейте сообщается имя автора или его литературный псевдоним (*тахаллус*). Возможно внутреннее деление бейта на два полустишия (*мисра*) и даже деление последнего на две строки. Иногда бейты осложняются редифом.

Гекзаметр (греч. hexametron от hex – шесть + metron – мера) – 6-стопный дактиль с цезурой в третьей стопе (как правило, после сильного слога) и с односложным усечением в последней стопе. Возможны стяжения в середине стихотворной строки, т.е. появления хорей, что дает основание квалифицировать Г. как дактило-хореический дольник. Метрическая схема:

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ .

Гипérбола (греч. hyperbole – преувеличение) – стилистическая фигура риторического назначения или поэтический *трон*, художественное преувеличение. В широком смысле гиперболизм – одно из характерных свойств художественного мышления. Функциональный диапазон Г. может охватывать все разноуровневые компоненты художественного целого – от отдельной детали до идеи (тенденциозность), что в целом зависит от комплекса факторов: эстетического содержания литературного направления, жанрово-родовой принадлежности произведения, типа авторского пафоса, национальных традиций и т.д. Наиболее показательные возможности Г. демонстрирует в пространственно-временных измерениях художественной реальности произведения и в сюжетном поведении персонажей как фольклорного, так и литературного происхождения (например, библейский Самсон, деяния героев эпоса, главных героев романов М. Сервантеса «Дон Кихот», Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», Дж. Свифта «Путешествие Гулливера», Р.Э. Распе «Приключения барона Мюнхгаузена»; город в «Ревизоре» Н. Гоголя, до которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь» и т.д.). Особое значение имеет Г. в создании сатирического и юмористического эффекта.

Града́ция (лат. gradation – постепенное усиление) – стилистическая фигура, семантическое нарастание, при котором каждое следующее слово, фраза или эпизод указывают на усиление (климакс) или ослабление (антиклимакс) признака, действия, мысли, эмоции.

Д

Дистíх (греч. di – два + stichos – стих) – двустишная строфа со смежной рифмовкой.

До́льник (термин В.Брюсова) – тип стиха, в котором в междуиктовом интервале (возможно и в анакрузе) возникает пропуск (стяжение) ритмически ожидаемого неударного слога, что выражается речевой паузой (отсюда и второе, малоупотребительное название С. Боброва «паузник»). Это стяжение позволяет рассматривать Д. как соединение дву- и трехсложных стоп.

Ж

Жанр (от франц. – genre – вид, род) – форма художественного мышления, обеспечивающая единство темы, композиции и речевого стиля литературного произведения.

И

Изометрíзм (греч. isos – равный + metron – мера) – соразмерность стихов в метрической системе стихосложения.

Ирóния (греч. eironeia – насмешка) – стилистическая фигура, основанная на противоречии между содержанием и формой, в частности, использование слова или словесного оборота в значении, противоположном буквальному.

К

Канонíческая строфа – традиционная строфическая форма, характеризующаяся устойчивым типом рифмовки, определенным стихотворным размером, соблюдением правила альтернанса и другими обязательными параметрами. При практическом варьировании К.с. играет роль инварианта, модели. К ее основным образцам относятся терцина, газель, секстина, октава, одическая строфа; некоторые авторские строфические формы (спенсера строфа, онегинская строфа и др.) приобрели статус канонических.

Канцо́на, кансо́на (итал. canzone – песня) – 1. строфическая форма итальянской поэзии. Генетически связана с народным хороводом, а именно с движением его участников (полкруга, возвращение, полный круг). Общий объем классической К. – 5 – 7 многостишных строф, кроме последней, укороченной, содержащей в себе обращение к адресату или авторское суждение. Каждая строфа состоит из двух частей – восходящей (итал. fronte – лоб), которая, в свою очередь, разделяется на два шага (итал. piedi), и нисходящей (итал. coda – хвост, прованс. tornata – поворот), более долгой, нежели предыдущая. Причем все строфы характеризуются одинаковой структурой: изометризмом, урегули-

рованным чередованием длинных и коротких стихов, а также порядком рифмовки (иногда сквозной). Формула К.: AbCABc (восходящая часть) + cDdEE (кода). Существуют и неклассические К. Формируется в лирике средневековых трубадуров, распространяется в поэзии романских народов; 2. лирический жанр, любовная песня.

Катрэн (франц. quatrain от лат. quattuor – четыре) – четверостишная строфа. Возможны 30 способов рифмовки в К., основными из которых являются: 1. смежный (aabb), 2. перекрестный (abab) и 3. опоясывающий, охватный (abba).

Композиционное кольцо – См.: Эпистрофа.

М

Макароническая речь – речь, составленная из слов, принадлежащих двум или нескольким языкам – родному и чужому, а также оформление слов родного языка по образцу иностранного. Необходимо отличать от варваризмов как отдельных вкраплений чужеземных слов. Название происходит от сборника итальянского поэта Тифи дельё Одасси, написавшего ок. 1490 г. поэму «Massaronea», в которой смешал латинские и итальянские слова. Потому в первоначальном значении М.р. представляет собой смесь латинизмов и слов романского происхождения (прежде всего итальянского и французского), хотя примеры М.р. известны еще с античных времен и связаны прежде всего с именем древнеримского поэта IV в. до н.э. Авзония, вставлявшего в латинскую речь иностранные, прежде всего греческие, слова. В русской литературной традиции М.р. состоит из национальных и чужеземных слов и используется для воспроизведения речевой ситуации того или иного исторического периода, часто для ее сатирического пародирования.

Метáфора (греч. metaphora – перенос) – троп, использование слова в переносном значении. Со времени Аристотеля М. называли сокращенным или скрытым сравнением, поскольку в ней прямое значение слова («предмет») отсутствует (находится в подтексте), а называется только переносное («предикат»), в котором, конечно же, содержится намек на прямое значение. К отдельным разновидностям М. относятся симфора, олицетворение, персонификация.

Метр (греч. metron – мера) – ритмически урегулированное чередование сильных и слабых слогов в стихотворной строке. Значение метра заключается в том, что, будучи идеальной мерой стиха, его нормой, метр позволяет выявить отклонения в ритмической структуре, различные ритмические перебои, и в этом значении стихотворный ритм можно определить как «следствие взаимодействия метрического задания с природными качествами языкового материала» (В. Жирмунский). Метр не проявляет себя во время обычного воспроизведения поэтической речи, а лишь при скандировании. Понятие М. используется в метрической и силлабо-тонической системах стихосложения, а также в отношении к дольнику. Основными вариациями М. являются хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест, пеон.

Метрический стих (греч. metron – мера) – тип стиха, основанный на повторе многосложной ритмической единицы, в метрическом и силлаботоническом стихосложении – стопы.

Монорийм (греч. monos – один + rhythmos – размерность, согласованность) – стихотворение на одну сквозную рифму.

Моностих – стихотворение или **строфа**, состоящие из одного **стиха**. Остается проблематичным квалифицировать «однострок» (В. Марков) как строфическую форму.

О

Одийческая строфа – десятистишная строфа, написанная 4-стопным ямбом, с рифмовкой AbAbCCdEEEd, с соблюдением правила альтернанса. Название получила от оды, жанра, популярного в европейской поэзии в эпоху классицизма. Создателем О.с. считают французского поэта и теоретика литературы Ф. Малерба (XVII в.). Позднее использовалась и в других жанрах.

Окта́ва (позднелат. octava, итал. ottava, от лат. octo – восемь) – восьмистишная каноническая строфа, написанная 5- (реже – 6-) стопным ямбом с системой рифмовки abababcc; при этом обычно соблюдается правило альтернанса – на стыке соседних строф чередуются разнотипные (мужские и женские) клаузулы. Последние два стиха объединяются смежной рифмой, что является признаком формального окончания О. Кроме того, эти стихи могут завершать мысль, разворачивающуюся в предыдущих строках или содержать в себе авторское резюме.

Октёт (лат. octo – восемь) – восьмистишная строфа любого стихотворного размера и типа рифмовки. Встречаются и О., написанные белым стихом.

Олицетворение – **троп**, один из наиболее распространенных видов метафоры, одушевление неодушевленного. Как выражение **антропоморфизма** О. генетически связано с мифологическим сознанием и является основной фигурой народного художественного мышления.

Онэгинская строфа – четырнадцатистишная строфа, написанная 4-стопным **ямбом** по схеме рифмовки AbAbCCddEffEgg с соблюдением правила альтернанса (большая буква обозначает женскую, а маленькая – мужскую **клаузулу**). Введена А. Пушкиным (роман в стихах «Евгений Онегин»).

П

Палиндрóм (греч. palindromos – от palin – назад + dromos – бег; русский термин – перевертень) – стихотворный текст с возможностью прямого и обратного чтения. В русском и других европейских и восточных языках нередки слова-П. (например, кабак, шабаш). Как литературное явление разрабатывался с античности. Русский опыт П. начинается с фольклора (заклинание «Уведи у вора корову и деву») и имеет, хотя и прерывную, но продуктивную историю, в особенности в XX в. (виршевики, Г. Державин, В. Хлебников, А.Туфанов, С. Кирсанов, Н. Ладыгин, Н. Глазков и др.). В поэтической практике П. представлены однострочиями и пьесами («Мил дорог город Лим» С. Сигея), стихо-

творениями и поэмами («Уструг Разина» В. Хлебникова), циклами и книгами («Атаказаката» М. Медведева), встречаются случаи скрещивания П. с традиционными стихотворными формами («Свод сонетов» В. Пальчикова-Элистинского).

Параллелизм синтаксический (греч. *parallellos* – идущий рядом) – лексико-синтаксическая *фигура*, идентичное расположение однотипных членов предложения в смежных синтаксических или ритмических отрезках. Нередко совпадает с психологическим параллелизмом.

Парафра́за, парафра́з (греч. *paraphrasis* – пересказ) – стилистическая фигура, авторское изложение чужого текста.

Психологический параллелизм – фигура мысли, основанная на сравнении персонифицированных природных явлений с человеческими переживаниями. По мысли введшего этот термин в научный оборот акад. А.Н. Веселовского, П.п. генетически обусловлен анимизмом архаического сознания и воспроизводит представления древнего человека о всеобщей одушевленности окружающего мира, а также является формой, породившей все модификационное разнообразие *тропа*.

Ах, пал туман на сине море.

Вселилася кручина в ретиво сердце.

(Народная песня)

Р

Раёшный стих – астротический тонический стих говорного типа с парной смежной рифмовкой. Основными модификациями Р.с. являются тактовик и акцентный стих. Употреблялся в основном в народной поэзии. Классическим примером Р.с. является «Сказка о попе и работнике его Балде» А. Пушкина. Название происходит от уличного балаганного представления, популярного в XVIII – нач. XX в., а именно, от *райка* – небольшого раскрашенного ящика с двумя отверстиями со вставленными увеличительными стеклами, через которые зрители могли разглядывать склеенные в ленту картинки, перематывающиеся с помощью барабанчика и напоминающие комиксы (прообраз кинемаграфа). Демонстрация сопровождалась потешной словесной импровизацией хозяина-раёшника.

Реминисценция (позднелат. *reminiscentia* – воспоминание) – разновидность заимствования, скрытая или непосредственная (явная) цитата из неназываемого источника, своеобразная параллель к первоисточнику: свободное воспроизведение словесного текста ритмомелодической конструкции, вариация образа и т.д. в новом идейно-художественном контексте. В отличие от других разновидностей заимствования Р. могут быть литературными и паралитературными (публицистические, социально-политические, философские и т.д.). Р. возникают преимущественно в границах национальной традиции, но встречаются и межлитературные Р., в частности, если переводное иноязычное произведение становится органичным компонентом национального литературного процесса или когда автор хорошо знает другую литературу, воспри-

нимая ее оригинале. В большинстве случаев Р. не осознается писателем, но возможно и демонстративное цитирование с целью создания эмоционального тона (героика, юмор), подчеркивания своей принадлежности к традиции или, наоборот, полемики с ней вплоть до ее пародирования.

Рефрэн (франц. refrain от лат. refrengere – разбивать, ломать) – композиционный **повтор**, дословное или с незначительными изменениями регулярное повторение в стихотворном произведении слова, выражения, строки или строфы в постоянных местах текста (преимущественно в конце). Может быть носителем лейтмотива, быть связанным с эмоциональной доминантой стихотворения и т.д. Генетически Р. возник из припева, с которым его иногда отождествляют. Характерный для песенного творчества, используется в ораторском искусстве, в стихотворениях с твердой строфической организацией.

Риторический вопрос – стилистическая, *риторическая фигура*, вопрос, предполагающий в себе ответ. Адресатом Р.в. могут быть читатель, предметы, явления, абстрактные понятия, герои произведения и т.д. Без установки на прямое общение с реципиентом, способен репродуцировать разнообразнейшие по характеру и содержанию авторские эмоции. Р.в. может быть сжатым или развернутым, сочетаться с другими риторическими фигурами. Р. в. является непременным атрибутом ораторской речи, декламативного типа стихотворения, высокого стиля в целом.

Риторическое восклицание, или **экспламацио** (греч. exclamatio) – стилистическая, *риторическая фигура*, восклицание с установкой на непосредственное воздействие на читателя. В Р.в. выражаются авторские эмоции (восхищение и презрение, радость и печаль и т.д.), содержится обращение, призыв, понуждение и др. интонационные фигуры художественного внушения (*суггестии*).

Риторическое обращение, или **апострофа** (греч. apostroph – отклонение), или **метобаз**, – стилистическая, *риторическая фигура*, один из приемов амплификации, обращение, не предполагающее диалогическую связь с адресатом, его ответную реакцию. В роли адресата могут выступать читатель, герой произведения, Бог, абстрактное понятие, неживой предмет, явление природы и т.д. В отличие от риторического вопроса А. выражает авторское отношение к объекту рефлексии со всей непосредственностью и полнотой. Является характерной приметой поэтической речи, лирической рефлексии вообще. Может охватывать значительную часть произведения.

Риторическое отрицание – стилистическая, *риторическая фигура*, утверждение в форме отрицания. Используется в красноречии, в публицистике, в художественной литературе.

Риторическое утверждение – стилистическая, *риторическая фигура*, прямое, эмоциональное утверждение авторской мысли.

Рифма (греч. rhythmos – размерность, согласованность) – акустическое созвучие слов, звуковое сходство ритмически сильных мест в словах (в силлабо-тонике – под ударением).

Рубай, иногда робай (араб. учетверенный) – «четверостишная» **строфа** в восточной поэзии, состоящая из двух **бейтов** (см.: Газель), отличающаяся

завершенностью мысли и имеющая рифмовку ааба (типичная) или аааа, реже – абаб.

С

Секстёт (лат. sex– шесть) – шестистишная строфа с любым типом рифмовки.

Секстíна или **сестíна** (позднелат. sextina, от лат. sextus– шестой, итал.sestina) – 1. шестистишная каноническая строфа, написанная преимущественно ямбом, с типом рифмовки абабсс.

Силлабíческое стихосложение, силла́бика (греч. syllabe – слог) – система стихосложения, ритмической основой которой является слоговая соизмеримость стихотворных строк.

Силла́бо-тонíческое стихосложение, силлабо-то́ника (греч. syllabe – слог и tonos – ударение) – квалитативное по характеру стихосложение, в основе которого – упорядоченное чередование ударных (сильных) и неударных (слабых) слогов в стихе.

Сíмвол (греч. symbolon – знак) – троп, многозначный художественный образ. В роли символического образа чаще всего выступают мифологические, литературные или исторические персонажи мировой (национальной) культуры, содержащие в себе признаки архетипного поведения человека, а также пространственные реалии (море, небо, степь, дорога, шпиль и т.д.) и природные явления (гроза, ветер и т.д.).

Симметри́чная строфа – строфическая форма, состоящая из *четного* количества **стихов**. К ней относятся дистих, газель, катрен, секстет (и секстина), октет (включая октаву и сицилиану), децима (и одическая строфа), доудецима, онегинская строфа и др.

Сонёт (итал. sonetto, от sonare – звучать, звенеть) – твердая строфическая форма, состоящая из 4 строф общим объемом в 14 стихов, объединенных урегулированной рифмовкой. Метрической основой силлабо-тонического С. является 5- или 6-стопный ямб. Различают *итальянский С.*: abababababcdcdcd (допускалась и другая рифмовка терцетов, например, cdecde); *французский С.* (abbaabbaccdeed) и *английский С.* (ababcdcdeffegg).

Спéнсера строфа – девятистишная, написанная 5-стопным ямбом, строфа, в которой последний стих удлинен на одну стопу. Тип рифмовки: ababbcbss. Название строфы происходит от имени английского поэта XVI в. Э. Спенсера.

Сравне́ние (лат. comparatio) – троп, словесно выраженное сопоставление двух явлений на основе относительного сходства между ними.

Стих (греч. stichos – ряд, строй) – 1. тип речи с установкой на востребование всех ритмических ресурсов слова, и в этом смысле – понятие, противоположное прозе как типу речи; 2. ритмическая строка.

Стихотво́рный размер – ритмическая длина стихотворной строки. В каждой системе стихосложения существует своя единица измерения С.р.: в метрической и силлабо-тонической – *стопа* (например, 5-стопный хорей), в

силлабической – слог (например, 9-сложник), в тонической – ударение (например, 3-ударник).

Стопа́ (греч. *pous*) – комбинация сильных и слабых слогов, повторяющаяся в стихотворной строке (в **метрическом стихосложении** – долгих и кратких, в **силлабо-тонике** – ударных (**иктов**) и неударных (**неиктов**)).

Строфа́ (греч. *strophe* – оборот) – содержательная форма, структурное единство нескольких стихов. В академическом литературоведении вслед за русскими формалистами С. принято именовать **архитектонической** (внешней) формой, отличной от композиции как формы внутренней. Различают симметричные и несимметричные С., а также канонические строфы и твердые строфические формы.

Т

Твердая строфическая форма – традиционная строфическая форма, охватывающая все стихотворение целиком и характеризующаяся канонической структурой. Отличается от строфы, во-первых, наличием собственной композиции, т.е. нормативных способов организации словесного материала, а во-вторых, тем, что в сравнении со строфой, которая может использоваться при создании произведения как **неоднократный повтор**, Т.с.ф. является единой архитектурной формой **всего** стихотворного произведения, иначе говоря, их текстовые границы совпадают.

Терце́т (итал. *terzetto*, от лат. *tertius* – третий) – трехстишная строфа с разными вариантами рифмовки. Наиболее частотны из них: а) два стиха рифмуются между собой, третий – холостой (может рифмоваться с любым стихом смежной строфы) и б) трехстишие на одну рифму (монорим).

Терци́ны (итал. *terzina*, от *terzarima* – третья рифма) – каноническая строфа, терцеты с рифмовкой *ababc bcd c* и т.д., завершающиеся отдельным стихом, который рифмуется со вторым стихом последней строфы. Минимальное количество стихов в Т. – 7. Введены в литературный обиход Брунетто Латини, стали известными благодаря Данте («Божественная комедия»).

Тоническое стихосложение, то́ника (греч. *tonos* – ударение) – одна из систем качественного стихосложения, которая основывается на соизмеримости ударных (сильных) слогов в стихотворных строках (в случае повторяющегося в каждом стихе одинакового количества ударений говорят об **изотонизме**). В Т.с. различают акцентный стих, былинный стих, раёшный стих, тактовики др. Иногда в эту систему включают дольник, логаэд, верлибр.

Троп (греч. *tropos* – оборот, образ) – переносное значение понятия. В отличие от стилистических фигур, речевых по характеру, Т. является формой художественного мышления, которая может воплощаться не только в слове, но и в разных материалах искусства, порождая живописный символ, кинометафору, аллегорическую скульптуру и т.д. Т. может иметь сюжетообразующее значение, быть структурной основой образа-персонажа, выполнять композиционную роль в лирическом произведении и др. К основным видам Т. относятся сравнение, метафора и ее разновидности, аллегория, символ, метонимия (и синекдоха), гипербола, литота, эпитет.

Ф

Фигуры (лат. *figura* – образ, вид) – интонационно-синтаксические конструкции, основанные на нарушении правил нормативной речи с целью придания тексту большей выразительности и эмоциональности, создания эффекта необычности, взволнованности, для украшения речи. Этот эффект достигается нарушением автоматизма восприятия текста. В поэтическом произведении Ф., кроме того, выполняют композиционную и ритмообразующую функции. Наиболее распространенными являются риторические Ф: риторический вопрос, риторическое обращение, риторическое восклицание, риторическое отрицание. В целом же было выделено около 100 разных Ф.

Х

Хорей (трохей) (греч. *choreios* – танцевальный от *choros* – хор или *trochaïos* – тот, кто бежит) – **стопа**, состоящая из сильного и слабого слогов. В метрическом стихосложении – долгого и короткого, в силлабо-тоническом – ударного и неударного. Метрическая схема:

- ∪.

Ц

Цезу́ра (лат. *caezura* – разрез от *caedere* – рубить, рассекать) – ритмически обусловленная пауза на постоянном месте в середине стихотворной строки, делящая его на два полустишия. Цезура характерна прежде всего для длинных размеров, в частности, для гекзаметра и александрийского стиха. Обозначается: «/».

Центон (лат. *cento* – лоскутная одежда) – стихотворный текст, составленный из известных чужих стихов с установкой на смысловую и/или формальную завершенность.

Э

Эпистрофа́ (греч. *epistrophe* – оборот) – лексико-синтаксическая фигура, повтор слова или словосочетания в начале и конце – полустишия, периода, стиха, строфы или стихотворного произведения. В отношении к Э., охватывающей большое текстовое пространство, в частности прозаическое, употребляют понятие – композиционное кольцо.

Эпитет (греч. *epitheton* – приложение) – троп, художественное определение. Образная индивидуализация признака объекта рефлексии чаще выражается прилагательным, но может и приложением.

Я

Ямб (греч. jambos – двухшаговый танец) –

1. стопа, состоящая из слабого и сильного слогов (в метрическом стихосложении – краткого и долгого, в силлабо-тоническом – неударного и ударного). Метрическая схема: ∪-.

2. античный жанр – обличительное, реже – элегическое, произведение, написанное разностопным ямбом.

СЛОВНИК

Баллада	3
Басня	11
Былина литературная	16
Гавенда	18
Дастан	20
Ди	23
Дума	28
Жеста	33
Кантилена	35
Касыда	37
Легенда стихотворная	46
Лэ	50
Масневи	54
Махакавья	56
Нгем	57
Новелла стихотворная	59
Повесть стихотворная	62
Поэма	65
Предание стихотворное	75
Рассказ стихотворный	77
Сказание стихотворное	81
Стихотворный роман, роман в стихах	84
Фаблио	87
Шванк стихотворный	90
Эпиллий	92
Краткий глоссарий	95

Справочное издание

Борис Павлович Иванюк

СЛОВАРЬ ЛИРО-ЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Техническое исполнение – В. М. Гришин
Технический редактор – О.А. Ядыкина
Книга печатается в авторской редакции

Лицензия на издательскую деятельность
ИД № 06146. Дата выдачи 26.10.01.
Формат 60 x 84 /16. Гарнитура Times. Печать трафаретная
Печ.л. 6,7 Уч.-изд.л. 6,4
Тираж 300 экз. Заказ 156

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии
Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»
399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28,1