

Институт гуманитарных исследований –
филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения
«Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр
Российской академии наук»

На правах рукописи

Хавжокова Людмила Борисовна

**СИСТЕМА АДЫГСКОЙ ВЕРСИФИКАЦИИ:
ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ**

Диссертация

на соискание ученой степени доктора филологических наук
по специальности 5.9.1. – Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Научный консультант:

Баков Хангери Ильясович,
доктор филологических наук, профессор

Нальчик
2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. ГЕНЕЗИС СИСТЕМЫ АДЫГСКОЙ ВЕРСИФИКАЦИИ.....	28
1.1. Стихосложение в адыгском фольклоре.....	28
1.1.1. Ритмика и рифма фольклорного стиха.....	29
1.1.2. Метрика и строфика адыгского народного стиха.....	73
1.2. Становление силлабо-тонической версификации в национальной поэзии.....	90
1.2.1. Система стихосложения в ранней авторской поэзии.....	90
1.2.2. Реформа адыгского стиха: переход от тонической к силлабо-тонической системе.....	100
Выводы к главе I	113
Глава II. РИТМИКА АДЫГСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО СТИХА.....	115
2.1. Ударение.....	115
2.2. Интонация.....	119
2.3. Инверсия, поэтическая графика.....	131
Выводы к главе II	142
Глава III. МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА.....	145
3.1. Хорей.....	150
3.2. Ямб.....	180
3.3. Дактиль.....	207
3.4. Амфибрахий.....	215
3.5. Анапест.....	228
3.6. Логаэд и верлибр.....	238
Выводы к главе III	251
Глава IV. РИФМА В АДЫГСКОЙ ПОЭЗИИ.....	255
Выводы к главе IV	309
Глава V. СТРОФИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА АДЫГСКОГО СТИХА.....	311
Выводы к главе V	370
Заключение.....	372
Список литературы.....	381
Сокращения и условные обозначения	417
Приложение.....	421

ВВЕДЕНИЕ

Исследование системы стихосложения представляет собой одну из сложных проблем, **актуальность** которой обусловлена не только постоянно трансформирующейся и эволюционирующей природой стиха, развивающегося в каждую социальную эпоху и в различной лингвокультурной среде по-разному, но и тем фактом, что стихотворная речь признана «праязыком» человека и началом литературы. Начиная с XVIII в., подобные мнения встречаются в концепциях философов, мыслителей, литературоведов, мастеров художественного слова, в числе которых Дж. Вико, И. Гердер, Г. Гадамер, Я. Парандовский, М. Шапир и др. В известной работе «Алхимия слова» польский литературовед и писатель Ян Парандовский отмечал, что «история каждой литературы начинается не с прозы, а с поэзии. Ибо то, что первым возвысилось над обиходной речью, было стихом, и часто он уже достигал совершенства задолго до того, как были сложены первые несмелые фразы художественной прозы» [Парандовский, 1982, с. 27].

Художественное и «формальное» функционирование стиха, являясь самой малоисследованной областью, представляет собой одну из актуальных проблем современной литературоведческой и в целом филологической науки. В синтезе с исторической динамикой художественно-стилевые и структурно-композиционные особенности стиха составляют ядро поэтики – «науки, изучающей поэзию как искусство» [Жирмунский, 1928, с. 17]. «История поэзии, – отмечал известный теоретик литературы и исследователь стиха В.М. Жирмунский, – становится в один ряд с другими науками об искусстве, совпадая с ними в своем методе и отличаясь лишь особыми свойствами подлежащего ее ведению материала. Рядом с историей изобразительных искусств, историей музыки и театра она занимает место, как наука о поэтическом искусстве» [Там же]. Последнее (поэтическое искусство) включает поэтику историческую, сравнительную, теоретическую и практическую, составляющие базу функционирования как стиховедения, так и науки о поэзии в целом. Стиховедение, будучи разделом теории и истории

литературы, основным объектом которого является одна из двух систем художественной речи – стихотворная речь, одновременно составляет главный раздел поэтики и включает области (ритмика, метрика, рифма, строфика), признанные известным отечественным стиховедом М.Л. Гаспаровым «традиционными областями» русского стиха [Гаспаров, 1996, с. 5]. Они же являются базовыми структурообразующими компонентами адыгского стиха.

Взаимоотношения стиха и языка представляет собой сложную и актуальную во все времена проблему. В теории национального стиха ее непростой характер непосредственно обусловлен спецификой грамматического строя адыгских (кабардино-черкесского и адыгейского) языков. В первой половине XX в. во вступительной статье к книге «Кабардинский фольклор» М.Е. Талпа выделил некоторые особенности языка одного из адыгских субэтносов: «Попытка передать самый строй кабардинской речи при помощи русского языка, – писал он, – абсолютно безнадежна – настолько различны синтаксические системы и фразеология языков» [Талпа, 1936, с. XIII]. Задолго до него адыгский просветитель А.-Г. Кешев описал свойства национальной речи, отметив неразрывную связь стиха и языка. В статье «Характер адыгских песен» он подчеркнул: «Краткая выразительность ее (черкесской песни – Л.Х.) стиха – обусловленная духом самого языка, – состоящего большей частью из двух-трех слов и отлитого наподобие изречения, пословицы, как бы нарочно рассчитана на то, чтобы резко, неизгладимо врезаться в память. Исказать подобный стих несравненно труднее, чем растянутый, затемняемый излишним обилием эпитетов стих других языков» [Каламбий (А.-Г. Кешев), 1988, с. 228]. Несмотря на такую тесную взаимокорреляцию стиха и языка, обозначенная проблема в адыгском стиховедении остается малоизученной. Приведенными фактами продиктована необходимость восполнения существующего пробела в рассмотрении вопросов взаимосвязи поэтики стиха и формирующих ее языковых закономерностей, а также в исследовании лингвопоэтики национального стиха как одного из значимых аспектов изучения адыгской версификации.

Актуальность заявленного исследования также обусловлена тем, что в обобщающих трудах, посвященных становлению и развитию адыгской (кабардинской, черкесской, адыгейской) литературы не разработаны теоретические вопросы стиха. Так, например, система адыгского стихосложения не стала предметом исследовательского интереса авторов фундаментальных изданий «Очерки истории кабардинской литературы» (Нальчик, КБНИИ. На каб.-черк. яз. – 1965, на рус. яз. – 1968), «История адыгейской литературы» (Майкоп, АРИГИ. В 3-х тт.: 1999, 2002, 2006), «История адыгской (кабардино-черкесской) литературы» (Нальчик, ИГИ КБНЦ РАН. В 3-х тт. На каб.-черк. яз – 2010, 2013, 2017 (2021). Т. I. на рус. яз. – 2019) и др.

Проблемы национальной версификации не затрагивались или рассматривались лишь частично и в ряде известных монографических исследований, посвященных эволюции адыгской поэзии, в том числе «Послевоенная кабардинская поэзия» (Нальчик, 1970) З.М. Налоева, «Национальное своеобразие и творческая индивидуальность в адыгской поэзии» (Майкоп, 1994) Х.И. Бакова, «Художественное своеобразие адыгейской поэзии» (Майкоп, 2003) Ш.Е. Шаззо и др. Кроме того, ни в монографических, ни в диссертационных работах, посвященных творчеству отдельных адыгских поэтов (А. Кешоков, З. Тхагазитов, И. Машбаш, А. Бицуев и др.), не исследованы особенности стихотворной речи. И только в диссертационной работе «Поэзия Хабаса Бештокова: основные мотивы, жанровая система, поэтика» (2011) и монографических исследованиях «Поэтический мир Хабаса Бештокова» (2012) и «Художественный мир Мухадина Бемурзова» (2014) нами предприняты попытки изучения техники бештоковского и бемурзовского стиха.

Как очевидно, до настоящего времени в адыгском литературоведении нет обобщающих работ по истории и теории поэзии. Исследование содержания в изолировании от формы (как и наоборот) не дает полного представления ни об отдельном произведении или поэтическом жанре, ни об

эволюции поэзии в целом. Изложенным в очередной раз подтверждается актуальность и значимость теоретического обоснования главных вопросов становления и развития системы адыгской версификации. Этими же фактами инициировано обращение к рассматриваемой проблеме. При этом уделяется внимание содержательным признакам стиха, принимающим участие в построении его архитектоники (ритмики, метрики, строфики и т.д.). Подобное комплексное исследование системы адыгского стихосложения, на наш взгляд, необходимо для разработки общих проблем эволюции национальной литературы.

Объект исследования – адыгская (кабардинская, черкесская, адыгейская) поэзия.

Предмет исследования – система адыгской версификации от периода становления до современности на материале общеадыгской (кабардинской, черкесской, адыгейской) художественной словесности: поэтика фольклорных текстов и произведений ранней авторской поэзии, основные области и компоненты письменного стиха (ритмика, метрика, рифма, строфика).

Материалом исследования послужили более 500 фольклорных текстов и около 25 000 (приблизительно 500 000 строк) литературных произведений. Проанализирована поэтика разножанровых композиций: благопожеланий (хохов), народных песен, нартских пшинатлей, первых авторских поэтических импровизаций, разновидности письменного стиха – стихотворения, поэмы, баллады, сонеты, венки сонетов, газели, стихи-стрелы (четверостишия), рубайи, триолеты, октавы и др.

Базовая гипотеза. Существуют определенные трудности в установлении эпохи генезиса адыгской версификации. По утверждению некоторых исследователей стиха, неоспоримым является факт совпадения времени зарождения самой поэзии и формирования системы, по которой она создавалась. На наш взгляд, следует согласиться с подобным мнением, так как, говоря словами К.Д. Вишневского, «история развития стиховой формы есть часть истории поэзии и неотделима от нее» [Вишневский, 1975, с. 13].

В период становления перед национальной версификацией открывались два пути развития – по модели, сложившейся в фольклоре, или по образцу системы стихосложения, сформировавшейся в других (например, в русской) литературах. Адыгская поэзия в своей эволюции синтезировала оба пути, что в результате способствовало созданию уникальной этноментально маркированной системы стиха.

Тенденция эволюционной динамики адыгской версификации от фольклора к литературе и, соответственно, от древности к современности состоит в постепенном сближении поэтического и прозаического слога, «освобождении» стиха от «искусственных рамок» традиционных стихотворных форм, и, как результат, создании строфоидов, логоэдов, дисметрических и безрифменных композиций (верлибр, белый стих и т.п.), стихотворений в прозе. Вместе с тем в истории национального стиха прослеживаются случаи возвращения (как на уровне одного произведения, творчества одного поэта, так и целого поколения авторов) к «поэтическому слогу прошлого» в целях сохранения начальных форм поэзии или в виде полемики с новаторскими явлениями в ней.

Адыгская поэзия на современном этапе достигла высокого уровня развития. В ней представлено многообразие жанров, жанровых форм, стихотворных размеров и их различных вариаций, разновидностей рифм, клаузул, строфических конструкций. В системе версификации сосуществуют и взаимодействуют главные области и компоненты стиха – метрика, ритмика, рифма, строфика. В рамках ее функционирования с охватом кабардинской, черкесской, адыгейской литератур на сегодняшний день накоплен обширный художественный материал, исследование которого привело к положениям, выносимым на защиту.

Цель исследования непосредственно коррелирует с актуальностью и состоит во всестороннем изучении системы адыгской версификации, начиная от истоков, заканчивая современностью, в единстве ее содержательной,

лингвопоэтической и формально-поэтической характеристик. Достижение обозначенной цели требует решения комплекса **задач**:

- ввести в научный оборот обобщенное представление об истории изучения системы адыгского стиха;
- исследовать генезис системы национального стихосложения;
- провести комплексный анализ фольклорного стиха;
- систематизировать и определить этапы эволюции адыгского литературного стиха;
- выявить особенности функционирования различных стихотворных размеров в адыгской поэзии;
- изучить ритмику адыгского стиха;
- установить специфику строфической структуризации поэтических произведений адыгских (кабардинских, черкесских, адыгейских) авторов;
- проследить переход от фольклорной рифмы к концевой, определить специфику функционирования концевой рифмы в национальной поэзии.

Степень научной разработанности темы исследования. История изучения системы адыгской версификации восходит к XIX в. Первое упоминание о природе кабардинского стиха встречается в статье «Отрывки из путевых записок о Юго-Восточной России» русского поэта, историка и археолога-любителя С.Д. Нечаева, опубликованной в 1826 г. в журнале «Московский телеграф». В ней автор отмечал: «В стихотворениях Кабардинских, древних и новых, не нашел я правильного размера, но везде богатую рифму по образу Арабских и Персидских» [Нечаев, 1826, с. 37]. Как верно замечено А.Х. Хакуашевым, в приведенном фрагменте С.Д. Нечаев пишет именно о стихах, а не о песнях. Данным подтверждается тот факт, что уже в первой половине XIX в. существовала авторская поэзия, отделившаяся от фольклора, хотя в настоящее время трудно найти доказательства, подтверждающие подобное мнение, поскольку не сохранились поэтические произведения, датирующиеся указанной эпохой. Возможно, первые стихи были созданы придворными или свободными певцами-песнетворцами

(джегуако). По данным З.М. Налоева, «институт придворного джегуако, сложившийся, очевидно, во второй половине XV–XVI вв., просуществовал до второй половины XIX в. Он исчез в результате Кавказской войны. <...>. Институт придворного джегуако развивался параллельно со свободными бродячими джегуако – скоморохами» [Налоев, 2011, с. 147].

Важно обратить внимание и на другой момент: С.Д. Нечаев утверждает наличие «богатой рифмы» в кабардинских стихах и уточняет их природу – «по образу Арабских и Персидских». Как известно, в древней арабоязычной, персоязычной, тюркоязычной поэзии, в целом – в поэзии восточных народов, доминировала тенденция рифмования всех конечных строк стиха (арабская поэзия, например, моноримична, т.е. все строки стиха связываются единой рифмой). Другим характерным свойством восточной поэзии является наличие редифа, «слова или группы слов, повторяющихся в стихе вслед за рифмой» [Квятковский, 1966, с. 238], в котором некоторые ученые усматривают рифму («редифная рифма»), припев или эпифору. Однако в древних адыгских поэтических текстах (фольклорных источниках и ранней авторской поэзии), дошедших до наших дней, мы не обнаружили ни редифа, ни моноримичности, а единичные образцы концевой рифмы типа

И Тхъуэжьей цыкIур лъэбышэ мащIэщ,
Езы цыкIур жырщи, Iэщэ хуэфIкъэ!
Нартхэ Сосрыкъуэ си псэлыхъукъэ,
Бэрэ кыслыхъуами, сыхуэмейкъэ!

[КНП, 1969, с. 13].

из нартского пшинатля «Женихи Дугулупх» («Дыгулыпхъу и псэлыхъухэр») немногочисленны и носят случайный характер. Более того, они выдерживаются не по всей композиции произведения, а на определенных его участках. Поэтому вопрос, о какой именно «богатой рифме» идет речь в высказывании С.Д. Нечаева, остается до сих пор невыясненным.

Неопределенными остаются и предпосылки для классификации кабардинских стихов на «древние и новые» [Хакуашев, 1998, с. 35–36], в то

время как национальная поэзия находилась на стадии зарождения. Однако сам факт бытования подобной классификации свидетельствует об архаичных истоках национальной поэзии и системы адыгской версификации.

По мнению А.Х. Хакуашева, высказывание С.Д. Нечаева дает основание утверждать, что первым исследователем адыгского стиха был ученый, просветитель Шора Ногмов. Согласно его предположениям, русский поэт, привыкший к концевой рифме, не мог знать природу национального стиха, в частности – фольклорную рифму, соединяющую конец одной строки с началом последующей. Следовательно, об особенностях адыгского стихосложения С.Д. Нечаеву поведал сам Ш. Ногмов [Хакуашев, 1998, с. 36]. Приведенная точка зрения представляется нам вполне обоснованной, поскольку исследование стиха предполагает полное владение языком, на котором он создан.

Начиная с 30-х гг. XIX в., к вопросам поэтики национального стиха обращались разные ученые, большая часть которых исследовала особенности художественной и структурно-композиционной организации фольклорных песен и стихов. При этом подобные обращения не имели главной целью исследование системы адыгского стихосложения, а приводились в контексте изучения искусства и культуры этноса, устно-поэтического творчества, в частности – описания характера адыгских народных песен. В числе наиболее известных работ следует указать «Записки о Черкесии» (раздел «Поэзия и музыка», 1836) Хан-Гирея, «Письма с Кавказа» (1861) Ф. Юхотникова, «О поэзии Черкесов» (1861) В. Кусикова, «Племя адиге» (1862) Т. Макарова, «Характер адыгских песен» (1869) А.-Г. Кешева, «Этнография Кавказа» (1888) П.К. Услара и др.

В период с 80-х гг. XIX в. до 20–30-х гг. XX в. в истории изучения системы адыгского стихосложения наблюдалась некоторая стагнация, связанная, как нам представляется, с трудным процессом перехода от фольклора к литературе и становлением профессиональной литературы. В указанную эпоху произошло столкновение взглядов сторонников

традиционного адыгского стихосложения, выступавших за сохранение «привычной» для национального мышления системы и ее неотъемлемой составляющей – фольклорной рифмы, и реформаторов, стремившихся к выведению адыгского стиха на новый уровень развития. Вторую сторону представлял основоположник кабардинской литературы Али Шогенцуков, благодаря которому произошли существенные изменения в национальной версификации, в частности – переход от тонической системы к силлаботонической и введение концевой рифмы. Противоположную позицию занимали просветитель, ученый-языковед, поэт и педагог Т. Борукаев и русский поэт, критик, филолог-стиховед Г. Шенгели. Однако, если первый из них выступал против «нововведений» А. Шогенцукова [АС КБР, Ф. 276. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 55], то второй лишь констатировал факт трансформации традиционной системы стихосложения в европейскую в результате реформы, проведенной А. Шогенцуковым [ПКБ, 1935, с. 9].

В последующие годы о некоторых вопросах развития адыгского стиха и особенностях фольклорной рифмы писал русский ученый М.Е. Талпа [Талпа, 1936, с. XIV], который в основном опирался на известные факты и концепции, сформировавшиеся к тому времени.

Со второй половины XX в. проблемы стиховедения были освещены в трудах ряда адыгских исследователей, в частности в статьях «Стихосложение нартского эпоса» (1966 а) и «Строение кабардинского стиха» (1966 б) Б.И. Куашева, «Идейно-художественные особенности адыгских историко-героических народных песен» (1967) С.Ш. Аутлевой, «Об адыгейском стихосложении» (1970) Т.Н. Чамокова, «Поэтика и структура старинных адыгских песен» (1970) З.П. Кардангушева, «У истоков песенного искусства адыгов» (1980) и «Героические величальные и плачевые песни адыгов» (1986) З.М. Налоева, «К вопросу об эволюции поэтических форм адыгейского стиха» (1988) Н.М. Шикова, «К вопросу о звуковой организации произведений для детей в современной кабардинской поэзии» (2008)

И.А. Кажаровой, «Специфика звуковой организации адыгского народного стиха» (2011) А.М. Гутова.

Различные аспекты эволюции системы национального стихосложения рассмотрены в ряде диссертационных исследований. Поэтика адыгейского народного стиха стала одним из объектов внимания в диссертационных работах «Адыгские историко-героические народные песни XVI–XVIII веков» (Тбилиси, 1964) С.Ш. Аутлевой, «О путях развития адыгейской советской литературы» (Тбилиси, 1967) А.А. Схалыхо, «Духовно-философские основы адыгейской поэзии и своеобразие ее художественной эволюции: проблемы поэтики и стиля» (Майкоп, 2005) Ш.Е. Шаззо. В кандидатской диссертации «Традиции и новаторство в адыгской поэзии и русско-адыгейские поэтические связи» Т.Н. Чамокова, защищенной в Майкопе в 1967 г., представлено комплексное решение проблем адыгейского стихосложения. В диссертационной работе Л.Н. Кагазежевой «Двусложные размеры и логаяд в современном кабардинском стихосложении» (Нальчик, 2005), также представленной на соискание ученой степени кандидата филологических наук, изучены отдельные вопросы развития системы кабардинской версификации. Уточнение дат защит указанных работ имеет значение в плане демонстрации редкой периодичности обращения к рассматриваемой проблеме, что непосредственно коррелирует с ее сложностью.

Сложным характером исследуемой темы в определенной степени обусловлена и немногочисленность фундаментальных трудов, посвященных всестороннему изучению системы адыгской версификации. За всю историю эволюции национального стиха было проведено всего лишь два обобщающих исследования, по результатам которых изданы монографии «О кабардинском стихосложении» (Нальчик, 1981) А.З. Пшиготыжева и «Кабардинское стихосложение» (Нальчик, 1998) А.Х. Хакуашева (обе работы написаны на кабардино-черкесском языке). Между тем назрела необходимость рассмотрения заявленной проблематики в современном общероссийском контексте и введения полученных результатов в отечественный научный

оборот на общедоступном – русском – языке. Важно также заметить, что с момента издания последней из указанных монографических работ прошло четверть века. За этот период адыгская поэзия (как и вся литература в целом) претерпела значительные изменения, в том числе и в области художественно-поэтической и метрико-рифмовочной организации стиха. Обозначенные обстоятельства в комплексе выступают прямым свидетельством актуальности исследуемой проблемы. Кроме того, на сегодняшний день требуют осмысления (а в некоторых случаях переосмысления) и прояснения отдельные вопросы, не получившие достаточного освещения в предыдущих исследованиях. Таковы, например, лингвопоэтический, этнокультурный и этноонтологический аспекты изучения стиха, влияние экстрастиховых факторов на развитие системы версификации и т.д.

Теоретическую основу работы составили исследования отечественных литературоведов, в которых актуализированы проблемы поэтики стиха и вопросы стихосложения: А.И. Алиевой (1969, 2019), В.С. Баевского (1975), Н.А. Богомолова (2009), К.Д. Вишневского (1975), М.Л. Гаспарова (1974, 1984, 2000, 2001, 2003), Б.П. Гончарова (1973 а, 1973 б, 1977, 1978, 1982 а, 1982 б, 1985, 1987), В.П. Григорьева (1979), Б.Ф. Егорова (1973), В.М. Жирмунского (1921, 1923, 1928, 1974, 1975, 1977), А.Л. Жовтиса (1966, 1970, 1974), А.А. Илюшина (1982, 1984, 1986), С.В. Калачевой (1977, 1978, 1979), В.В. Кожина (2001), М.В. Ломоносова (1952), М.Ю. Лотмана (1970, 1972), В.В. Маяковского (1927), В.А. Никонова (1973), В.В. Онуфриева (URL: <https://www.chitalnya.ru/workshop/561/>), Ю.Б. Орлицкого (1991, 2002), И.И. Ревзина (1977), П.А. Руднева (1968), Е.Г. Сафроновой (1978), И.Л. Сельвинского (1973), Л.И. Тимофеева (1958, 1971, 1979, 1982), Б.В. Томашевского (1959 а, 1959 б), В.К. Тредиаковского (1963), М.Г. Харлапа (1985), В.Е. Холшевникова (1972, 1991, 2004), Г.А. Шенгели (1960), С.В. Шервинского (1961), Б.М. Эйхенбаума (1922, 1969), Е.Г. Эткинда (1970).

В работе нашли применение теоретические концепции северокавказских литературоведов по рассматриваемой проблеме. Особенно релевантными для

нашего исследования стали труды С.Ш. Аутлевой (1964, 1967, 1973), Х.И. Бакова (2012, 2017, 2019), А.М. Гадагатля (1967), А.М. Гутова (2000, 2009, 2011 а, 2011 б, 2014, 2022), Л.Н. Кагазежевой (2005 а, 2005 б, 2005 в), А.-Г. Кешева (Каламбия) (1869, 1988), З.П. Кардангушева (1970), И.А. Кажаровой (2018), Х.Г. Кармокова (1996), Т.М. Керашева (1932), Д.Г. Костанова (1958), Б.И. Куашева (1966 а, 1966 б), З.А. Кучуковой (2005), З.М. Налоева (1970, 1968, 1978, 1980, 2009, 2011), А.З. Пшиготыжева (1980, 1981), А.А. Схалыхо (1967), А.Х. Хакуашева (1957, 1984, 1998), Хан-Гирея (1974, 1978, 1989), Т.Н. Чамокова (1967 а, 1967 б, 1968, 1970), П.К. Чекалова (2000 а, 2000 б), Ш.Е. Шаззо (2005, 2009), Н.М. Шикова (1988), А.О. Шогенцукова (1950).

Для изучения заявленной проблемы также привлекались работы русских исследователей, в которых в различной степени затрагивалась специфика звуковой организации национального стиха. В том числе издания и публикации В. Кусикова (1861), Т. Макарова (1862), С.Д. Нечаева (1826), М.Е. Талпы (1936), П.К. Услара (1888), Ф.В. Юхотникова (1861).

Сравнительно-историческое и типологическое исследование системы адыгского стиха также проведено с опорой на труды М.-З.А. Аминова (1974), Х.М. Аминовой (1999 а, 1999 б), А.Г. Гусейнаева (1979) по дагестанскому стихосложению, З.А. Ахметова по казахской версификации (1964), К.К. Бауаева (1998, 1999) по системе балкарского стиха, В.Л. Цвинария (1987) по абхазскому стихосложению.

Методологическая база исследования. По справедливому замечанию швейцарского филолога и специалиста по германистике А. Хойслера, «в теории стиха каждый говорит на собственном языке и пользуется своими терминами» [Цит. по: Харлап, 1985, с. 11]. К этому следует добавить, что каждый теоретик стиха имеет свой подход к анализу поэтического произведения. В истории отечественного стиховедения отчетливо проявилось несколько направлений, которые в определенной степени повлияли и на ход исследований по изучению адыгского стиха. Первое из них основано на

вероятностной статистике. В центре исследовательского внимания его представителей (М.Л. Гаспаров, А.Н. Колмогоров, А.В. Прохоров и др.) были элементы, исследуемые с помощью статистических методов, – метрико-рифмовочный комплекс и строфика. При этом неисследованными оставались другие, не менее важные, компоненты стиха, в том числе интонационно-синтаксическая организация, ритмика.

По мнению некоторых представителей рассматриваемого направления, следовало создать стиховедение как «особую отрасль филологической науки со своим объектом изучения и со своими методами», главным из которых стала бы «математическая статистика» [Баевский, Руднев, 1975, с. 440]. Однако такой подход к изучению стиха изолировал бы его от естественного контекста существования – поэзии, и перенаправил бы функции его изучения из области истории и теории литературы в плоскость других наук – вероятностной статистики, например. В данном вопросе мы разделяем точку зрения ряда исследователей русского стиха (Б.П. Гончаров, В.В. Кожин, Л.И. Тимофеев), состоящую в том, что «статистические подсчеты настолько формализуют и нивелируют реальное звучание стиха, что могут охарактеризовать в основном только стихообразующие особенности языка» [Гончаров, Кожин, Тимофеев, 1985, с. 7].

Обозначенная проблема переориентации стиховедческих задач более подробно рассмотрена в трудах представителей другого направления Л.И. Тимофеева и Б.П. Гончарова [Тимофеев, 1979; Гончаров, 1977]. Ориентируясь на структуральную лингвистику, эти исследователи во главе с Ю.М. Лотманом придерживались мнения о необходимости «дополнения статистических методов *структурными* (курсив наш – Л.Х.)» [Лотман, 1972, с. 6, 34; Тимофеев, 1979, с. 269; Тимофеев, 1982; Гончаров, 1973 б]. В частности, предлагалось создать «типовую методику анализа» стиха.

Промежуточной оказалась позиция И.И. Ревзина, подчеркнувшего, что «статистические методы <...> дают лишь общую оценку информации, а не ее качественный анализ. Этот анализ принципиально столь сложен, что пока

большие произведения большой литературы не могут еще изучаться структурными методами» [Ревзин, 1977, с. 206].

Таким образом, во второй половине XX в. исследователями отечественного стиха были продолжены поиски универсальных методов и подходов к анализу поэтических произведений и изучению специфики стихотворной речи.

В 60–80-е гг. XX в. основное внимание стиховедов (М.Л. Гаспаров, В.П. Григорьев, Б.В. Томашевский и др.) акцентировано на проблеме взаимоотношения стиха и языка, которая была актуализирована задолго до них, двумя столетиями ранее, а именно в работах «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735) В.К. Тредиаковского и «Письмо о правилах Российского стихотворства» (1739) М.В. Ломоносова. В них отмечалось, что «... способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков» [Цит. по: Тредиаковский, 1963, с. 366], поэтому «... российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить» [Цит. по: Ломоносов, 1952, с. 9–10]. Отмечая важную роль языка в организации поэтического текста, некоторыми последователями В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова язык признавался «материалом стиха» [Гаспаров, 1974, с. 469], а в известном труде В.П. Григорьева «Поэтика слова» стихотворный язык был представлен как «модус ПЯ (поэтического языка – Л.Х.)» [Григорьев, 1979, с. 52].

Обозначенной проблеме посвящена одноименная монография Б.В. Томашевского «Стих и язык», в которой отмечается что «ритм стиха строится на природе самого языкового материала» [Томашевский, 1959 б, с. 67]. Однако в этой же работе исследователь исключил непосредственную обусловленность системы стиха особенностями языка: «Ритмический закон стиха, конечно, не вытекает механически из свойств языка: иначе все бы говорили и писали стихами» [Там же, с. 29].

Опосредованную зависимость стиха от языка также отмечал чешский и чехословацкий лингвист и литературовед Карел Горáлек, подчеркнувший значимость не только лингвистических, но и экстралингвистических факторов – например, «культурной обстановки» – в выборе той или иной системы стихосложения [Horálek, 1958]. Аналогичную позицию занимал и отечественный лингвист и литературовед В.А. Никонов, утверждавший, что «систему стихосложения диктует не язык, а стиль, обусловленный историческим развитием общества. Свойства языка – важнейшие условия стиховых различий, но именно условия, а не активно действующий фактор» [Никонов, 1973, с. 13].

Один из первых исследователей адыгского стиха А.З. Пшиготыжев, отмечая тесную взаимосвязь стиха и языка, одновременно отрицал факт полной зависимости системы стихосложения от языковых факторов: «Стихосложение произрастает (т.е. формируется – Л.Х.) из фонетического строя языка, – писал он. – Язык изначально обуславливает структуру и мелодику стиха. Но система стихосложения зависит не только от фонетики. Было бы так – все бы говорили стихами. Вместе с тем, кроме как от самого языка, стиховая система зависит от характера взаимосвязи языка и архитектоники стиха» [Пшиготыжев, 1981, с. 8].

О роли звукового строя языка в формировании системы версификации также писал исследователь русского стиха В.Е. Холшевников, отмечавший, что «в основу системы стихосложения, в основу ритмической структуры стиха может лечь только существенный признак фонетической системы языка, отчетливо воспринимаемый слухом» [Холшевников, 2004, с. 9].

Исследователь абхазского стиха В.Л. Цвинария не только отметил факт глубокой взаимосвязи стиха и языка, но и подчеркнул непосредственную обусловленность формирования первого из них вторым. По его мнению, «...поэзия <...> интимнейшим образом связана с *породившей* (курсив наш – Л.Х.) ее стихией – языковым материалом» [Цвинария, 1987, с. 7]. О естественной, природно-обусловленной, зависимости стиха от языка в свое

время писал и Л.И Тимофеев, утверждавший, что «ритмическая организация речи определяется природой языка, представляет собой языковое явление» [Тимофеев, 1971, с. 273].

Исследуя вопросы стихосложения основоположника и классика кабардинской литературы Али Шогенцукова, один из ведущих адыгских стиховедов А.Х. Хакуашев также отмечал, что поэт «учитывая связь языка с поэтикой, в своей работе над улучшением, совершенствованием кабардинского стихосложения в первую очередь *исходил из внутренних законов и норм кабардинского языка* (читать «кабардино-черкесского языка»; курсив наш – Л.Х.), что в основном и определило жизненность нового (силлабо-тонического – Л.Х.) стихосложения» [Хакуашев, 1957, с. 219–220].

Приведенные концепции взаимосвязи стиха и языка, точнее – зависимости стиха от особенностей языкового строя, на котором он создается, подтверждают национальную маркированность стиховой системы. Это характерное свойство версификации впервые было замечено Б.В. Томашевским: «Как бы ни был специфичен и своеобразен строй стиха, – писал он, – этот строй принадлежит языку и неповторим за пределами национальных форм речи. В этом причина того, что поэзия остается всегда наиболее национальной формой искусства» [Томашевский, 1959 б, с. 68]. Именно поэтому исследователь утверждал, что «поставить вопрос о национальном своеобразии стихотворных систем можно только тогда, когда выяснена будет связь между стихом и языком» [Там же, с. 10].

Лингвокультурная природа системы стихосложения и значимость языкового фактора в ее формировании и эволюции также отмечена исследователем абазинского стиха П.К. Чекаловым. С его точки зрения, «прежде, чем изучать специфику национального стиха, необходимо установить некоторые языковые закономерности, на которых и базируется стих...» [Чекалов, 2000 б, с. 57].

Принимая во внимание, с одной стороны, неразрывную корреляцию языка и стихотворной речи, с другой, следует отметить, что ограничение

стиховедческого анализа только лингвистическим аспектом приведет к неполному охвату всех художественных связей, присутствующих в поэтическом произведении. В рассмотрении данной проблемы мы придерживаемся мнения Б.П. Гончарова, В.В. Кожина, Л.И. Тимофеева, утверждавших, что «в конкретном стихотворном произведении появляются новые системные связи, перестраивающие общезыковые закономерности под влиянием художественных, экстрастиховых факторов» [Гончаров, Кожин, Тимофеев, 1985, с. 5]. Именно поэтому группа упомянутых выше ученых поддержала идею об «анализе стиха как явления стиля произведения», предложенную В.М. Жирмунским. В статье «К вопросу о стихотворном ритме» он писал, что «все элементы языка <...> должны рассматриваться в стихотворении *как явления стиля* (курсив наш – Л.Х.) и служить тем самым выражению его идейно-художественного содержания» [Жирмунский, 1974, с. 36].

Учитывая многочисленные связи поэтики (в частности, стиховедения) с другими науками, размытость границ ее функционирования, а также отсутствие конкретного перечня методов исследования, указанные выше ученые (Б.П. Гончаров, В.В. Кожин, Л.И. Тимофеев) пришли к выводу о том, что «комплексный литературоведческий анализ стиха возможен на основе *системного анализа* (курсив наш – Л.Х.), при взаимодействии с данными других родственных наук, прежде всего языкознания (в том числе экспериментальной фонетики), психологии (в первую очередь психологии речи), искусствознания; эти науки являются естественными союзниками литературоведения при изучении стихотворной речи» [Гончаров, Кожин, Тимофеев, 1985, с. 5]. При этом, на наш взгляд, главное исследовательское внимание должно быть акцентировано на лингвокультурном аспекте, поскольку любое поэтическое произведение (в принципе, как и прозаическое) создается внутри определенной языковой картины мира, оказывающей значительное влияние как на его идейно-тематическую, так

структурно-композиционную организацию, а в нашем случае – также на развитие всей системы стихосложения.

Вслед за процитированной группой исследователей во главе с Б.П. Гончаровым считаем, что системный подход, состоящий в «содержательном познании стихотворной речи как художественного объекта со своей специфической иерархией художественных связей, раскрывающихся прежде всего в поэтическом произведении» [Гончаров, Кожин, Тимофеев, 1985, с. 5], предоставляет возможность для наиболее полного комплексного и всестороннего анализа стиха.

Как подтверждается вышеизложенным, проблема определения методов и подходов к изучению поэтики, в частности, техники стиха является одной из самых сложных и не имеющих до настоящего времени однозначного решения в силу непрерывных трансформаций, происходящих как в поэзии в целом, так и внутри системы версификации. Тем не менее, она вторична по отношению к проблеме разграничения прозы и поэзии, т.е. прозаической и поэтической (стихотворной) речи, от понимания которой во многом зависит направление исследования стиха, выбор методологического инструментария его анализа. Восприятие стиха в качестве определенной (отличающейся от прозы) формы организации речи, предполагает исследование, акцентированное на его отдельных структурообразующих компонентах (ритмика, метрика, рифма, строфика), а восприятие стиха как уникальной системы мышления позволяет признать стиховедение самостоятельной и значимой областью филологической науки. При этом следует заметить, что исследование стиха лежит не только в плоскости литературоведения и лингвистики, но выходит и на другие сферы науки (статистика, физика, психология и пр.) и искусства (музыковедение). Данным фактом в очередной раз подтверждается необходимость системного подхода к исследованию стиха, включающего анализ как формальных (структурно-композиционных – ритмика, метрика, рифма, строфика), так и языковых (от фонемного до синтаксического уровня; лингвопоэтика,

художественная организация текста) аспектов с учетом особенностей лингвокартины мира, в рамках которой создано исследуемое поэтическое произведение. Целесообразность применения метода системного анализа также обусловлена самой природой стиха, представляющего собой сложную и исторически подвижную систему, в которой интегрированы элементы (звуки, слова, сочетания слов, фразы, строфы), упорядоченные по определенным художественно-поэтическим законам.

Методы исследования. Основной методологический принцип, используемый в диссертации, – системный анализ, включающий некоторые общенаучные (анализ, синтез, аналогия, формализация, сравнение и т.д.), статистические (статистическое наблюдение, группировка и сводка материалов наблюдения, графический анализ и др.), математические (регистрация, ранжирование) методы. В работе также используется сравнительно-исторический метод, позволяющий исследовать конкретные этапы эволюции адыгского стихосложения в общем историко-культурном и литературном контексте развития национальной и отечественной художественной словесности. В определенных случаях применяются лингвистические – описательный и структурный (таксономический) – методы. В разной степени и в различных сочетаниях они были использованы исследователями адыгского стиха. В настоящей работе все перечисленные методы находят интегративное, системное применение, что позволяет воссоздать общую картину становления и эволюции адыгской версификации и определить перспективы ее дальнейшего развития.

Научная новизна диссертационной работы заключается в том, что в ней впервые проведен комплексный анализ системы общеадыгского (кабардинского, черкесского, адыгейского) устного и письменного стиха от этапа генезиса до современности. Система стиха рассмотрена как явление этно- и лингвопоэтического стиля и идиостиля адыгских авторов. Вместе с тем учитывались такие экстрастиховые факторы, как культурная и политическая обстановка в стране в эпоху создания произведения,

определяющие, как правило, тематику и проблематику произведения и отчасти его ритмическое звучание. При этом приняты во внимание обратимость процесса влияния содержания на форму и отмечен факт непосредственного участия второй (формы) на формирование первого (содержания). Трудно не согласиться с мнением исследователя системы балкарского стихосложения К.К. Бауаева о том, что «читая стихи, мы воспринимаем не только их смысл. Мы ощущаем также и то, что подсказано формой их метра, ритма, рифм и строф. А каждая стихотворная форма, в свою очередь, вносит в поэтическое произведение ряд смысловых ассоциаций, накопившихся за период ее употребления в поэзии» [Бауаев, 1999, с. 5]. Поэтому, в зависимости от содержания поэтического произведения, «одни размеры (стихотворные – Л.Х.) могут казаться высокими и торжественными, а другие мелкими и игривыми» [Там же]. Наиболее отчетливо влияние экстрастиховых факторов прослеживается в поэзии, созданной в исторически значимые эпохи или посвященной глобальным событиям (Кавказская война, Октябрьская революция, Гражданская война, Великая Отечественная война и т.д.).

Учитывая вышеизложенное, в настоящей диссертационной работе проведено всестороннее исследование системы адыгской версификации с акцентированием внимания на традиционных областях и компонентах стиха – ритмике, метрике, рифме, строфике.

Выводы и заключения диссертации, призванной воссоздать целостную картину эволюции системы адыгского народного и литературного стиха и восполнить пробел в изучении в целом поэтики национальной поэзии, подчеркивают ее **теоретическую значимость**.

Полученные результаты могут найти **практическое применение** при написании научно-теоретических и учебно-методических работ, разработке учебного курса по истории адыгской поэзии, спецкурса по адыгскому стихосложению, а также при проведении лингвистических, культурологических и лингвокультурологических исследований.

Положения, выносимые на защиту:

1. Тенденции эволюции системы адыгского стихосложения определены структурой адыгских (кабардино-черкесского и адыгейского) языков. Динамическая природа ударения в этих языках позволила освоить все основные размеры силлабо-тонической версификации, из которых двусложные хорей и ямб получили наибольшее развитие и распространение.

2. В двусложных размерах наблюдается доминирование четырехстопных вариаций, что также обусловлено языковыми особенностями. В адыгских языках, как и в русском, в четыре двусложные стопы (от 7 до 9 слогов), как правило, уместается одна синтаксическая конструкция (законченная мысль, предложение), что эквивалентно одной поэтической строке. В двух- и трехстопных вариациях одна синтаксическая конструкция (простое предложение) чаще всего разбивается на две и более строки. В объемные пяти-, шести-, семи-, восьмистопные вариации так же, как и в четырехстопные, уместается одно развернутое или два коротких предложения. Однако при таком построении стиха возникают определенные сложности технического характера и по поэтике своей стихотворная речь сближается с прозаической. В связи с обозначенными обстоятельствами четырехстопная вариация оказалась наиболее удобной в плане строфической структуризации стиха.

3. Двухстопные и трехстопные вариации чаще всего встречаются в произведениях, созданных трехсложными размерами (дактиль, амфибрахий, анапест), а многостопные (пяти-, шести-, семи-, восьмистопные) – в двусложных хорее и ямбе. В адыгской поэзии также объективированы разностопные формы всех стихотворных размеров. Схемы чередования разноколичественных стоп в таких композициях непредсказуемы, т.е. не регламентированы какими-либо правилами.

4. Трехсложные размеры и их стопные вариации представлены в творчестве адыгских поэтов всех поколений. По частоте применения ведущее место занимает амфибрахий. По количеству стопных вариаций амфибрахий и

дактиль занимают одинаковые позиции с уровнем в пять стоп, анапест развит до четырехстопной вариации.

5. Логаэд и верлибр являются неотъемлемыми элементами системы адыгского стихосложения и занимают 7 % от общего объема исследованного художественного материала. Актуализация этих форм организации поэтического текста относится к 90-м гг. XX в. и продолжается по настоящее время. По сравнению с начальным и последующими несколькими этапами эволюции национальной поэзии, в современную эпоху встречается больше логаэдов, верлибров и разностопных поэтических композиций.

6. В метрической системе адыгского стиха по частоте использования и степени распространенности силлабо-тонические размеры, логаэды и верлибры состоят между собой в следующих процентных соотношениях: 1) хорей – 34 %, 2) ямб – 32 %, 3) амфибрахий – 15 %, 4) анапест – 8 %, 5) дактиль – 4 %, 6) верлибр – 5 %, 7) логаэд – 2 %.

7. Рифма в адыгской поэзии, так же, как и система версификации в целом, претерпела серьезные трансформации в эпоху формирования литературного стиха. В творчестве поэтов старшего поколения, заложивших основы профессиональной литературы (Б. Пачев, А. Хавпачев, Х. Хамхоков и др.), преимущественно использовалась фольклорная рифма. Начиная с 20–30-х гг. до середины XX в. она продолжала свое существование в сочетании с концевой рифмой (по Ад. Шогенцукову – «двойная рифма»), при явном доминировании последней. В современной поэзии развиты все основные разновидности концевой рифмы (перекрестная, парная, кольцевая) и их вариации (тавтологическая, омонимическая, авторская и т.д.). По частоте применения ведущее место занимает перекрестная рифма, за ним следует парная рифма, на третьей позиции – кольцевая рифма. В многострочных строфах встречаются смешанные схемы рифмовки с участием всех отмеченных разновидностей рифм.

8. Просодические возможности кабардино-черкесского и адыгейского языков позволяют использование в национальном стихе мужской, женской,

дактилической и гипердактилической клаузул. В профессиональной поэзии представлены первые три разновидности, редкие образцы гипердактилической клаузулы встречаются в фольклорных текстах. Из трех разновидностей, функционирующих в литературном стихе, мужская и женская клаузулы употребляются с одинаковой частотностью (50 % : 50 %), по сравнению с ними дактилическая клаузула применяется значительно реже.

9. Строфика современного адыгского стиха представляет собой объемную систему, включающую различные по количественному составу разновидности строф – от двух- до четырнадцатистрочной. Многие из них, наряду с рифмой, выполняют жанрообразующие функции, благодаря которым в адыгской поэзии удачно освоены газель, рубаи, триолет, английская и итальянская формы сонета.

10. Из всех архитектурных форм адыгского стиха наиболее развита четырехстрочная строфа (катрен) с перекрестной рифмовкой и синтаксической конструкцией, включающей одно-два предложения. В числе наиболее распространенных также шести- и восьмистрочные строфы. Многострочные строфы (от 9 до 13 строк) чаще всего представляют собой деструктивные образования без определенной метрики и форм рифмовки. Четырнадцатистрочная композиция представлена в виде сплошного сонета или простого четырнадцатистрочника.

На основе выдвинутых положений формулируется **главный вывод** исследования, заключающийся в следующем: **На современном этапе эволюции национальной художественной словесности адыгская версификация сложилась как целостная система, в которой разнообразны способы, формы, приемы организации поэтического текста. В ней действуют универсальные правила структурирования стиха в уникальном этноментальном преломлении.**

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема, проблематика, цели и задачи исследования, а также положения, выносимые на защиту, реализованные в полном объеме в диссертации, соответствуют

паспорту специальности 5.9.1. – Русская литература и литературы народов Российской Федерации по следующим направлениям: п. 12. Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии; п. 17. Многообразие связей художественной литературы с сочинениями историков и философской мыслью; п. 21. Методология изучения историко-литературного процесса; п. 22. В части: Литературное краеведение; п. 23. Связи русской литературы с литературами народов России; п. 26. Взаимодействие литературы с другими видами искусства. Некоторые положения диссертации затрагивают смежные специальности 5.9.3. – Теория литературы, 5.9.4. – Фольклористика, 5.9.5. – Русский язык. Языки народов России.

Апробация работы. Основные положения и научные результаты исследования обсуждены на расширенном заседании секторов адыгского фольклора и кабардино-черкесской литературы Института гуманитарных исследований – филиала Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук», представлены на международных конференциях «Национальные образы мира в художественной культуре: к 85-летию Г.Д. Гачева» (Нальчик, 2014), «Кавказские языки: генетико-типологические общности и ареальные связи» (Махачкала, 2016), «Культурное наследие древних и национальных языков в период глобализации» (Армавир, 2018), «Кавказская филология: история и перспективы. К 90-летию Мухадина Абубекировича Кумахова» (Нальчик, 2018); всероссийских конференциях «Евгений Шварц и проблемы развития отечественной литературы XX века» (Майкоп, 2021), «Бемурзовские чтения-2021» (КЧР, Хабез, 2021); региональных конференциях «Социально-культурная трансформация народов Северного Кавказа в российском цивилизационном пространстве (1917–2017 гг.): взгляд сквозь столетие» (Нальчик, 2017); «Социально-культурная и историческая общность Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии: традиции, современность,

перспективы развития» (Черкесск–Карачевск, 2019); «Человек. Писатель. Ученый. Творческая индивидуальность Б. Утижева. К 80-летию со дня рождения» (Нальчик, 2021).

Содержание диссертационной работы нашло отражение в монографиях «Поэтический мир Хабаса Бештокова» (Нальчик, 2012), «Художественный мир Мухадина Бемурзова» (Нальчик, 2014), «Эволюция системы адыгского стихосложения» (Нальчик, 2022); сборнике научных статей «Этюды об адыгских (кабардинской, черкесской, адыгейской) литературах» (Нальчик, 2018); коллективных изданиях «Адыгские (адыгейские, кабардинские, черкесские, черкесского зарубежья) писатели XIX–XXI вв. Биобиблиографический словарь» (Нальчик. Т. I. – 2021, Т. II. – 2022), Адыги: Адыгейцы. Кабардинцы. Черкесы. Шапсуги. Серия «Народы и культуры» (М., 2022); двух статьях в журналах, входящих в базу данных WoS; в журналах, рекомендованных ВАК, и публикациях в других научных журналах и сборниках.

Структура диссертации определена целью, задачами, объектом и предметом исследования. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения, списка источников и литературы, списка условных сокращений и обозначений, приложения.

Г л а в а I

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ СИСТЕМЫ АДЫГСКОЙ ВЕРСИФИКАЦИИ

1.1. Стихосложение в адыгском фольклоре

Фольклор, будучи базой для формирования литературы, в частности, является истоком поэзии и системы стихосложения. Согласно мнению современного отечественного филолога-литературоведа Н.А. Богомолова, «в культурном обиходе русского народа с древнейших времен существует одна из форм поэзии – устное народное поэтическое творчество. И именно это творчество дает нам первую систему русского стиха» [Богомолов, 2009, с. 5]. Приведенное высказывание применимо и к поэзии других этносов, в том числе адыгского, в ментальном сознании которого фольклор занимает важное место как хранитель истории, этнокультурных традиций и духовных ценностей. Он же (фольклор) сыграл ключевую роль в становлении системы национального стиха.

Как отмечается А.З. Пшиготыжев, «адыгская поэзия *с давних времен* (здесь и далее по цитате курсив наш – Л.Х.) создала собственную систему стихосложения. Она переходит *из века в век*, выполняя функцию опорной конструкции медитативных, душевных стихов, песен и песен-плачей» [Пшиготыжев, 1981, с. 7]. При этом исследователь указывает на конкретные истоки системы адыгского стиха, которая, по его мнению, больше всего близка к музыкально-речевому виду стихосложения, бытовавшему в нартском эпосе, а также в предшествовавших ему трудовых песнях, гимнах разным божествам и производных от них благопожеланиях (здравицы, хохи) [Там же, с. 26, 34].

А.Х. Хакуашев занимает аналогичную позицию, утверждая, что «система стихосложения любого народа формируется *на ранних стадиях* (курсив наш – Л.Х.) эволюции сознания, проходит долгий путь. Каждая из них изначально не была наделена всеми теми чертами и не обладала теми достижениями, которые обнаруживаются в них в настоящее время. Трудно

восстановить историю их становления, направления первичного развития, изменения, происходившие во времени. С уверенностью можно констатировать лишь одно: они впервые формируются в фольклорных песнях-стихах, несмотря на все трансформации, которым подвергаются впоследствии. <...> Истоки современного адыгского стихосложения восходят к системе фольклорного стиха» [Хакуашев, 1998, с. 17, 52].

Выражения «с древних времен», «из века в век», «на ранних стадиях», которыми процитированные выше исследователи обозначили время зарождения национальной версификации, несмотря, с одной стороны, на отсутствие в них конкретики, с другой – указывают на архаичность системы адыгского стиха, как и самой поэзии в целом.

1.1.1. Ритмика и рифма фольклорного стиха

История формирования адыгской версификации восходит к фольклорным песням и ранним стихотворным импровизациям. Из всех компонентов этой системы первой была сформирована *ритмика*, берущая начало в старинных трудовых и обрядовых песнях и продолжившая свое развитие в лиро-эпических песнях и стихах нартского эпоса, а также в других фольклорных лирических, эпических и историко-героических песнях. Сказанное подтверждается исследованиями С. Хан-Гирея, А.-Г. Кешева, Т.М. Керашева, М.Е. Талпы, С.Ш. Аутлевой, Б.И. Куашева, А.М. Гадагатля, Т.Н. Чамокова, З.П. Кардангушева, Н.М. Шикова, А.З. Пшиготыжева, З.М. Налоева, А.Х. Хакуашева, А.М. Гутова, Ш.Е. Шаззо, проведенными в области адыгского фольклора, литературы и искусства.

В статье «У истоков песенного искусства адыгов», послужившей предисловием к известному изданию «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» (Т. 1. 1980), З.М. Налоев описал интересный процесс формирования ритмики трудовых песен на примере одной из их разновидностей – песен при расчесывании шерсти: «Равномерный ритм

напевов этих песен, исполняемых <...> в процессе труда, <...> в известной степени синхронен равномерному ритму движений рук чесальщиц шерсти. <...> При несомненной близости ритма движений рук чесальщиц ритму песенного напева, последний является не механическим повторением первого, а художественным его обобщением...» [Цит. по: Налоев, 2009, с. 11]. Таким образом, в приведенной цитате имплицирована мысль о естественном (природном), дописменном, происхождении ритмики адыгского стиха.

Другими исследователями народной художественной словесности также признан факт естественного возникновения ритмики поэтических произведений адыгского фольклора. В частности, Т.М. Керашев отмечал: «У адыгов не было ни одной песни с мотивом под ритм человеческого шага. Мотивы песен адыге – это или бешеная захватывающая скачка, такт напористой крупной рыси или тягучие печальные мелодии» [Керашев, URL: <https://www.facebook.com/AdygageC1yhuge/posts/3799400690143760>]. Примерно то же утверждается в высказывании А.М. Гадагатля о том, что в мелодиях песен и пшинатлей «слышится конский топот широко и размеренно скачущих всадников-богатырей, биение их сильных сердец» [Гадагатль, 1967, с. 148]. Именно этими природными и этноспецифическими звуками и тактами, по мнению исследователя, обусловлено формирование метрической системы и ритмики поэтических композиций эпоса «Нарты» [Там же].

Ритмика народного стиха, впервые сформировавшаяся в песнях, приуроченных к определенным обстоятельствам, как правило, строилась на тавтологических формулах. Многократная повторяемость этих формул придавала песне характер заговора. Подобное явление, например, наблюдается в «песне пасечника, призванной заговаривать отроившихся или одичавших пчел и побудить их перейти (через роевню) в новый улей. Поэтический текст песни представляет собой повторяемую формулу, исполняемую на стабильный напев:

ПШей, пШей, пШей!

Сэбым екШу, матэм кШуэж,

Джэмыдэжь, лъэужьыфI! -

«Пвей, пвей, пвей!

В роевню иди, в улей перейди,

Рыжий славный, благодворец!»

Слово «пвей», троекратно повторяемое в начальном стихе этой формулы – звукоподражание, имитирующее пчелиное жужжанье» [Налоев, 2009, с. 14].

Таким образом, одна из особенностей поэтики ранних трудовых песен заключается в доминировании ритма над текстом. Другими словами, в рассматриваемой разновидности песен ритм выполняет главную структурообразующую функцию. Данный факт подтверждается наблюдениями ряда исследователей. Исследуя поэзию так называемых «некультурных народов»*, А.Н. Веселовский пришел к выводу, что «дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке; часто поют и без слов, и ритм отбивается, например, барабаном, *слова коверкаются в угоду ритма...* (курсив наш – Л.Х.)» [Веселовский, 1989, с. 159]. Вслед за ним А.Х. Хакуашев также утверждал, что «в трудовых песнях доминирует мелодия, ритм, которые управляют словами в тексте. <...> Песня, в которой господствует ритм и превалирует мелодия, особо не нуждается в системе стихосложения. Слова песни управляются ритмом, в соответствии с которым они занимают определенную позицию, иначе говоря, в подобных случаях преимущественно используются слова, вписывающиеся в мелодию (т.е. звучащие в такт с музыкальным ритмом произведения – Л.Х.)» [Хакуашев, 1998, с. 18].

Рассматриваемое явление превалирования мелодии над текстом, как следует полагать, характерно не только для трудовых песен, но и всех мелодико-поэтических жанров адыгского фольклора. По наблюдениям З.М. Налоева, «структура поэтической строфы определяется формой

* Подразумеваются народы Африки, «стоящие на низшей ступени культуры, которую мы слишком безусловно приравниваем к уровню культуры первобытной» [Веселовский 1989: 156].

мелострофы, которая является первичной» [Налоев, 1986, с. 29]. Вместе с тем исследователь уточняет, что «это не следует понимать в том смысле, будто сначала создается музыкальная форма, а потом к ней подгоняется поэтический текст. В величальном и плачевом песнетворчестве адыгов мелодия и поэтический текст возникают одновременно, причем форма определяется особым видом патетического речитирования стиха, в результате чего мелодическое начало становится доминирующим и подчиняет себе стиховой строй поэтического текста» [Там же].

Исследуя музыкально-речевой вид стихосложения, А.З. Пшиготыжев также отметил, что «мелодия обладает способностью столь мощного влияния на слово, что бывают случаи трансформации последнего: она вытягивает или сжимает слоги, как бы вгоняя их в ритмомелодические рамки» [Пшиготыжев, 1981, с. 21–22]. Именно поэтому, с точки зрения исследователя, ритм определяется долготой произношения песенного стиха, т.е. таким явлением, как изохронизм. Другими словами, как и многие специалисты по стиховедению, он придерживается мнения о подчинении текста народного стиха мелодии и определяющей роли последней в формировании ритмики музыкально-речевой композиции.

Намного ранее процитированных исследователей главенствующая позиция мелодии и ритма в композиции адыгской фольклорной песни была отмечена М.Е. Талпой. Учитывая главное назначение «произведения для вокального исполнения», он писал, что «... создатели фольклора отправляются от мелодии. Ритмический рисунок песни только с помощью текста точно и полно не может быть воспроизведен» [Талпа, 1936, с. XIII].

В процессе изучения некоторых вопросов стихосложения нартского эпоса, кабардинский поэт и исследователь Б.И. Куашев также подтвердил зависимость текстов нартских песен от музыки (точнее от музыкальной ритмики), которая в основном «хоровая, величественно-медленная и лишена танцевальной ритмики» [Куашев, 1966 а, с. 184]. При этом он разграничил произведения, изначально созданные для чтения (судя по контексту, автор

понимал в данном случае под словом *чтение* декламацию, но никак не письменный текст) и песенные тексты, предназначенные для пения [Там же, 175, с. 184]. Подобный подход позволил ему выявить более гибкую и подвластную различным трансформациям природу ритмического строя песен по сравнению с текстами, созданными для декламации, т.е. стихами без музыкального интонирования. Нестабильный характер ритмики песен, обусловленный «большим колебанием слогов в строках», по мнению исследователя, сопровождается «неуравновешенностью размера». Однако «благодаря наличию в них сильного *внутреннего созвучия* (курсив наш – Л.Х.) при правильном чтении создается цельное музыкальное впечатление, осознается определенный ритмический строй» [Там же, с. 184–185]. В понятие «внутреннее созвучие» Б.И. Куашев включил не только артикуляционные совпадения фонем внутри строки, но и рифму адыгского фольклора, хотя данное явление он не обозначил термином «фольклорная рифма», а использовал определения «внутристроковое созвучие», «внутристроковая рифмовая связь», «внутреннее созвучие» и т.п. Более подробное изучение данного вопроса будет представлено далее в этой же части работы, а здесь важно еще раз обратить внимание, что в ранних фольклорных композициях текст занимал подчиненную позицию и полностью был управляем ритмом. Подобная расстановка приоритетов в музыкально-поэтических произведениях, в частности в трудовых песнях, в которых впервые обнаружилось данное явление, было обусловлено рядом причин: во-первых, рассматриваемая разновидность песни была ориентирована на сопровождение процесса труда и имела главной целью облегчить работу, выполняя функцию моральной поддержки трудящегося. Именно этой цели служил описанный З.М. Налоевым случай построения ритма песни в унисон с движениями рук чесальщиц. Следует предположить, что данный подход к труду практиковался и при выполнении других видов работ.

Во-вторых, в эпоху возникновения ранних трудовых песен языки еще не были настолько совершенны в своей эстетической функции, чтобы

создавать на них образцы высокохудожественных произведений, организованных по определенным поэтическим правилам и законам. Вторая из приведенных причин подтверждается мнением А.Н. Веселовского, отмечавшего, что «преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает, в свою очередь, большую сложность духовных и материальных интересов» [Веселовский, 1989, с. 160]. Преломление приведенного высказывания на национальный фольклор, в частности, на историю возникновения и бытования народных музыкальных жанров, а также опора на мнение ряда исследователей (З.П. Кардангушев, З.М. Налоев, А.Х. Хакуашев и др.) позволяет заключить, что трудовые песни, наряду с ритуальными, являются истоком формирования одной из самых значимых областей стиха – ритма.

Отмеченным А.Н. Веселовским фактом доминирования эмотивности над содержательностью обусловлено чрезмерно частое употребление в адыгских ранних фольклорных песнях междометий и ономатопоэтических слов, которые не только выступали носителями и выразителями определенных эмоций, но и играли важную роль в ритмической организации произведения. Об этом также свидетельствуют наблюдения М.Е. Талпы над характером исполнения адыгской песни: «... В пении, – писал он, – свободно вставляются вспомогательные, меняющие счет (количество слогов в стихе – *Л.Х.*), звучания типа «а-а-а», «э-э-э» и различные междометия» [Талпа, 1936, с. XIII].

В ходе исследования нартских и других эпических и героико-исторических песен Б.И. Куашев определил междометия и ономатыпы как «различного рода кличи: «уэрэдэ», «уэ», «уэрэщ жи», «уей-уей», «уей сэрмахуэ», «уей мыгъуэ» и т.д., которые напоминают русские «ой ты гой еси», «эх да», «ой» и т.д.» [Куашев, 1966 а, с. 177]. Исследователем верно

замечено, что в середине поэтических строк указанные элементы выполняют функцию «заполнения недостающих слогов, <...> выравнивания строя ритмического, <...> соблюдения ритмичности речитатива или сигнала подпевающим в местах, в которых по мнению запевалы нужно усилить темп или тон припева» [Там же].

В песенном контексте междометия и ономаины, обозначенные З.М. Налоевым как экспрессивные слова, «иногда <...> выражают различные чувства или отношение к предмету песни, иногда выступают в нейтральной роли ритмизирующих слов» [Налоев, 2009, с. 88]. По мнению исследователя, эти «несмыслонесущие *ритмизирующие* (курсив наш – Л.Х.) слова» выполняют функцию ритмической организации песенного стиха в строгом соответствии с музыкально-ритмическим строем песенной мелодии [Там же].

Таким образом, приведенными суждениями М.Е. Талпы, Б.И. Куашева, З.М. Налоева, А.Х. Хакуашева в очередной раз подтверждается доминирующее положение ритма в ранних фольклорных поэтических текстах, который, однако, начал сдавать позиции и отходить на второй план параллельно с усилением роли других компонентов (областей стиха – рифмы, например) в построении стихотворной конструкции. Есть основания связывать это с возрастающей ролью поэтического слова, что естественным образом приводило к возникновению устного народного декламационного стиха как явления (благопожелания – *хъуэхъу*, проклятия – *гыбзэ*, риторические обращения, устные послания – *Юпицын*, словесные игровые ристалища и пр.). Этот процесс протекал медленно и с некоторыми перерывами.

В адыгском фольклоре еще долгое время продолжалось доминирование ритмики как в ранних формах (религиозные, языческие, обрядовые песни), так и в более поздних нартских пшинатлях, историко-героических и лирических песнях. Следует согласиться с мнением Б.И. Куашева, отмечавшего, что в нартском эпосе ритмика играет важную роль не только в песнях, но и в стихах и *таурых* «сказы», т.е. комментарии к песням, которые составляют композиционное единство. «Таурыхи, – писал он, –

весьма ритмичны и рассказываются они мелодично, речитативом. В языковом отношении они подвергаются постоянной модернизации, перекройке, тогда как язык стиха и песни более или менее постоянен, ввиду его скованности *формой стиха* (курсив наш – Л.Х.)» [Куашев, 1966 а, с. 174, 175]. В выделенной части приведенной цитаты подчеркивается, что в нартском эпосе уже функционировала определенная система версификации, в рамках и по законам которой создавались поэтические тексты.

Среди сказаний адыгского нартского эпоса известный фольклорист А.И. Алиева выделяет: «1) полностью песенные (в народе их называют «уэрэд» – песня или «пшыналь» – поэма); 2) смешанные – прозаические с песенными вставками; 3) полностью прозаические. Тексты, целиком излагаемые прозой, и те, где проза чередуется со стихом, называются «хъыбар» или «таурыхъ» – сказание, рассказ, предание» [Алиева, 2019, с. 145]. Анализ поэтики песен, поэм и стихов-вставок в сказаниях и преданиях выявил, что в системе версификации адыгского фольклора, в частности нартского эпоса, присутствовали все главные компоненты стиха, но продолжалось доминирование ритма, хотя и не такое явное, как в трудовых песнях. Так, например, в произведении «Сосруко» («Сосрыкъуэ») из цикла «Нарт Сосруко» («Нарт Сосрыкъуэ») при заметном преимуществе ритма на определенных отрезках текста прослеживается использование первых образцов фольклорной рифмы. Продемонстрируем на конкретных иллюстрациях:

Сосрыкъуэ и ТхъуэжьеймкIэ
Щыджэгуащ щэращэу, **ещыну**,
Щыблэр блибгъум **еуэу**,
Зэуэр нылуригъэду,
Дзэр яхузэригъэшхыу,
Шхуэлур иыгъыу,
Уанэр и токъбану,
Бэхур и **хъэрыхъэу**,

«Хьыу» жиІэм зигъазэрэ,
Зырикъуар игъэзджсызджсү,
Джэду лъэкІэр ищІу
[Нарты, 2012, с. 215].

Стержневым структурообразующим элементом в процитированном фрагменте выступает ритмика, при этом наблюдается функционирование фольклорной рифмы, связывающей все строки фрагмента по схеме «конец одной строки + начало последующей». В подобной цепной, спиралевидной форме организации рифмы заключается главная особенность системы стихосложения адыгского фольклора.

Приведем еще один пример из рассматриваемого произведения, в котором присутствуют тавтологические фольклорные рифмы:

Вэрывийм ямыгъазэр
Дамэ къуапэкІэ сигъавэщ,
Вийм я пщІантІэпсри
Си натІэпэм къыпхихуш,
Быдзышэ хужьу сызэбгъэфари
Іубыгъуищуи къызжьэдихуш,
Щхьэр фІихыну щынэсым,
– Уий, нартхэ я щауэ,
Щауэ хужьу Іэпщагъуэ,
Зи шыр гъуэуэ блэнащхьэ,
Пальэ къызэптмэ, хъунт,
Нобэ ди лъэпкъ яукІыркъым,
ЗыукІаи хэкІыжыркъым...

[Нарты, 2012, с. 216–217].

В данном фрагменте прослеживается сплетение множества разных созвучий. Некоторые из них образуют рифмы, другие представляют собой аллитерации или межстроковые созвучия, поддерживающие рифмовочную конструкцию. На протяжении первых десяти строк из тринадцати действует

непрерывная фольклорная рифма. На отрезке конца десятой строки и начала одиннадцатой она прерывается и восстанавливается только в позиции конца двенадцатой строки и начала тринадцатой. Тавтологической фольклорной рифмой связаны конец восьмой строки и начало девятой (*щáуэ* «парень» ↔ *щáуэ* «парень»), конец двенадцатой строки и начало тринадцатой (*яу́кIыркъым* «не убивают» ↔ *зыу́кIái* «убивший»: от *укIы́н* – «убить»).

В рассматриваемом конкретном случае (как и во многих других произведениях адыгского фольклора) рифмы небогатые, чаще всего они основаны на созвучиях одной-двух фонем. Вместе с тем здесь выявляется другой интересный факт: несмотря на утверждение Б.И. Куашева о том, что «нет также (как и аллитерации – Л.Х.) в нартских стихах и конечных рифм» [Куашев, 1966 а, с. 185], концы четвертой и шестой строк (*къыпхíхуш* ↔ *къызжэ́дйхуш*), а также двенадцатой и тринадцатой строк (*яу́кIыркъым* ↔ *хэкIы́жыркъым*) анализируемого фрагмента связаны созвучиями, которые вполне могут претендовать на статус концевой рифмы: в первом случае – перекрестной, во втором – парной. Из этого следует, если не заключить, то хотя бы предположить, что уже в нартском эпосе обнаруживаются первые образцы концевой рифмы. Наше мнение подтверждается следующим высказыванием М.Е. Талпы: «Что касается конечной рифмы, – писал он, – то в древних текстах она порою возникает (явно *непроизвольно* – курсив наш – Л.Х.), а в более поздних – чаще и уже с заранее поставленной задачей инструментовки стиха (особенно в кебжеках*, на строй которых оказала сильное влияние русская частушка)» [Талпа, 1936, с. XIV]. По мнению А.Х. Хакуашева, «в кабардинском устном творчестве концевые рифмы не играют большой роли. Их можно найти и в лирических произведениях, и в строгом законодателе поэтической формы – героическом нартском эпосе, но их наличие объясняется только *случайными* (курсив наш – Л.Х.) совпадениями одинаковых звуков и синтаксических построений. <...>».

* См.: Налоев З. Что такое «кебжеч» // Налоев З.М. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик: Эльбрус, 2009. С. 159–180.

Доминирующее место во всех жанрах кабардинского (читать адыгского – Л.Х.) фольклора <...> занимает созвучие конечных слогов одной строки с начальными следующей» [Хакуашев, 1957, с. 222]. В последнем исследователь усматривал особый вид рифмы.

Вслед за приведенными гипотезами редкие концевые созвучия в народном стихе Т.Н. Чамоков охарактеризовал как «*непреднамеренные* (курсив наш – Л.Х.) совпадения звуков» [Чамоков, 1970, с. 90]. По рассматриваемому вопросу З.М. Налоев также отмечал, что «адыгская народная песня не знает концевых рифм. Они могут встретиться только *случайно* (курсив наш – Л.Х.) и не осознаются как благозвучия» [Налоев, 1986, с. 31].

В отличие от процитированных ученых, С.Ш. Аутлева, руководствуясь редкими концевыми созвучиями, а также многочисленными аллитеративными конструкциями, пронизывающими тексты адыгских народных песен, выделила несколько видов (главным образом концевых) рифм. Среди них и «внутренняя рифма, то есть созвучие в каждой строке, а иногда внутри одной строки разных звуков, звуко сочетаний и даже слов. Внутреннюю рифму, – по ее мнению, – можно представить в цепевидной зигзагообразной форме» [Аутлева, 1967, с. 59]. Иначе говоря, согласно концепции С.Ш. Аутлевой, аллитерации и фольклорная рифма – есть внутренняя рифма, а в качестве внешней рифмы выделяются разновидности концевой рифмы – смежная, перекрестная, обрамляющая, сквозная и т.д. [Там же, с. 60–61]. Однако вряд ли следует признать рифмой некоторые звукоответствия, выделенные исследователем в следующем фрагменте в качестве обрамляющей рифмы:

Зичэтэ Іапшъэхэр Лъэпшъэу тикъаным фефыз.

Чатэри бжъаблэу Лъэпшъэу тикъаным фегъэчъ

[Там же, с. 61].

Здесь прослеживаются слабовыраженные внутрistroковые созвучия (на один звук в каждой строке: з, ч/чъ) и внутреннюю рифму *Іапшъэхэр ↔ Лъэпшъэу*, но обрамляющей рифмы (по-другому – кольцевая, охватная,

опоясывающая, опоясанная) не обнаруживается: по крайней мере, утверждаемое С.Ш. Аутлевой не подтверждается приведенной иллюстрацией. Как известно, обрамляющая рифма образуется по формуле *abba*, в рассматриваемом фрагменте присутствует только ее половина – *ab*, которая может быть продолжена как *ba (abba)* – обрамляющая рифма, так и *ab (abab)* – перекрестная рифма.

О функционировании концевой рифмы в адыгском фольклоре одним из первых заявил А.Х. Хакуашев, несмотря на то, что ранее он отмечал ее незначительную роль в народном стихе. Данное явление исследователь связывал с особенностями родного наречия, а именно с тем, что в адыгских (кабардино-черкесском и адыгейском) языках глагол занимает завершающую позицию в предложении. В фольклорных песнях, как правило, одно предложение уместается в стихотворную строку, которая, соответственно, заканчивается глаголом. Следовательно, первые образцы концевой рифмы, по мнению А.Х. Хакуашева, были именно глагольными. Обозначенная тенденция отчетливее всего проявляется в старинных народных песнях, поэтому в качестве примера приводится фрагмент из песни «Волк» («Дыгъужь»):

– Уэлбанэ махуэ гуцэм *соуици*,
Щынахъуэ щIалэм *сылуцIи*,
Щынахъуэ щIалэр *згъэжечи*,
Щынэхъу жсеяхэм *сахыхьи*,
Щынэхъу пиэрыр *къахэсхи*...

[Цит. по: Хакуашев, 1984, с. 168].

При этом исследователь признает, что не все конечные слова в строках иллюстрируемого фрагмента образуют удачные рифмы, но среди них есть и «правильные рифмы», и близко звучащие лексемы, которые могут быть приняты как рифмовые созвучия. Все это, по его мнению, позволяет заключить, что концевая рифма «подходит» адыгским языкам. Однако фольклорные тексты построены не на концевых рифмах по образцу русского

стиха, а базируются на собственно выработанном «механизме» сочетания строк – созвучии конца первой строки и начала второй. Это свидетельствует о *неслучайном* характере фольклорной рифмы и доказывает факт намеренного его создания народными певцами-песнетворцами в целях усовершенствования мелодии (следовательно – ритмики) стихов и песен [Хакуашев, 1984, с. 168–169].

Исходя из вышеизложенного, опираясь на процитированные гипотезы М.Е. Талпы, Т.Н. Чамокова, З.М. Налоева и ряда других исследователей, считаем, что единичные случаи проявления концевой рифмы в ранних произведениях адыгского фольклора носят произвольный характер, как, например, в следующем фрагменте из «Песни об Айдемиркане» («Айдэмыркъан»):

ХэгъакІэмэ япщэу пщы Къамболэтри *ныбджэгъу*,
Ныбджэгъум итхъэкІэ пщы Къамболэтым сегъапцІэ,
Губгъом ипцІанэми пщы Къамболэтым *сырещэ*
СыкырищэкІызэ, Хыу кІэтыкум *сыдещэ*,
СапэкІэ сыплъэмэ, зятэ сукІыгъэри *сэльэгъу*

[АСП, 1940, с. 39–40].

Наряду с фольклорной рифмой (*ныбджэгъу* ↔ *ныбджэгъум*, *сегъапцІэ* ↔ *ипцІанэми*, *сырещэ* ↔ *сыкырищэкІызэ*), здесь обнаруживаются созвучия, напоминающие разновидности концевой рифмы: парная – *сырещэ* ↔ *сыдещэ*, охватная (кольцевая, опоясывающая) – *ныбджэгъу* ↔ *сэльэгъу*. Однако число таких примеров в адыгском фольклоре ограничено, поскольку концевой вид рифмования в народном устно-поэтическом творчестве – явление редкое. Вместе с тем следует признать, что эти единичные случаи стали началом процесса *естественного возникновения* (т.е. не созданного намеренно конкретным автором или не заимствованного из других фольклорных или литературных традиций) указанного вида рифмы в национальной художественной словесности. Возможно, эти редкие иллюстрации в рассматриваемом архаичном контексте (т.е. в произведениях

фольклора) не представляют собой полноценные концевые рифмы, но, на наш взгляд, значительной их роль была в подготовке системы адыгского стиха для «прививания» к ней европейской (концевой) рифмы. В частности, Н.М. Шиков отмечал, что «в адыгейских стихах (речь идет о фольклорных песенных текстах, следовательно, – об адыгских народных поэтических произведениях в целом, поскольку устно-поэтическое творчество адыгов едино – Л.Х.) встречаются концевые рифмы, сходные или напоминающие (но не заимствованные – Л.Х.) особенности русского стиха» [Шиков, 1988, с. 46].

Таким образом, поэтические тексты эпоса являются носителями информации о древнем адыгском народном стихосложении. По утверждению Б.И. Куашева, «...в формальном отношении стихи и песенные тексты нартского эпоса адыгов отражают древнейший период перехода от ритмической прозы непосредственно к силлабическому стиху. Полная дифференциация стиха и прозы явилась формальной предпосылкой становления этого эпоса, как лиро-эпической поэмы, ибо <...> этот эпос некогда представлял собой циклично последовательную, композиционно единую стихотворную поэму» [Куашев, 1966 а, с. 175].

Возвращаясь к вопросу о ритмике ранних поэтических произведений, большая часть которых представляют собой песенные тексты, важно отметить, что превалирующий характер ритма над другими компонентами стиха ослабляется лишь с преодолением синкретизма в фольклоре и возникновением новых жанров и жанровых форм – таких, как, например, сатирические, юмористические поэтические импровизации, стихи для детей, о животных (так называемые «сетования животных»), растениях, пейзажные зарисовки и т.д. При незначительном количестве подобных произведений весьма значимой оказалась их роль в формировании самостоятельной поэтической композиции, «освободившейся» от мелодии (музыкальной ритмики), и выработавшей собственные внутренние законы и механизмы развития, которые определили основные векторы эволюции системы

стихосложения. В этой системе, кроме ритмики, отчетливо начал проявляться другой не менее важный компонент – рифма.

Рифма в адыгском фольклоре стала объектом внимания многих исследователей. Однако не всеми из них выявлены ее специфические свойства, особенности формирования и функционирования. Первым обратил внимание на данную проблему Хан-Гирей. В своих «Записках о Черкесии» он отмечал: «Черкесы не только с жаром воспевают жизнь и подвиги героев, ярко изображают кровавые события и природу, с восторгом описывают любовь и наслаждение, а страдания – самым трогательным образом, но даже все такие поэтические мысли свои излагают стихами, которые имеют гармонические созвучия и подчинены правилам как бы *некоторого рода искусства* (курсив наш – Л.Х.)» [Хан-Гирей, 1978, с. 111]. Под «правилами <...> некоторого рода искусства» исследователь подразумевал уникальную систему стихосложения адыгского фольклора. Далее он описал эту «уникальность» и привел иллюстрацию к своим наблюдениям: «Однако ж их (черкесов. – Л.Х.) стихотворение особенного рода: начало звука окончательного слога предыдущей рифмы имеет одинаковый звук со звуком же начального слога последующей рифмы. Например:

Герой в брани быв

Был облит кровью

[Хан-Гирей, 1978, с. 111].

По мнению А.Х. Хакуашева, впервые заметив описанное выше созвучие, Хан-Гирей стал первооткрывателем оригинальной – фольклорной – рифмы, обнаруживаемой в разных жанрах адыгского фольклора. Вместе с тем он не согласен с утверждением о том, что данный вид созвучия (по Хакуашеву – рифма) образуется исключительно одним звуком, занимающим фиксированную позицию в слогах. «Здесь не совсем понятно, – пишет А.Х. Хакуашев, – чем руководствовался писатель (Хан-Гирей – Л.Х.), утверждая, что в адыгских песнях рифму образует лишь начальный звук последнего слога первой строки. Ошибочно считать закономерным

использование звука (образующего рифму – Л.Х.) только в указанной позиции, да и в адыгском фольклоре трудно найти примеры, подтверждающие подобное явление. Адыгская песня не столь избирательна в выборе звука для создания рифмы, для этого любой согласный звук конечного слога строки сочетается созвучием с согласным звуком, локализованным в начале последующей за ней строки» [Хакуашев, 1998, с. 37]. В любом случае, по мнению А.Х. Хакуашева, в процитированном выше высказывании Хан-Гирея речь идет о рифме.

При более внимательном прочтении и глубоком проникновении в семантику отдельных слов и выражений Хан-Гирея открывается возможность совершенно иной интерпретации рассматриваемой гипотезы. Поддерживая, с одной стороны, точку зрения А.Х. Хакуашева, с другой стороны, считаем необходимым уточнить некоторые моменты. Во-первых, Хан-Гирей пишет лишь об «одинаковости» звуков в конце одной строки и начале следующей, т.е. упоминает о созвучии, но не уточняет, что данное явление есть именно *рифмовое* созвучие, связывающее проиллюстрированные им строки. Во-вторых, выражение «начало звука окончательного слога предыдущей рифмы» свидетельствует о том, что ранее (до конечной части первой строки) уже была сформирована рифма, окончательным слогом (а в данном конкретном случае – словом) которого выступает «быв». Возникает вопрос: если элемент «быв» есть окончание «предыдущей рифмы», то где начало этой рифмы? Как известно, рифма – это созвучие звуков, слогов, слов и т.д. в определенных позициях. В таком случае, если есть конец рифмы (т.е. «быв»), то обязательно существует и ее начало – элемент, предшествующий «быв» и рифмующийся с ним, поскольку рифмование предполагает участие в данном процессе как минимум двух рифмующихся элементов. Исходя из этого, следует предположить, что под «предыдущей рифмой» Хан-Гирей подразумевал внутреннее (внутристроковое) созвучие «в брани быв», и началом той самой рифмы, «окончательным слогом» которой выступает «быв», предполагал перекликающееся с ним «в брани», тем более что для этого у исследователя

были наглядные основания – эти слова сочетаются созвучием на два звука: «в» и «б». Таким образом, на наш взгляд, под «предшествующей рифмой» Хан-Гирей имел в виду внутрistroковое (в понимании исследователя – рифмовое) созвучие «в брани ↔ быв».

То же самое можно отметить и относительно выражения «звук начального слога последующей рифмы». Этим звуком в приведенной Хан-Гиреем иллюстрации выступает б в слове был, признанный исследователем началом рифмы. Из этого следует, что указанный звук далее по этой же строке (или, возможно, далее по тексту, но в иллюстрации продолжение текста отсутствует) должен сочетаться созвучием, то есть перекликаться с другим звуком, чтобы образовать ту самую «последующую рифму», о котором писал Хан-Гирей. И, действительно, в рассматриваемой строке прослеживается подобное явление: был облит. Более того, слова, в которых присутствует этот звук (б), созвучны и по другой фонеме – л. Таким образом, именно созвучие этих слов (был ↔ облит), как следует предполагать, и подразумевалось исследователем под выражением «последующая рифма», определяя его (созвучие) как внутрistroковую рифму. В целом, можно заключить, что в своем высказывании Хан-Гирей имел в виду «перекликанье» двух рифм (рифма 1: в брани ↔ быв и рифма 2: был ↔ облит) посредством «одинаковости» звука «б», завершающего первую из них (будучи элементом конечного слога) и начинающего вторую. А уникальность подобного «перекликанья», спроецированного исследователем на структурно-поэтическую организацию адыгских фольклорных песенных текстов, заключается в том, что они наделены характером цепной реакции, распространяющейся по всем строкам произведения и связывающей их единой конструкцией. В целом, как верно замечено А.Х. Хакуашевым, Хан-Гирей первым из всех исследователей обнаружил данное оригинальное свойство рифмовочной организации адыгского фольклорного стиха, описал специфику его функционирования, однако не смог дать четкого определения данному феномену. О неполноте осмысления Хан-Гиреем обнаруженного им

уникального явления – фольклорной рифмы – свидетельствует и тот факт, что исследователь привел иллюстрацию не из адыгских песен (и, что важно, не на языке оригинала), о которых писал в своей работе.

Уникальная природа адыгской фольклорной рифмы также была описана Ф. Юхотниковым в его известных «Письмах с Кавказа» (1961). «Песни горцев, – писал он, – имеют своего рода рифму между конечным словом стиха и начальным следующего, рифму, состоящую в аллитерации – созвучии одного, а иногда и двух согласных звуков» [Юхотников, 1861, с. 4].

Если Хан-Гирей и Ф. Юхотников отмечали *рифмовые созвучия*, образуемые повторением *одного или двух согласных звуков* в конце первой строки и начале последующей, то, А.-Г. Кешев писал о *рифмовании слогов*: «В ней (черкесской песне – Л.Х.) рифмуется конечный слог предыдущего стиха с начальным слогом последующего, или ближайшего к нему, так что едва только оканчивается одна рифма, как уже сама собою, без особенного усилия воображения, возникает в памяти следующая за нею» [Каламбий (А.-Г. Кешев), 1988, с. 228]. Во многих случаях такому «легкому» переходу от одной рифмы к другой способствуют подхватывающие их внутрistroковые созвучия – аллитерации, перекликающиеся с ними чаще всего одним-двумя звуками или слогом. Продемонстрируем на конкретных иллюстрациях из нартского эпоса, например, из произведения «Как вызволили нарта Орзамеджа с Уч-Хасы» («Нарт Орзэмэдж УкI-Хасэм кызырыращыжьыгъэр»):

– Орзэмэджэу зэмэджышъ,
Дышъэр мыIуданэ ес,
Остыгыщыр дэпкы дэль,
Щальэр I'ахъэу тыральашъо,
ДжэхэшъуаIе'эр зэльаубы,
Лыбэ зишъхъагъырыт!

[Нарты, 2017, с. 83].

В данном небольшом фрагменте наблюдается множество разных созвучий, главными из которых являются рифмовые: зэмэджышъ ↔

дышьэр, ёс ↔ остыгыйщыр, дэль ↔ щальэр, тыральашьо ↔ джэхэшъяуаё'эр, зэляу(ы)бы ↔ лыбэ. Вместе с тем не менее значительна роль внутрistroковых (аллитеративных) созвучий, подхватывающих указанные рифмы и обеспечивающих плавный переход от первой из них ко второй и, следовательно, гармоничное сочетание строк. К примеру, первая рифма основана на двух созвучиях – повторяющейся фонеме *шь* и близких по артикуляции *д* и *дж*. Однако фонетическая корреляция этих строк не ограничивается указанной фольклорной рифмой: звук *дж*, участвующий в образовании рифмы (*зэмэджышь ↔ дышьэр*), по своей первой функции выступает компонентом аллитеративной конструкции, присутствующей в первой строке – *Орзэмэджэу зэмэджышь*. И во второй строке фонема *д* одновременно принимает участие как в формировании обозначенной рифмы, так и аллитеративной конструкции (по второй функции) – *дышьэр мылуданэ*. Во втором случае звук *д* завершает одну рифму и перенаправляет текст ко второй. Двойную функцию далее в тексте выполняет фонема *ль*: 1) образование рифмы на стыке третьей и четвертой строк: *дэль ↔ щальэр*; 2) формирование аллитеративной конструкции в четвертой строке: *щальэр Г'ахэу тыральашьо*.

Артикуляция некоторых выделенных в тексте звуков не полностью идентичная, но близкая, благодаря чему они имеют свойство образовывать созвучия, в том числе и рифмовые, в зависимости от локализации в тексте.

Аналогичные явления наблюдаются и в других поэтических произведениях нартского эпоса, в частности в следующем фрагменте из произведения «Как Бадинокко сражался с чинтами» («Бэдынокъуэ чынтым зэрэзуар»):

– Бэдынокъуэу бланэ гъэшхар зи шэджагъуашхэ,
 Вы гъэшхар зи пшәпэ Iуҭ,
 Уи шэсыгъуэр кьэсащ

[Нарты, 2020, с. 55].

Первое, на что следует обратить внимание в проиллюстрированном тексте, это опровержение им утверждения Б.И. Куашева о том, что «нартские стихи не имеют <...> аллитерации в том виде и в том смысле, как это находим в ирландских сагах, древнегерманских стихах и реже в русских стихах («Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн»))» [Куашев, 1966 а, с. 185]. Ошибочность мнения исследователя доказывается многочисленными иллюстрациями из нартского эпоса, в том числе и приведенным фрагментом. Кроме того, с нашей точки зрения, нет необходимости в построении аллитерации в адыгских произведениях в точной аналогии со способами ее образования и формами воплощения в иноязычных художественных традициях. Этот вопрос непосредственно коррелирует с лингвокультурным аспектом и выходит на специфику грамматического строя национальных (кабардино-черкесского и адыгейского) языков. Об этом свидетельствуют как проанализированные выше иллюстративные материалы из нартского эпоса, так и исследуемые на настоящем этапе строки из нартских сказаний о Бадиноко.

Все строки рассматриваемого фрагмента связаны аллитеративными конструкциями, образованными звуком *ш* и звуковым комплексом *шх*, а также близко звучащими *гъ* и *гъу*. Кроме того, в первой строке наблюдается аллитеративное созвучие на звук *б*, во втором и третьем строках – на *с*. Некоторые из указанных звуков функционируют в тексте в разных сочетаниях, в том числе и рифмовых. Первая рифма – *гъэшхар* *зи шэджагъуашхэ* ↔ *вы гъэшхар*. До второй рифмы ее сопровождает звук *ш* в слове *пианэ*, который «продвигается» далее по тексту и повторяется во второй части следующей рифмы, соединяющей конец второй строки с началом третьей: *лус* ↔ *шэсыгъуэр*. Звук *с*, на который опирается вторая рифма, повторяясь в третьей строке, образует аллитерацию – *шэсыгъуэр къэсащ*. В целом, все компоненты приведенного фрагмента состоят между собой в тесных аллитеративных и рифменных корреляциях.

Таким образом, явление, описанное С. Хан-Гиреем и А.-Г. Кешевым и продемонстрированное нами на конкретных примерах, есть фольклорная рифма, функционирующая не только в песенных текстах, но и в других поэтических произведениях адыгского фольклора.

По мнению М.Е. Талпы, особенность адыгского фольклорного стиха состоит в «своеобразном звуковом повторе (курсив наш – Л.Х.), суть которого заключается в том, что обычно стих разбивается цезурой на две половины, и некоторые согласные второй половины нечетного стиха повторяются в любой комбинации в первой половине четного. Роль этого звукового повтора до того сильна, что он порой вызывает собою и для себя новый смысловой ход стиха, а иногда и простую звуковую игру, выпадающую из смыслового потока. <...> В звуковом повторе надо видеть древний канон [Талпа, 1936, с. XIV]. Исследователь не приводит иллюстраций, аргументирующих его высказывание, однако из него явствует, что речь идет о фольклорной рифме. В качестве примера приведем фрагмент из «Благопожелания по случаю укладывания ребенка в колыбель» («Гущэхэпхэ хьуэхьу»):

Ужьэм хуэдэу бгьэгухуу,
Іуэху ищІэнкІэ щІэрыбэу,
Бын кьыхуэхьуу, хьурыльхуу,
Кьильхур псори зэхьэ-зэхуэу,
Хуарэ дахэр я Іэдэжу,
Шу жэрыжи ящІэмышьэу,
Хьэрхуэрэгьур пщащэ дахэу,
Дахэ зи цІэр ябгырыдзэу,
Дзыдзэм хуэдэр тепльэу яІэу...

[Архив ИГИ КБНЦ РАН. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 10. Пасп. № 6].

В соответствии с вышеизложенным мнением М.Е. Талпы, в приведенной иллюстрации две строки составляют один стих:

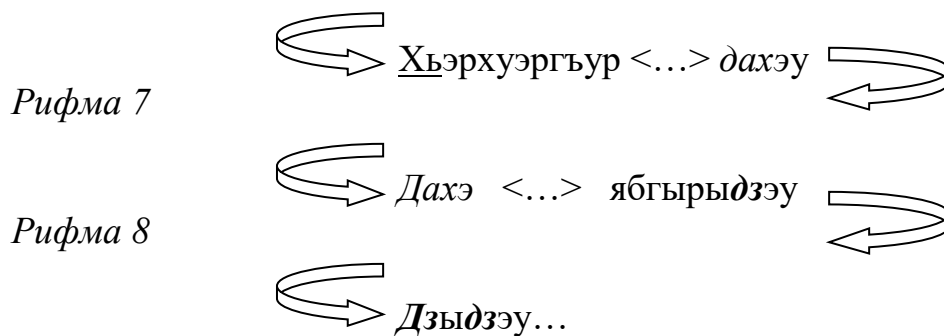
Первый стих – Ужьэм хуэдэу бгъэгухуу, / Іуэху ищІэнкІэ щІэрыбэу,
 Второй стих – Бын кыхуэхуу, хьурылъхуу, / Къилъхур псори зэхьэ-
 зэхуэу,
 Третий стих – Хуарэ дахэр я Іэдэжу, / Шу жэрыжи ящІэмышьэу и т.д.

Каждый из них разделяется цезурой на два стиха: первый содержит нечетное количество слогов, второй – четное (хотя такая тенденция, т.е. разбивка на четные и нечетные слоги – явление непостоянное, а потому и не закономерное):

Бын кы-хуэ-хьуу, хьу-ры-лъхуу	7 слогов
Къи-лъхур псо-ри зэ-хьэ-зэ-хуэу	8 слогов

Как верно заметил исследователь, во второй половине нечетного стиха присутствует сочетание звуков (лъху), повторяющееся в первой половине четного стиха. Именно это сочетание звуков в описанных позициях и образует фольклорную рифму (бгъэгухуу ↔ Іуэху, хьурылъхуу ↔ къилъхур, Іэдэжу ↔ шу жэрыжи). Подобные «звуковые повторы» встречаются и в других позициях проиллюстрированного фрагмента, связывая все его строки по спиралевидной схеме:





Как видно, в приведенном тексте присутствует восемь рифм (*бгъэгухуу* ↔ *луэху*, *ицлэрыбэу* ↔ *бын*, *хьурыльхуу* ↔ *кыильхур*, *зэхьэ-зэхуэу* ↔ *хуарэ*, *лэдэжу* ↔ *шу жэрыжи*, *яцлэмышьэу* ↔ *хьэрхуэрэгьур*, *дахэу* ↔ *дахэ*, *ябгырыдзэу* ↔ *дзыдзэ*), связывающих все строки по цепной реакции, рифмуя конец первой строки с началом второй, конец второй – с началом третьей, конец третьей – с началом четвертой и т.д.

Следует обратить внимание и на некоторые аллитеративные конструкции, выполняющие функцию укрепления (опоры, поддержки) рифмовочной цепи и обеспечивающие ее непрерывность. Так, например, многократно аллитерирующийся звук *ху* не только участвует в образовании фольклорной рифмы на стыке первой и второй (*бгъэгухуу* ↔ *луэху*), третьей и четвертой (*хьурыльхуу* ↔ *кыильхур*), четвертой и пятой (*зэхьэ-зэхуэу* ↔ *хуарэ*) строк, но и, повторяясь внутри некоторых строк, образует внутрistroковые аллитерационные и рифменные (в первой строке – *хуэдэу бгъэгухуу*, в третьей строке – *кыыхуэхуу хьурыльхуу*, в четвертой строке – *кыильхур* ↔ *зэхьэ-зэхуэу*) и междустроковые (с первой по пятую строку: *хуэдэу – бгъэгухуу – луэху – кыыхуэхуу – хьурыльхуу – кыильхур – зэхьэ-зэхуэу – хуарэ*) созвучия. Отдельную аллитеративную конструкцию также образует звук «*ицл*», повторяющийся в разных строках: *ицлэнклэ – ицлэрыбэу – яцлэмышьэу*.

В обеспечении общего благозвучия рассматриваемого фрагмента значимую роль играют и внутренние рифмы, которые наиболее отчетливо прослеживаются в первых четырех строках: 1) *хуэдэу* ↔ *бгъэгухуу*, 2) *ицлэнклэ* ↔ *ицлэрыбэу*, 3) *кыыхуэхуу* ↔ *хьурыльхуу*, 4) *кыильхур* ↔ *зэхьэ-зэхуэу*. Так же, как и аллитерации, они выполняют функцию

поддержания/опоры внешней рифмовочной конструкции, образованной фольклорными рифмами.

Следует обратить внимание и на другую особенность исследуемого текста: один и тот же звук – «ху» – одновременно выступает элементом-конструктом аллитерационного ряда, а также внутренней и внешней рифмовочных конструкций. Подобная полифункциональность фонем в поэтике национального фольклора – явление закономерное, что в очередной раз подчеркивает уникальность природы адыгского народного стиха.

В целом вышеизложенное позволяет заключить, что явление, описанное М.Е. Талпой, – есть адыгская фольклорная рифма. В исследованиях ряда других ученых оно интерпретировано по-разному и получило различное терминологическое обозначение. Как отмечалось выше, Б.И. Куашев определил его как «внутреннее созвучие» и признал «одной из главных особенностей стихосложения нартского эпоса». Далее в своем исследовании он использовал термины «созвучие (рифмовая связь)», «внутристроковая рифмовая связь», «внутристроковое созвучие» и т.д. «Основным характерным законом, по которому осуществляется это созвучие <...>, – писал исследователь, – является последующее и предшествующее чередование согласных по отношению к главному подударному гласному, т.е. главный ударный слог первой строки рифмующихся стихов замыкается согласным, которым открывается главный ударный слог второй строки, если эти слоги закрытые» [Куашев, 1966 а, с. 185, 186–187]. Для аргументации своей версии интерпретации «закона внутреннего созвучия» Б.И. Куашев привел следующую иллюстрацию:

И дзэпкъитIымкIэ лъыхэр ны[пóж]

ПщIэгъуалэжьым лъыпсейр йо[жэх]»

[Куашев, 1966 а, с. 187].

Приведенный фрагмент, возможно, в определенной степени и подтверждает мнение исследователя, однако обозначенная им модель функционирования рифмы (по Б.И. Куашеву – «внутристроковое созвучие»

или «внутреннее созвучие») не является закономерностью, проявляющейся во всех или большинстве поэтических произведений нартского эпоса и адыгского фольклора в целом. Как показали наши наблюдения, рифма (в том числе и фольклорная) может быть образована парой неодинаковых, но близких по звучанию звуков, связывающих конец одной строки с началом последующей. Важно также учитывать, что в некоторых случаях рифму формируют не только отдельные звуки, но и их сочетания, а также сочетания или повторы целых лексем. Кроме того, в зависимости от восприятия выделенной исследователем пары слов *ны*[пóж] ↔ *йо*[жэx], ее природа может быть интерпретирована по-разному: если понимать ее как рифму, то по локализации и выполняемой функции, состоящей в корреляции конечных частей строк, она больше концевая, чем фольклорная; а с позиции ее определения как «внутристрокового созвучия», «внутреннего созвучия» или «внутристроковой рифмовой связи», говоря терминами самого Б.И. Куашева, то здесь созвучие не внутреннее (т.е. не внутристроковое), а межстроковое.

О нестабильности сформулированного «характерного закона» образования фольклорной рифмы (по Б. Куашеву – «внутреннее созвучие») свидетельствуют и другие рассуждения исследователя об основных принципах создания внутреннего созвучия в нартских стихах. В частности, рассматриваются примеры с повторами слов, чередованием согласных звуков в закрытых и открытых слогах, чередованием гласных – долгих звуков с краткими и т.д.

Таким образом, в поэтических произведениях адыгского фольклора обнаруживаются разного рода созвучия, но их следует отграничивать от фольклорной рифмы. Если аллитеративные созвучия обеспечивают гармоничное ритмическое строение и, соответственно, мелодичное звучание текста, то адыгская фольклорная рифма в целом конструирует архитектонику поэтического произведения, связывая единой цепью все входящие в него строки и одновременно обеспечивая благозвучие стиха. Важно учитывать и

другой момент: если аллитерации могут возникать на любом участке текста, то позиции народной (фольклорной) рифмы фиксированны.

В адыгском стиховедении встречаются и другие варианты интерпретации рассматриваемого явления, при этом нередки случаи употребления одним исследователем нескольких терминов для его обозначения. В трудах З.М. Налоева фольклорная рифма определяется как *подхватная*, с выделением «одной из популярнейших модификаций ее» – так называемой *эховой рифмы*, особенность которой состоит в том, что «главное смыслонесущее слово произносится в конце стиха и эхом повторяется в начале следующего в той же или другой грамматической форме» [Налоев, 1986, с. 31]. Кроме того, исследователь подчеркивает, что в адыгской народной песне «в качестве рифмы традиционно употреблялась *акромонаграмма* (курсив наш – Л.Х.)» [Там же].

А.З. Пшиготыжев также использует термин «акромонаграмма» при описании системы рифмования в адыгском фольклоре и творчестве народных певцов-сказителей. По его утверждению, рифмой следует считать только концевые созвучия, а «функции рифмы в древнем адыгском стихе выполняет акромонаграмма» [Пшиготыжев, 1981, с. 73].

В статье «Об адыгейском стихосложении» Т.Н. Чамоков пишет, что «в песенном творчестве народа адыгейский стих достиг высокой степени организации – силлабического строя с *рифменной акромонаграммой* (курсив наш – Л.Х.)» [Чамоков, 1970, с. 84], однако в ходе дальнейшего исследования приходит к наиболее полному осмыслению специфики «*традиционной народной рифмы* (курсив наш – Л.Х.), важного приема песнесложения адыгских народов: адыгейцев, кабардинцев и черкесов, характерный признак <которого> состоит в том, что рифмуются слова, находящиеся на стыке двух строк» [Там же, с. 90]. Для обозначения рассматриваемого явления Т.Н. Чамоковым также используется термин «*народная подхватная рифма*» [Там же, с. 94].

А.М. Гутов в целом придерживается мнения процитированных выше ученых, однако вместо термина «акромонограмма» использует «анадиплосис» – то же, что и акромонограмма, стык или подхват [см.: Квятковский, 1966, с. 14]. Руководствуясь концепцией М.Л. Гаспарова и принятым им обозначением, он подчеркивает целесообразность употребления термина «анадиплосис», выводя при этом собственное определение данного понятия: «анадиплосис – это такой вид повтора, когда один звук, аффикс или целое слово (иногда словосочетание), звучащие в конечной части одного стиха, повторяются в начальной части последующего» [Гутов, 2011 б, с. 87]. При этом исследователь акцентирует внимание на семантике выбранного им термина в переводе с «древнегреческого – удвоение» и утверждает, что рассматриваемое явление «в идеале <есть> подлинный *подхват*, вернее – *удвоение* слова или его части в определенной позиции» [Там же, с. 83]. В качестве примера приводится «многократно записанная формула из пшинатля о нарте Сосруко:

...Зи мэІуху дыща*афэ*,
Афэр зи джанэ куэщІ...»

[Там же].

Здесь, действительно, присутствует повтор (или удвоение), определенных звуков в конце первой строки и начале второй: *дыщаафэ* – *афэр*. Исследователем справедливо отмечается омонимичный характер повторяемых частей лексем. Однако, как отмечает автор, подобные примеры немногочисленны, в чем он сам убеждается в следующих иллюстрируемых им произведениях, в частности в благопожелании, приуроченном к вводу невесты в дом. Мы не приводим проанализированный А.М. Гутовым текст, но процитируем некоторые его выводы: «В 30 поэтических стихах (в 30 строках благопожелания – Л.Х.) мы видим всего 5 случаев прямого повтора на уровне слов или аффиксов <...>. Во всех остальных случаях между повторяющимися звуками или их сочетаниями стоят другие звуки, сочетания звуков, а часто – даже целые слова» [Там же, с. 85]. Другие созвучия, соединяющие конец

одной строки с началом последующей, но не представляющие собой повторы в «чистом» виде, исследователь определяет как *аллитерации* или *ассонансы*, которые, по его мнению, «будет справедливо считать разновидностями одного явления – анадиплосиса» [Там же]. Но уже в следующем абзаце своего исследования заявляет, что «*аллитерация и ассонанс* <...> при всех сходных признаках <...> представляются все же явлением иным, нежели *анадиплосис*» [Там же, с. 86]. В данном случае для нас не принципиален вопрос, являются ли указанные приемы разновидностью анадиплосиса или нет. Важно еще раз подчеркнуть, что в поэтических произведениях адыгского фольклора наблюдается функционирование особого вида рифмы, базирующегося в основном не на повторе или удвоении (хотя и они имеют место быть), а именно на созвучии отдельных звуков, их сочетаний, частей лексем, слов и реже – словосочетаний, соединяющих конец одной стихотворной строки с началом последующей. «Притом характерно, что кабардинский (читать «адыгский» – Л.Х.) народный стих не требует обязательного совпадения гласных звуков, как в русском народном стихе, а большей частью ограничивается только лишь созвучием согласных звуков» [Хакуашев, 1957, с. 22–223]. Эти созвучия могут быть образованы как одинаковыми, так и неодинаковыми, но близкими по звучанию фонемами, составляющими один из восьми рядов в троечной системе смычных, включающих звонкие, глухие придыхательные и глухие абруптивные звуки («б – п – пI», «в – ф – фI», «гу – ку – кIу», «д – т – тI», «дж – ч – чI (кI)», «дз – ц – цI», «жь – щ – щI», «л – лъ – лI» и др.), или пару из четырех рядов в парной системе спирантов («г – х», «гъ – хъ», «ж – ш», «з – с») кабардино-черкесского языка. Кроме того, рифмовые созвучия могут базироваться на других звуках, не состоящих в указанных фонетических системах, но близких по своей фонике («гъ – гъу», «хъ – хъу», «гъу – хъу», «къ – къу», «кIу – къу», «м – н» и т.д.). В таких случаях присутствие анадиплосиса автоматически исключается, поскольку нет повтора или удвоения, а есть созвучие. Продемонстрируем на примере фрагмента из «Благопожелания знамени» («Бэракъым зэрехъуэхъу»):

Бэракъыр зыщагъэуу *унагъуэм*,
Унагъуэм я цІэкІи дыхъуахъуэм,
 Я фызибгъу шатэ зэІащІэу,
 ФызипщІым джэдыр яфыщІу,
ПщІыпщІыжу кызэкІуэцІычыр я фадэу,
 Уэрд жызыІэр я хъыджэбзу,
 Имызу псалъэр я нысэу,
 Гуэлым хуэдэр я *гъэш*у,
 Я *шыхъужь*и мыныбаблэу,
 КъеблэкІар я афэу,
 Домбэифэ *бгъэну*,
 Зы губгъэни ямыІэу,
 Нэхъыжъ яІэм пщІэ хуащІу,
 ЛыщІэр быдэу ирагуэу,
 Сэжъ Іузыгуэр я лыжъу,
 Я гъэвэжъ пшатхъуэ тырихъэрэ
 Я хъэмыжъи щэджыжъ увыпІэу,
 УнапІэр я махуэу
 Дуне[й]м Тхъэм тыригъэт!

[Архив ИГИ КБНЦ РАН. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 1в. Пасп. № 34].

В проиллюстрированном тексте, как в бурном речном потоке, наблюдается смешение большого множества созвучий, которые одновременно принимают участие как в конструировании рифмовочного комплекса произведения, так и в формировании многочисленных аллитеративных конструкций, поддерживающих его (графическая отметка всех звукосоответствий не представляется возможной, поэтому нами выделены лишь те из них, которые образуют фольклорные рифмы). На первый взгляд, природно обусловленная полифония произведения может показаться хаотичной по своей композиции (звуковой организации), однако все звуки в нем упорядочены и выполняют определенные функции. Так,

например, уже в первой строке присутствует внутрistroковое созвучие на близкие по артикуляции звуки *гъ* и *гъу* в их сочетаниях с гласными «а» и «э» – «зыща*гъ*ууу уна*гъу*эм». Далее почти во всех строках, за редкими исключениями, функционируют аллитеративные конструкции, поддерживающие рифмовочную цепь, при этом действия некоторых из них не ограничиваются одной строкой, а распространяются на целые фрагменты текста. Так, например, аллитерация на звук *цI* охватывает третью, четвертую, пятую строки, затем повторяется на участке тринадцатой и четырнадцатой строк. Этот же звук в определенных позициях принимает участие в образовании фольклорной рифмы. Таким образом, рифмовочная цепь и аллитерации, поддерживающие ее, настолько тесно взаимосвязаны и взаимодействуют, что одна фонема в конкретной позиции одновременно может выступать элементом-конструктом рифмы и аллитеративной конструкции, как, например, звук *цI* в конечном слове четвертой строки – *яфцIу*: с предшествующим словом *физипцIым* эта лексема сочетается аллитерацией, а с начальным словом пятой строки *пцIыпцIыжу* – рифмой. И, если в данном случае говорить об анадиплосисе, то есть допустить факт его применения в рассматриваемом контексте, то здесь наблюдается не удвоение, как свойственно этому лексико-композиционному приему, а утроение: звук *цI* в сочетающихся лексемах повторяется трижды – *физипцIым ↔ пцIыпцIыжу*. На наш взгляд, отмеченное сочетание есть фольклорная рифма, не только построенная на фонеме *цI*, но и поддерживаемая аллитерацией на этот же звук.

Каждая рифма в рассматриваемом благопожелании, как и в других произведениях адыгского фольклора, уникальна по своей природе и заслуживает отдельного внимания. Вместе с тем не все из них базируются на повторах фонем, звуковых комплексов и лексем. Например, вторая рифма *дыхъуахъуэм ↔ физибгъу* основана не на одном повторяющемся компоненте, а на близко звучащих фонемах *гъу* и *хъу*.

Кроме того, функции некоторых звуков не ограничиваются образованием рифмы и аллитераций на определенном участке текста, но и поддерживают рифмовочную конструкцию на протяжении всего произведения. Эти звуки подхватывают одну рифму и плавно перенаправляют ее к другой так, что «... едва только оканчивается одна рифма, как уже сама собою, без особенного усилия воображения, возникает в памяти следующая за нею» [Каламбий (А.-Г. Кешев), 1988, с. 228]. Подобный способ звуковой организации обеспечивает, с одной стороны, целостность композиции стиха, с другой – его благозвучие. Роль таких *сквозных* фонем-конструктов в исследуемом произведении выполняют многократно повторяющиеся близко звучащие и состоящие в одном ряду троечной системы смычных *жсь* и *цI*, а также образующие полный ряд в указанной системе *б, н, nI*. В 19 строках приведенного фрагмента звук *жсь* встречается 6 раз, *цI* – 8, *б* – 10, *н* – 6, *nI* – 2. Перекликаясь между собой в определенных комбинациях (*жсь* и *цI*, с одной стороны, и *б, н, nI*, с другой) и создавая отдающиеся по всему тексту эховые созвучия, эти фонемы формируют полифоничную мелодику стиха.

В адыгском стиховедении встречаются и другие терминологические обозначения рассматриваемого явления. Созвучие конечных звуков (или сочетаний звуков) одной строки с начальными фонемами последующей строки адыгейский исследователь Ш.Е. Шаззо обозначила как «аллитеративную (или звуковую) конструкцию», повторяющуюся в стихе несколько раз в разных позициях (в том числе и внутри строки) и тем самым создающую определенную мелодическую звукопись, которую «и называли адыгской системой стихосложения» [Шаззо, 2003, с. 10]. Аналогичное мнение изложено в статье «К вопросу об эволюции поэтических форм адыгейского стиха» Н.М. Шикова, в которой рифмическая организация стиха предполагает «аллитерацию, в редких случаях концевую строфическую» [Шиков, 1988, с. 48–49].

В рассматриваемом вопросе мы занимаем позицию Т.Н. Чамокова и А.Х. Хакуашева, наиболее полно и точно, на наш взгляд, описавших уникальную природу адыгской фольклорной рифмы. По утверждению второго из них, «рифмой – настоящей, правильной, выполняющей те же функции, что и другие, следует признать ту, что связывает конец одной стихотворной строки с началом следующей – рифму, используемую в фольклоре» [Хакуашев, 1984, с. 170]. Изначально это явление (по определению исследователя – «своеобразная рифма») было охарактеризовано им как «прекрасное приобретение гения кабардинского народа» [Хакуашев, 1957, с. 221]. Однако следует подчеркнуть общеадыгский характер этой разновидности рифмы, сформировавшейся не в кабардинском, а именно в адыгском фольклоре (устно-поэтическом творчестве кабардинцев, черкесов, адыгейцев) и наблюдаемого в художественной словесности адыгского этноса в целом. Иначе говоря, описанная А.Х. Хакуашевым фольклорная рифма – есть этнокультурный феномен. В своем более позднем труде «Кабардинское стихосложение» он повторно подчеркнул, что «национальная поэзия изначально располагала оригинальным видом рифмы, прекрасно выполнявшим функцию концевой рифмы» [Хакуашев, 1998, с. 27]. Эта функция сводилась к соединению всех строк поэтического текста единым рифмовочным комплексом, конструированным, как уже отмечалось, в виде спирали. При этом мы учитываем, что любой стих, основанный на таком лексико-композиционном приеме, как акромонограмма (анадиплосис, стык, подхват), также имеет спиралевидную аллитеративную конструкцию, как, например, в известном произведении В. Брюсова, часто иллюстрируемом теоретиками литературы:

Реет тень голубая, *объята*
Ароматом нескошенных трав;
Но, упав на зеленую *землю*,
Я объемлю глазами *простор*.
Звездный *хор* мне поет: аллилуя!

Но, целуя земную *росу*,
Я *несу* мой тропарь *умиленный*
До *бездонной* кошницы небес...

[Брюсов, URL: <https://rustih.ru/valerij-bryusov-reet-ten/>].

Приведенный стих цитируется в «Поэтическом словаре» А.П. Квятковского в качестве иллюстрации к толкованию понятия «*рифменная* (курсив наш – Л.Х.) акромонаграмма» [Квятковский, 1966, с. 14]. Он же иллюстрируется другим исследователем В.В. Онуфриевым при интерпретации понятия «стыковая *рифма* (курсив наш. – Л.Х.)» [Онуфриев, URL: <https://www.chitalnya.ru/workshop/561/>]. Таким образом, разными учеными, изучавшими различные системы стихосложения, была признана рифмовая природа рассматриваемого явления. При этом важно заметить, что в системе адыгского стиха она особенно ярко выражена. Об этом свидетельствует и следующее высказывание Т.Н. Чамокова: «В народном стихе рифму образует созвучие конечных слогов одной строки с начальным слогом следующей. Наряду с этим народный стих изобилует и внутренним созвучием аллитеративного характера» [Чамоков, 1970, с. 90]. Именно в этом, на наш взгляд, и заключается специфика адыгской фольклорной рифмы, отличающая ее от лексико-композиционных приемов. Другими словами, особенность данной разновидности рифмы состоит не только в том, что она связывает все строки произведения непрерывной цепью, формируя некоторую структурно-композиционную целостность (эта функция также выполняется указанными приемами), но и тем, что звуки (или их сочетания), образующие рифму, могут одновременно принимать участие в образовании аллитеративных конструкций, которые в свою очередь поддерживают рифму и обеспечивают общее благозвучие стиха. Более того, в отличие от лексико-композиционных приемов, в адыгской фольклорной рифме «предыдущие слоги первой строки рифмуются не только с начальными слогами второго стиха, но и со слогами, которые расположены в середине или конце второго

стиха» [Хакуашев, 1957, с. 223]. Например, в следующем фрагменте из «Старинного благопожелания» («Хъуэхъужь»):

...Я гум илтыр къахуэщІэ,
Псэгъу ящІыnum ехъэлІэ,
Унэ ихъэмэ нэмысыфІэу,
Щауэ лыфІхэр я лтыхъуу,
Дарий кІэхъур я джанэу...

[Архив ИГИ КБНЦ РАН. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 1б. Пасп. № 19/1].

В «Призывании новобрачного» («Щауэджэ») из цикла «Благопожелания по поводу возвращения новобрачного домой» («Щауэишыж хъуэхъухэр»):

Уэ си щІалэ, си нэху,
ЗымыІуэху зезмыхуэ,
Дуней нэхум тезмыгъэхъэу спІа си сабий!

[Архив ИГИ КБНЦ РАН. Ф. 10. Оп. 1. Т. 37. Ед. хр. 53 (инв. №№ 2211, 2218, 2219, 2236). Пасп. № 27/2].

В «Благопожелании семье» («Унагъуэ хъуэхъу»):

Унагъуэр ныбжьэгъуншэ мыхъуу,
Гугъу щІехьынухэри ныбжьэгъу нэжсу,
Унэгуащэри къыщІэжрэ...

[Архив ИГИ КБНЦ РАН. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 1б. Пасп. № 47].

В приведенных фрагментах из различных благопожелания прослеживаются разновидности фольклорной рифмы, о которых упоминалось выше. В первом из них:

1) ФР, соединяющие конец одной строки с серединой последующей:
къахуэщІэ ↔ ящІыnum, ехъэлІэ ↔ ихъэмэ, нэмысыфІэу ↔ лыфІхэр, лтыхъуу
↔ кІэхъур.

Во втором фрагменте:

1) ФР, соединяющая конец первой строки с началом и конечным слогом второй строки: *нэху ↔ зымылуэху зезмыхуэ*;

2) ФР, соединяющая конец второй строки с серединой третьей: *зезмыхуэ ↔ нэхум*.

В третьем фрагменте:

1) ФР, соединяющая начало, середину и конец первой строки с началом второй: *унагъуэр ныбжьэгъуниэ мыхъуу ↔ гугъу*;

2) ФР, соединяющая конечный слог второй строки с предпоследним слогом третьей строки: *пэжсу ↔ къыщIэжсрэ*. С другой стороны, в этом сочетании следует признать факт конечного рифмования строк, т.е. концевую рифму, хотя и случайную.

Вместе с тем важно отметить, что не все продемонстрированные рифмы богаты, однако даже самые неудачные из них сохраняют целостность спиралевидной рифмовочной конструкции произведения.

В целом, удивительная фоника адыгских фольклорных поэтических текстов – есть результат гармоничного взаимодействия рифмовочной и аллитеративной конструкций. Кроме того, в адыгском фольклоре «рифма не только выступает как усилитель ритма и изобразительно-выразительное средство поэтического языка, но имеет еще и практическое значение – облегчает запоминание текста» [Хакуашев, 1957, с. 221].

В эпоху генезиса и на ранних этапах эволюции народного стиха созвучие конечной части (фонемы, слога или лексемы) одной строки и начальной последующей за ним строки было *единственным* (за редкими исключениями) способом организации рифмовочной конструкции поэтического текста, в то время как в русской поэзии, в частности в приведенном стихотворении В. Брюсова, это всего лишь лексико-композиционный прием, который в русских устно-поэтических текстах практически отсутствует, а в профессиональной литературе редки случаи его применения. Более того, адыгская фольклорная рифма обладает важным специфическим свойством, отличающим ее от акромонограммы: она

опирается на мощную аллитеративную конструкцию, которая, как отмечалось выше, поддерживает целостность фоники и, в общем, обеспечивает благозвучие стиха. Подобных конструкций в нем может быть несколько. В некоторых случаях они опираются на звуки, участвующие параллельно в образовании внутрistroковых и междistroковых аллитераций и формировании рифмовых корреляций в указанных позициях (большой частью – конец одной строки и начало последующей). Так, например, в «Песне о Шолохе» («Щолэхъу и уэрэд») наблюдаем следующее:

Щэджащэгүэ ди Щолэ(уа)хъужьи,

Уо! лыхъужьхэмэ уранэхъ хахуэт...

[НПИНА, 1986, с. 182]

В данной иллюстрации близкие по артикуляции *щ* и *жь*, занимающие один ряд в троечной системе смычных звуков кабардино-черкесского языка, одновременно участвуют в образовании внутрistroкового (*щэджащэгүэ – Щолэ(уа)хъужьи*) и междistroкового (*щэджащэгүэ Щолэ(уа)хъужьи – лыхъужьхэмэ*) созвучий. Фонема *жь* в сочетании с *хъу* образует фольклорную рифму: *Щолэ(уа)хъужьи ↔ лыхъужьхэмэ*. Здесь присутствует и другая аллитеративная конструкция, образующая междistroковое (*Щолэ(уа)хъужьи – лыхъужьхэмэ уранэхъ*) и внутрistroковое (*лыхъужьхэмэ уранэхъ*) созвучия, также принимающие участие в процессе рифмования строк. Таким образом, аллитерации в рассматриваемом контексте выполняют функции укрепления (поддержания) рифмы и обеспечения благозвучия стиха. Подобных примеров в адыгском фольклоре достаточно много. Приведем еще одну иллюстрацию из «Песни о Дамалее» («Жухлошубое войско») («Дамэлей и уэрэд» «Джэдыгугъурыдзэ»):

Дамэлейм щыгъури джэдыгу гъурыдзэт,

Дзэм и пашэри Пщыкъант (жи)!

[НПИНА, 1986, с. 223].

Здесь, так же как и в предыдущем фрагменте, присутствует несколько аллитеративных конструкций и одна фольклорная рифма:

1) внутристроковые:

а) на звуки *д, дж, дз*: Дамэлейм <...> джэдыгу гъурыдзэт;

б) на звук *гъу*: щыгъури <...> гъурыдзэт;

в) на звук *п*: пашэри пщыкъант;

2) межстроковые: на звукокомплекс *ри*: щыгъури – пашэри;

3) фольклорная рифма: гъурыдзэт ↔ дзэм.

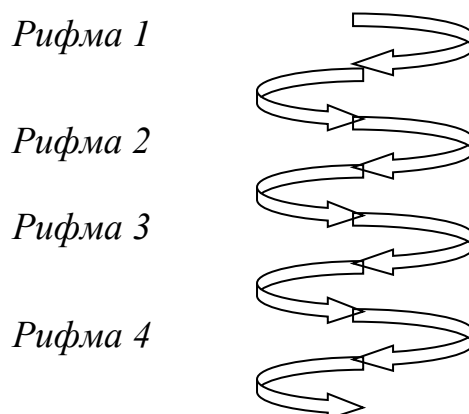
В целом спиралевидная рифмовочная конструкция, по которой выстроены поэтические произведения адыгского фольклора, может быть воспроизведена по следующей схеме:

Схема 1



Более наглядное графическое изображение рифмовочной спирали может быть представлено при следующем варианте изображения вышеприведенной схемы:

Схема 1 а



Проследим процесс выстраивания этой схемы и особенности развития и функционирования фольклорной рифмы на конкретных иллюстрациях из адыгского фольклора – например, из произведения «Рождение Бадиноко» («Бэдынокъуэ къызэралъхуар») из цикла «Нарт Бадиноко» («Нарт Бэдынокъуэ»):

И хьэ самырыр **бгъурыдзэу**,
И **бгъэ** гъэсахэр щхьэрыдзагъэххэу,
Тхъуэ-къарапцIэу блапщэ щхьэ гъуру
IэкIуэцI рыжым тесыххэу,
И бжыпэ уэгъуэр лIы уэгъуищэ пэлытэу,
Зригъэльэтэхым, къашыргъэ пщэхуу,
И афэху джанэр зыщIыпщIу,
Езыр гу ищI-бгы ищIу
Шу ябгэр къольыс,
Хьэ самырыбэри еутIыпщ,
И джатэ Iэпщэр егъэз,
Биижыбэдзэри егъэгулэз,
Гузэва нартхэми ягу мэзэгъэж

[Нарты, 2020, с. 28].

Здесь, как и в рассмотренном выше тексте из цикла «Нарт Сосруко» («Нарт Сосрыкъуэ»), наблюдается интересная палитра рифмовых и аллитерационных созвучий. Почти все строки связаны фольклорной рифмой, образующей спиралевидную конструкцию по продемонстрированной схеме (см. *Схемы 1* и *1 а*). В тех местах, где она прерывается, ритмика стиха поддерживается многочисленными аллитерациями. Техническое описание приведенного фрагмента выглядит следующим образом:

Рифма 1: бгъурыдзэу ↔ бгъэ – соединяет конец первой строки и начало второй. Действие рифмы не заканчивается на обозначенном парном созвучии, ее «отголоски» обнаруживаются далее по второй строке в лексемах

гъэсахэр цхьэрыдзагъэххэу. Другими словами, наблюдается плавный переход от рифмы к аллитерации.

Рифма 2: *цхьэрыдзагъэххэу* ↔ *цхьэ* – соединяет конец второй строки и вторую половину (бдиже к концу) третьей строки. Здесь в очередной раз подтверждается процитированное выше мнение А.Х. Хакуашева о том, что в фольклорной рифме конец одной строки может сочетаться как с началом, так и серединой и даже конечной частью последующей за ней строки: заключительное слово второй строки *цхьэрыдзагъэххэу* образует рифму с предпоследним словом третьей строки – *цхьэ*. Следует обратить внимание и на аллитерацию во второй строке на звукокомплекс *гъэ*: *и бгъэ гъэсахэр цхьэрыдзагъэххэу*. Подобные звукосоответствия, точнее – звукосочетания, встречающиеся и в других строках, способствуют формированию гармоничной и легко запоминающейся ритмики произведения.

Рифма 3: *гъуру* ↔ *ІэкІуэцІрыжым* – соединяет конец третьей строки и начало четвертой. Рифма небогатая, базируется лишь на одном звуке *р*, который далее по тексту не принимает участия в других рифменных или аллитерационных сочетаниях. Поэтому в обеспечении благозвучия стиха она не так значима, как, например, предыдущая рифма: ее главная ценность состоит в сохранении непрерывности спиралевидной рифмовочной цепи.

Рифма 4: На стыке четвертой и пятой строк фольклорная рифмовочная конструкция прерывается, поскольку конец четвертой строки – *тесыххэу* – не рифмуется ни с началом, ни с другими компонентами пятой строки. Однако следует обратить внимание на некоторые созвучия на конечных позициях второй, четвертой и шестой строк: *цхьэрыдзагъэххэу* ↔ *тесыххэу* ↔ *пицэхуу*. С одной стороны, на рассматриваемом этапе и в анализируемом контексте сложно определить эти звукосоответствия как концевые рифмы, но, с другой стороны, очевиден факт перекрестного звукового сочетания конечных частей обозначенных строк. Далее по приведенному фрагменту также наблюдается созвучие концов некоторых строк, но уже не перекрестное, а парное: сочетание концов седьмой и восьмой (*зыцІыпицІу* ↔ *ицІу*), одиннадцатой и

двенадцатой строк (*егъэз* ↔ *егъэгулэз*). Таким образом на отмеченных позициях вступают в силу законы образования концевой рифмы.

Рифма 5: На участке пятой рифмы фольклорная рифмовочная конструкция восстанавливается благодаря рифмованию конца пятой и начала шестой строк: *пэлъытэу* ↔ *зригъэлъэтэхым*. Далее она продолжается без прерываний.

Рифма 6: *пцэхуу* ↔ *афэху* – соединяет конец шестой строки и начало седьмой.

Рифма 7: *зыщIыпцIу* ↔ *езыр гу ищI-бгы ищIу* – соединяет конец седьмой строки и начало восьмой. Здесь наблюдаем действие многокомпонентной рифмы.

Рифма 8: *бгы* ↔ *ябгэр* – соединяет конец восьмой строки и начало девятой.

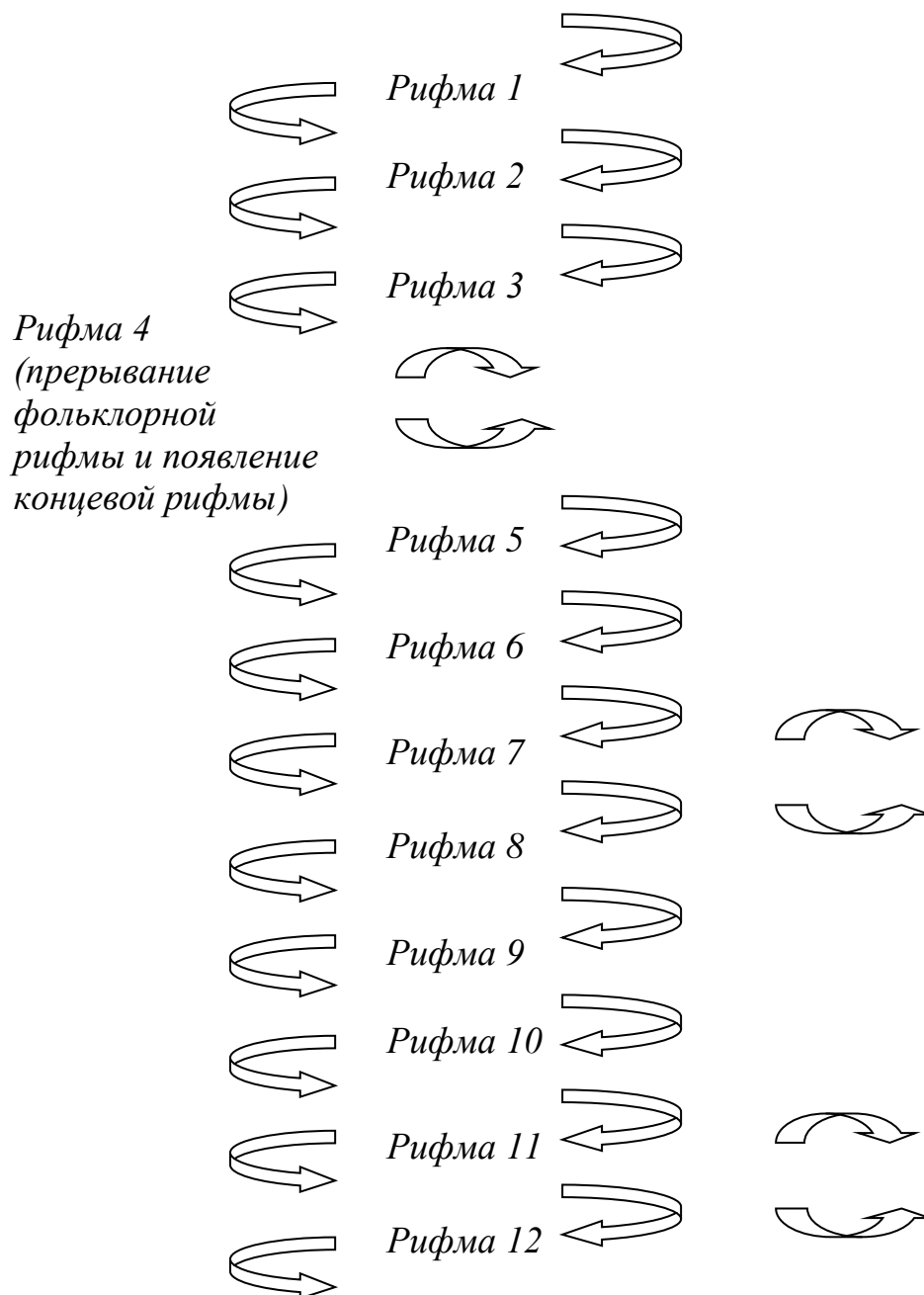
Рифма 9: *ябгэр* кьолъыс ↔ *самырыбэри* – соединяет конец девятой строки и начало десятой. И здесь функционирует многокомпонентная рифма. Важно также обратить внимание на интересный факт: лексема *ябгэ* одновременно принимает участие в образовании двух рифм. В предыдущей рифме (*бгы* ↔ *ябгэр*) она занимает позицию второго (рифмующегося) компонента, а на рассматриваемом участке текста входит в состав первого (рифмующего) компонента ФР. Помимо этого, рифмующиеся части сочетаются звуком *с*.

Рифма 10: *еутIыпцI* ↔ *Iэпцэр* – соединяет конец десятой строки и начало одиннадцатой.

Рифма 11: *егъэз* ↔ *биижъыбэдзэри* *егъэгулэз* – соединяет конец одиннадцатой строки и начало двенадцатой.

Рифма 12: *егъэгулэз* ↔ *гузэва* – соединяет конец двенадцатой строки и начало тринадцатой. И в данном случае один и тот же компонент – *егъэгулэз* – одновременно участвует в образовании двух рифм – предыдущей одиннадцатой и рассматриваемой двенадцатой рифмы.

Некоторые рифмы в исследуемом фрагменте базируются на созвучии лишь одного или двух фонем, однако даже этих не совсем удачных рифмовых сочетаний достаточно для построения уникальной поэтической конструкции, которая графически выглядит следующим образом:



Кроме рифмовых созвучий, в анализируемом фрагменте присутствуют аллитерации, в одних случаях подхватывающие рифму (т.е. звучащие в унисон с ней), а в других – образующие многочисленные созвучия, объединяющие сразу несколько строк. Так, например, многократное повторение близких по артикуляции фонем *б*, *п*, *пI*, составляющих один

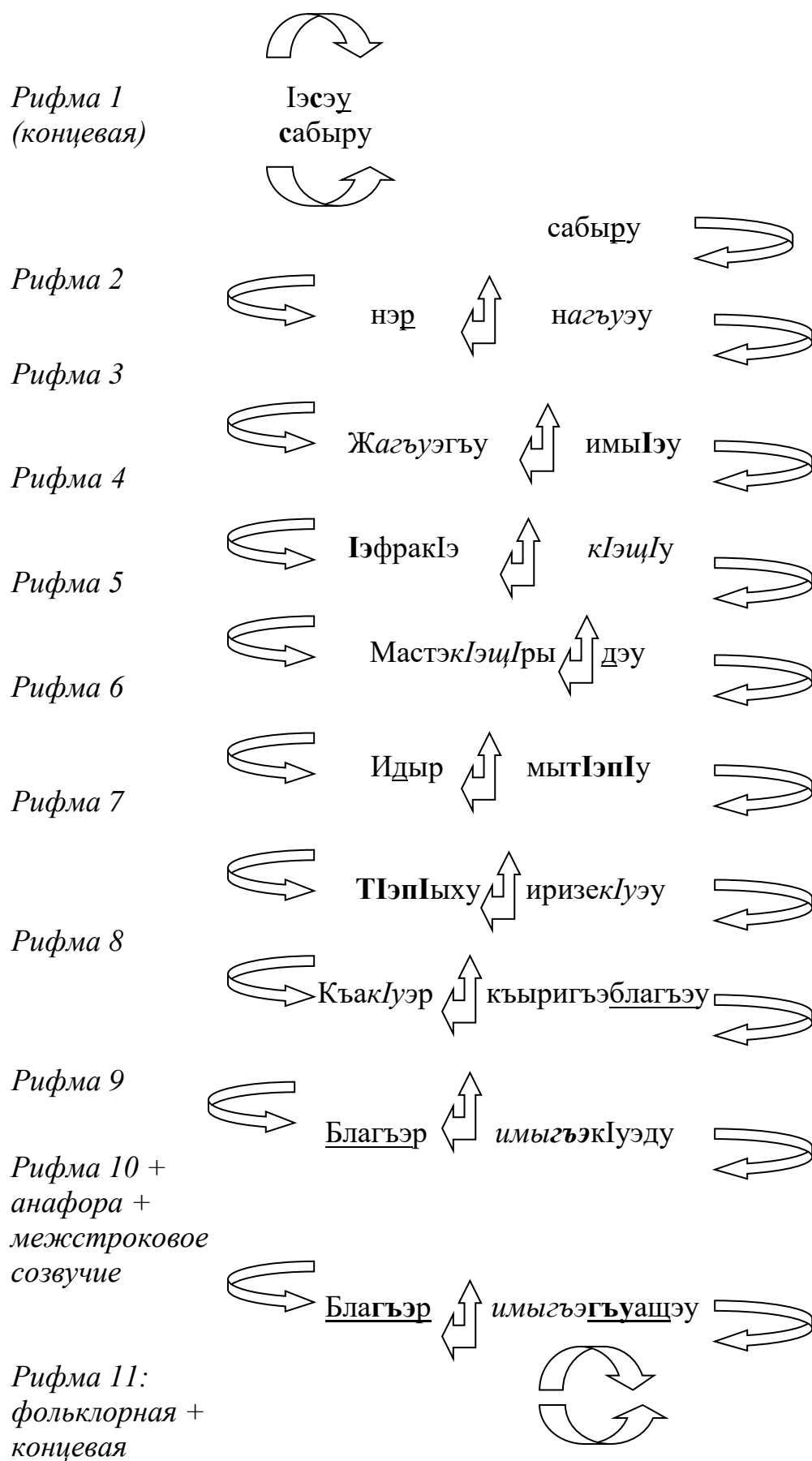
фонетический ряд в троечной системе смычных звуков кабардино-черкесского языка, в разных позициях (в составе рифмы или как элемент аллитерационного ряда) продолжается почти во всем рассматриваемом фрагменте, за исключением последней строки: *бгъурыдзэу – бгъэ – къаратцІэу – блапцэ – бжыпэ – пэлъытэу – пцэхуу – зыщІыпцІу – бгы – ябгэр – самырыбэри – Іэпцэр – биижьыбэдзэри*. Подобные созвучия играют важную роль в сохранении целостности ритмики произведения в случае ослабления или прерывания рифмы на том или ином участке текста.

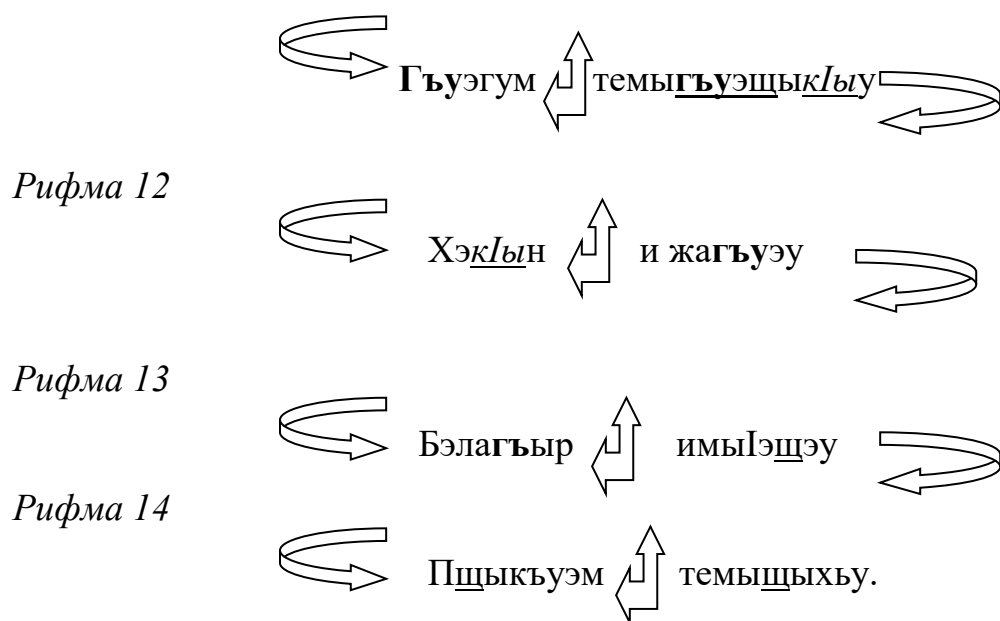
Многие явления, обнаруженные в проанализированных выше иллюстрациях из нартского эпоса, наблюдаются и в других произведениях адыгского фольклора. Например, в «Свадебном благопожелании» («Нысашэ хъуэхъу»):

[Ди нысэ цІыкІур]
 ГуащэкІэ Іэсэу,
 ТхъэмадэкІэ сабыру,
 И нэр нагъуэу,
 Жагъуэгъу имыІэу,
 ІэфракІэ кІэщІу,
 МастэкІэщІрыдэу,
 Идыр мытІэпІу,
 ТІэпІыху иризекІуэу,
 КъакІуэр кыыригъэблагъэу,
 Благъэр имыгъэкІуэдэу,
 Благъэр имыгъэгъуащэу,
 Гъуэгум темыгъуэщыкІыу,
 ХэкІын и жагъуэу,
 Бэлагъыр имыІэщэу,
 Пщыкъуэм темыщыхъу
 [Тхъэм тхуищІ!]

[Архив ИГИ КБНЦ РАН. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 1 в. Пасп. № 30].

Рифмовочная конструкция произведения выглядит следующим образом:





Начальная и заключительная строки произведения не включаются в рифмовочную конструкцию и не отображаются на ее графической схеме, поскольку первая из них выполняет функцию обращения и оформлена в виде вводной конструкции, а вторая представляет собой формулу (букв.: ‘Пусть Всевышний распорядится так’, т.е. «да будет так!»), завершающую любого рода пожелания, в том числе и адыгские хохи.

Как видно на схеме, рассматриваемый текст, как и все произведения адыгского фольклора, насыщен многочисленными созвучиями. При этом некоторые артикуляционные совпадения фонем (звукосоответствия, перекликанья звуков), слогов, слов и словосочетаний одновременно принимают участие как в образовании рифмы, так и во внутрistroковых и междустроковых созвучиях. Также встречаются случаи участия одного и того же созвучия (фонемного, слогового, лексемного) в образовании двух видов рифм – концевой и фольклорной, как, например, слово *имыгъэгъуащэу* на отрезке:

Благъэр имыгъэгъуащэу,
Гъуэгум темыгъуэщык/ыу.

В паре со словом *гъуэгум* оно образует фольклорную рифму (*имыгъэгъуащэу* ↔ *гъуэгум*), а с *темыгъуэщык/ыу* – концевую

(*имыгъэзъуащэу ↔ темыгъуэщыкIыу*). При этом в каждой строке обнаруживаются внутрistroковые созвучия, которые одновременно образуют и междустroковые созвучия благодаря повтору в них близких по артикуляции звуков *гъ* и *гъу*, присутствующих во всех словах.

По итогам проведенного выше исследования следует заключить, что адыгский фольклорный стих отличается особой напевностью, гармоничной ритмикой, созданной оригинальными комбинациями созвучий и уникальной моделью фольклорного рифмования. Одной из главных отличительных особенностей народного стиха является именно рифма, точнее – спиралевидная (по С.Ш. Аутлевой и А.Х. Хакуашеву – «зигзагообразная») рифмовочная конструкция, в которой коррелируют и взаимодействуют все строки поэтического произведения, скрепленные не только рифмовыми, но и многочисленными аллитеративными созвучиями.

1.1.2. Метрика и строфика адыгского народного стиха

Метрика и строфика представляются нам менее развитыми (по сравнению с ритмикой и рифмой) областями адыгского фольклорного стиха. Под фразой «менее развитый» подразумеваем несоответствие классическим формам и канонам современного стихосложения. Говоря о нартских песнях, Т.Н. Чамоков отмечал, что они «не только не объяснимы размерами современной поэтики, но и не подчиняются современной метрике» [Чамоков, 1970, с. 86]. Это обусловлено тем, что метрика адыгского народного стиха оригинальна и самобытна. Создатели устно-поэтического творчества слагали песни, пшинатли, хохи (благопожелания) и другие музыкально-речевые и мелодико-речитативные композиции, опираясь (неосознанно) на фонiku природы. Эти произведения впитали в себя напевы бурлящих рек и водопадов, отзвуки многоголосого громopodobного эха, раздающегося в глубоких ущельях, топот лихих коней, скачущих по крутым горным тропам. Именно эти естественные звуки во многом обусловили природу ударения в

адыгских языках, сыгравшего ключевую роль в формировании метрико-ритмической системы народного стиха.

Ударение в адыгских языках динамическое, силовое (по Х.Ш. Урусову – «динамическо-количественное»). Несмотря на утверждения о «константности ударений в адыгейском языке» [Чамоков, 1970, с. 4] и о том, что «ударение в кабардинском (читать «кабардино-черкесском» – Л.Х.) языке фиксированное» [Куашев, 1966 а, с. 182], в обоих – кабардино-черкесском и адыгейском – литературных языках и их диалектах оно имеет свойство перемещаться. При этом степень его подвижности в этих языках разная. Если в первом из них ударение может занимать различные позиции (в начале, середине и конце слова) [Урусов, 2001, с. 18–19], то во втором – «место ударения, как правило, конечный слог слова» [Рогава, Керашева, 1966, с. 25]. Однако и в адыгейском языке ударение перемещается при определенных фонетических процессах. Так, например, в трехсложных именных основах на гласный *э* ударение может переместиться на предыдущий слог: *чэмыдэ́* / *чэмы́дэ* «темногнедой», *нэфынэ́* / *нэфы́нэ* «светло» [Там же, с. 25–26]. В кабардино-черкесском языке перемещения ударения связаны с некоторыми словообразовательными процессами: *губгъуэ* – *губгъуэ́шхуэ* «поле – большое поле», *укIы́тэ* – *укIы́тэх* «стыд – стыдливый/стеснительный». В определительных конструкциях, в которых несколько слов связываются единым падежным окончанием, ударение падает на последнюю лексему: *къуажэ дахэ дьдэ цIы́кIу* – букв.: 'село красивое очень маленькое', т.е. «очень красивое маленькое село» [Урусов, 2001, с. 22–25].

Свойство ударения перемещаться и занимать любую позицию в слове обуславливает возникновение и функционирование в адыгском стихе всех типов – мужской, женской, дактилической и гипердактилической – клаузул. Например, в следующем фрагменте из произведения «Орзамедж и Сатанае» («Орзэмэджрэ Сэтэнаерэ») наблюдается чередование женской и мужской клаузул с периодичностью раз в две строки:

Мэфэ горэм Ор-зэ-мэ-джы	ж.к.
Зы ныбджэгъуи и-мы-гъу-сэу,	ж.к.
Сэтэнэе-гуащ дэжь	м.к.
Ар псэлыхъо кы-фэ-кIуагъ.	м.к.
Сэтэнае пэ-гъо-кIи,	ж.к.
ХьэкIэщыми ри-гъэ-блэ-гъи,	ж.к.
Шуфэсышхуи кы-ри-хыгъ,	м.к.
ИлъэгъункIи е-уп-чIыгъ	м.к.

[Нарты, 2017, с. 47].

Продемонстрированный механизм упорядоченного чередования носит случайный характер и выдерживается не по всему тексту. В целом чередование в нем неупорядоченное, как и в большинстве произведений адыгского фольклора.

По сравнению с мужской и женской клаузулами, дактилическая и гипердактилическая клаузулы – явление редкое, но и эти разновидности встречаются в поэтике адыгского народного стиха. Например:

– в композиции «Плач Гуашега» («Гуащэгъагъ и гыбзэ»):

Мы зекIуэлIымрэ (рай) мы зе-кIуэ-шы-жьым-рэ...	д.к.
(уар) езыгъэзшыр (маржэ, уой) си уэ-рэд-кьэ!	ж.к.

[НПИНА, 2017, с. 48].

– в бжедугской версии «Песни о Хатхе Махамате» («Хьэтх Мыхьэмэты иорэд»):

(Ор) едгъажьэм бэрэ Iу-мá-фэ (о),	ж.к.
(Ор) кьэсыжьыми ти-мэ-фэ-гъи-тIу-ри (о),	д.к.
Хьатхым ыкьоджэ Мыхьэмэты гъуá-зэ-ри,	д.к.
Утфэгъуазэба (о) бэрэ Iу-мá-фэ!	ж.к.
(Ар) мы мафэм и уз-гъо-ты-жьы-гъэ-мэ,	д.к.
Дуней зылIыти у-зи-згъэ-Iэ-ни	ж.к.

[НПИНА, 2017, с. 81].

Гипердактилическая клаузула в большинстве случаев встречается в песенных текстах, строки которых завершаются междометиями типа *гуццэ, жи, уей*, как в следующем примере из композиции «Мать и сын» («Анэмрэ кьуэмрэ»):

– Уэ си анэурэ сэр-ма́-хуэ гу-щэ, **Г-Д.К.**

Тхьэрыкьуэ пщэхум зы-кьы-схуе-гъа́-фIэ-ри! **Д.К.**

[НПИНА, 2017, с. 297].

Функционирование дактилической и гипердактилической клаузул прослеживается и в произведениях нартского эпоса. Например, в «Сказании о Сатаней-гуаше» («Сэтэней-гуашцэ и хьыбар»):

И щIопщыкIыр е-кIэ́-пцIэ́-кьым, **Д.К.**

И шыр фIыцIэ́ зэ-хэ́ль-кьым, **Ж.К.**

Гурымыдзу дэ-на́-щхьуэ́-кьым, **Д.К.**

ГурыщхьуэщIу а-да́-кьэ́-тэ́-кьым, **Г.-Д.К.**

Шы пшэр кIэ́-да́-нэ́-тэ́-кьым, **Г.-Д.К.**

Уэркъ данэ́ Iэ́-пэ́пс-тэ́-кьым. **Д.К.**

ЩIасэ́ Iэ́-у́жь-тэ́-кьым... **Д.К.**

[Нарты, 2012, с. 145].

По мнению ряда ученых, динамичность ударения обуславливает формирование тонической [Холшевников, 1991, с. 14] или одновременно тонической и силлабо-тонической систем стихосложения [Чекалов, 2000 б, с. 94]. Большинство исследователей устно-поэтического творчества адыгов и теоретиков стиха (С. Хан-Гирей, М.Е. Талпа, А.З. Пшиготыжев, А.Х. Хакуашев) сходятся во мнении о том, что основой фольклорной версификации является тоническая система стихосложения. По данной проблеме А.З. Пшиготыжев был выдвинута гипотеза, согласно которой в адыгской народной поэзии изначально сложилось музыкально-речевое стихосложение, предшествовавшее той системе стиха, которая впоследствии была дифференцирована учеными на такие разновидности, как силлабическое, силлабо-тоническое, тоническое стихосложение

[Пшиготыжев, 1981, с. 26, 39]. Здесь исследователь не уточняет название «той системы». Далее заявляет, что после музыкально-речевого стихосложения была сформирована тоническая версификация, подразделяющаяся на акцентную и силлабо-тоническую системы [Там же, с. 40]. Однако подобные суждения представляются нам несколько противоречивыми. Во-первых, музыкально-речевое стихосложение – понятие обширное, включающее все перечисленные системы. Во-вторых, музыкально-речевое стихосложение – есть явление непреходящее: плоскость его функционирования не ограничивается фольклором, поскольку некоторые подсистемы действуют как в раннем литературном стихе, так и в современной поэзии. И, в-третьих, в концепции А.З. Пшиготыжева силлабо-тоника, с одной стороны, представлена как самостоятельная подсистема музыкально-речевого стихосложения, с другой – как разновидность одной из его подсистем – тонического стиха, т.е. как подподсистема (подсистема тонической подсистемы).

На наш взгляд, всякая система стихосложения – музыкально-речевая, поскольку не может быть чисто речевого стиха без ритмики (напевности, мелодичности), равно как нет чисто музыкального стиха без речитатива. Следовательно, музыкально-речевое стихосложение – явление универсальное, свойственное любой системе версификации в любую эпоху вне зависимости от каких-либо факторов и условий его формирования. По сути, его структура выглядит следующим образом (схематическая диаграмма архитектоники МРС создана с опорой на труды А.П. Квятковского и В.В. Онуфриева):



Выше отмечалось, что большинством исследователей адыгского стиха тоника признана основной системой версификации в фольклоре. Как известно, особенность тонического стихосложения состоит в равном числе ударных слогов в стихотворных строках, при этом количество безударных может быть разным. Кроме того, ударные звуки могут занимать разные позиции. Приведем пример из «Песни об Андемиркане» («Андемыркъан и уэрэд»). В первых четырех строках вырисовывается следующая картина:

*Андемыркъа́нри тенджыз тIуа́щIэ гу́щэмэ кы́щя́льху,
Шы́шэр и Iу́ст, Андемыркъа́ныр кы́до́кIыр.
ПщIэ́гъуалэ кIэ́щIри Андемыркъа́нмэ хуа́гъа́фIэ,
Афэ́хум и бы́дэр Андемыркъа́ным щатIа́гъэ*

[НПИНА, 1986, с. 83].

○○○–○○○–○○○○○–
–○○–○○○–○○–○
○○○–○○○○○–○○–○
○–○○–○○○○○–○○–○

В представленном варианте расстановки ударений в первой и третьей строках по три ударных слога, во второй и четвертой – по четыре. Однако следует учитывать, что в определительных конструкциях типа *тенджыз тIуа́щIэ*, *пщIэ́гъуалэ кIэ́щIри* две и более лексемы объединяются одним ударением, которое, как правило, падает на последнее слово. Это явление – проклитика – характерно для адыгских языков. Так, например, в русском языке в сочетаниях *краси́вый зака́т*, *не́жное пла́тье* каждый компонент имеет самостоятельное ударение. Вместе с тем в адыгских языках, кроме динамического (силового) ударения, располагающегося на определительном слове, сохраняется и менее выраженное (слабое) ударение на определяемом слове. При учете всех (силовых и слабых) ударений в приведенной иллюстрации, получается:

Андемыркъа́нри тенджы́з тIуа́щIэ гу́щэмэ кы́щя́льху,

*Шы́шэр и Iу́ст, Андемыркъáныр къыдо́кIыр.
 Пи́Iэгъуáлэ кIэ́щIри Андемыркъáнмэ хуагъáфIэ,
 Афэ́хум и бы́дэр Андемыркъáным щатIа́гъэ*

[НПИНА, 1986, с. 83].

U U U – U U – – U – U U U –
 – U U – U U U – U U – U
 U – U – U U U U – U U – U
 U – U U – U U U U – U U – U

При таком скандировании в первой строке насчитывается пять ударных слогов, в последующих трех строках – по четыре. Другими словами, здесь большей частью прослеживается тоническая форма построения стиха. Однако одинаковое число ударных слогов в адыгских фольклорных поэтических текстах явление непостоянное, а потому утверждение о том, что тоническая система есть единственный способ организации народного стиха, представляется нам ошибочным. Об этом свидетельствует не только приведенный фрагмент, но и вся «Песня об Андемиркане». Метрический анализ текста показывает варьирование числа ударных звуков в строках от трех до пяти-шести. Вместе с тем на некоторых его участках наблюдается совпадение количества слогов в строках, а равносложность, как известно – свойство силлабической (слогочислительной) системы. Например:

<i>Бгъ́шхуэр тохуáрзэри Андемыркъáныр ныдэ́хыр.</i>	14*
<i>ЩIы́льэм къыщэ́хкIэ джатэ́нэ-бжы́пэкIэ къыIа́хыр.</i>	14
<i>Къэ́бэрдейщIмэ Андемыркъáныр щызóуэ.</i>	13
<i>И áдэм и у́нэм Андемыркъáныр мэIу́эжыр</i>	14

[НПИНА, 1986, с. 83–84].

Процитированный фрагмент по основным критериям соответствует правилам построения силлабического стиха: во-первых, в нем наблюдается упорядоченное (перекрестное и парное) расположение равносложных строк,

* Количество слогов в строке.

во-вторых, равносложные строки завершаются ударением на предпоследнем слоге (по канонам изосиллабизма из всех разновидностей клаузул в стихе применяются только женская и мужская).

Здесь также интересно обратить внимание на рифмовочный комплекс, в котором прослеживается удачное взаимодействие фольклорной рифмы и аллитеративных конструкций. На стыке первой и второй строк рифма *ныдехыр* ↔ *кыыщехкIэ* с двух сторон (с начала первой строки и далее по второй строке) поддерживается аллитеративной конструкцией на созвучные фонемы *х* и *ху*. Внутри этой конструкции и функционирует рифма, то есть фольклорная рифма представлена в аллитерационном «обрамлении»: *бгъэшхуэр – тохуарзэри – ныдехыр* ↔ *кыыщехкIэ – кыыIахыр*. Кроме того, весь фрагмент связан аллитеративной конструкцией на звуки *д* и *дж*: *Андемыркъаныр – ныдехыр – джатэпэ – КъэбэрдеицIмэ – Андемыркъаныр – адэм – Андемыркъаныр*. Следует также отметить созвучие конечных частей первой и второй строк – *ныдехыр* ↔ *кыыIахыр*, которое по всем параметрам имеет право быть признанным в качестве концевой рифмы.

Рассмотрим метрику других произведений адыгского фольклора на предмет соответствия или несоответствия нормам тонической организации стиха. Из нартского эпоса, из произведения «Ашамез» («Ашэмэз»):

*Зы мэзыжъышхуэм нызэдыщIохъэ,
Зы бжъабэжъышхуэ зэдыхо[а]гъащIэщ.
ХэщIапIэр щIэх'гуэ къэщI.
ЕушэскI'ауэри мафIэр кысхуэщI,
И Iугъуэ мащIэр ижъыгум ирэхъэ.
Нэсрэнжъа́кI'эр и́пцэкIэ кы́иплъыри [къа́иплъэри] ...
Мы Iугъуэ ма́щIэм щIэх'гуэ гу́ лъэ́тэ:
«С'э снэхърэ нэхъы́пцугуэ хэ́т къ(у)эунэхуа́р,
Си а́пцэкI'э къа́кIуэгуэ къэувы́Iа́р...*

[Нарты, 2017, с. 299].

В приведенном фрагменте, как и во всем произведении, наблюдается варьирование числа ударных слогов от двух до пяти, что свидетельствует о нарушении канонов тонического стихосложения, но оно выдерживается в определенных строках с равным количеством ударений (например, в третьей, четвертой, пятой, шестой и девятой строках по три ударения). Одновременно обнаруживаются признаки силлабического стиха – равносложность при женской и мужской клаузулах, за исключением шестой строки с дактилической клаузулой. В шести из девяти строк насчитывается по 10 слогов, в двух строках – по 11, в одной строке – 6:

У У У – У У У У – У	10
У У У – У У У У – У	10
У – У – У –	6
У У У – У У – У У –	10
У У У – У У – У У – У	11
У У – У – У У – У У	10
У У У – У – У – – У	10
– – У У – У – У У –	10
У – У У – У У У У У –	11

Помимо всего обозначенного, количество и позиции ударений в некоторых строках (первой и второй, четвертой и пятой) совпадают, в чем можно усмотреть признак (хотя и слабовыраженный) силлабо-тонической системы.

В целом, проведенный нами анализ множества разножанровых поэтических текстов адыгского фольклора (стихи, кебжеки, благопожелания, пшинатли и т.д.) подтвердил мнение Т.Н. Чамокова о том, что «совершенно бесполезно искать в древнеадыгском стихе рамки определенной метрической системы» [Чамоков, 1970, с. 85]. По справедливому замечанию исследователя, «в устной поэзии наблюдаются ритмические ходы, которые напоминают признаки различных систем стихосложения: силлабической, тонической и даже силлабо-тонической. Нередко бывает и так, что в одной и

той же народной песне заметны признаки разных систем стихосложения» [Там же]. Примерно это же утверждается А.М. Гадагатлем. Подчеркивая, с одной стороны, ритмичность древних песен и нартских пшинатлей, с другой – он отмечал, что «вряд ли можно разложить и объяснить их размерами современной поэтики» [Гадагатль, 1967, с. 148]. Таким образом, процитированными учеными была отмечена оригинальная естественная природа метрической системы народного стиха, не подлежащего изучению общепринятыми методами исследования поэтического текста. Более того, Т.Н. Чамоков определил как «неверную методологию» стремление адыгских стиховедов подходить к анализу национального стиха, исходя из принципов иных систем версификации. Вместе с тем он добавил, что «не следует здесь избегать метода сравнения и сопоставления с другими поэтическими системами» [Чамоков, 1970, с. 83–84]. По данному вопросу С.Ш. Аутлева также отмечала, что «некоторые черты, свойственные известным трем системам стихосложения – силлабической, метрической и тонической, наблюдающиеся в ритмике и рифмовке адыгского классического стихосложения, ни в коей мере не могут быть объяснены заимствованием, а скорее – наличием в грамматическом строе разных по языку народов сходных явлений» [Аутлева, 1968, с. 62]. Таким образом, на наш взгляд, вполне целесообразно и правомерно говорить о разносистемном характере – полиметрической композиции – адыгского фольклорного стиха, несмотря на утверждения некоторых исследователей о доминировании в нем той или иной (в основном тонической) системы.

Если теоретики кабардинских версий народного стиха отмечают тоническую основу [см.: Талпа, 1936, с. XIV; Пшиготыжев, 1981, с. 39–40; Хакуашев, 1957, с. 220; Хакуашев, 1998, с. 53], то адыгейские ученые пишут о силлабической системе организации адыгейских текстов [см.: Костанов, 1958, с. 234; Аутлева, 1968, с. 55; Чамоков, 1970, с. 84; Шиков, 1988, с. 44]. Вспомним также утверждение Б.И. Куашева о том, что в стихах и песенных текстах нартского эпоса произошел переход от ритмической прозы к

силлабическому (курсив наш – Л.Х.) стиху [Куашев, 1966 а, с. 175]. Принимая во внимание, с одной стороны, плюрализм точек зрения исследователей и признавая его вполне естественным, с другой, важно помнить, что художественная словесность всех субэтносов, составляющих адыгский (черкесский) этнос, восходит к единому истоку – общеадыгскому устно-поэтическому творчеству. Следовательно, система стихосложения в адыгском фольклоре универсальная, т.е. общая для адыгейцев, кабардинцев и черкесов, хотя уже в профессиональной литературе системы кабардино-черкесского и адыгейского (т.е. созданного на одноименных литературных языках) стиха имеют некоторые различия в своей эволюционной динамике. А гипотезы исследователей о том, что в народных стихах и песенных текстах обнаруживаются элементы как тонической, так и силлабической системы, свидетельствуют о сосуществовании этих способов версификации в адыгском фольклоре. При этом следует учитывать факт бытования разных версий одной и той же композиции, созданных на двух современных адыгских литературных языках и их диалектах. В них наблюдаются различия не только содержательного, но и художественно-поэтического, конкретно – метрико-ритмического – плана. Однако эти различия незначительны и заключаются в основном в варьировании количества слогов и позиций ударений в строках. По сути, они не отличаются от вариантов, исполненных на одном языке. Рассмотрим фрагменты из разных версий известного пшинатля о нарте Сосруко – «Бой Сосруко с Тотрешем» («Сосрыкъуэрэ Тотрэщрэ зозауэ» / «Саусы(э)рыкъорэ Тутарыщрэ зэзао»):

– кабардинская версия:

Сос<ы>ры́къуэу, си къа́н...

Сос<ы>ры́къуэу си нэ́ху...

Зи мэ́лүху ды́щафэ...

А́фэр зи джа́нэ куэ́щI...

[НПИНА, 1981, с. 47].

У У – У У –	6 слогов, 2 ударения
У У – У У –	6 слогов, 2 ударения
У У – У – У	6 слогов, 2 ударения
– У У У У –	6 слогов, 2 ударения

– бжедугская версия:

Саусыры́къоуи ти къя́н...

Саусыры́къоуи тинэ́фыба...

Пчы-мэ́Јушьохэ́р зиджа́нэ...

Ашьохэ́р зиджэ́нэ ко́кІыри...

[НПИНА, 1981, с. 26–27].

У У – У У У –	7 слогов, 2 ударения
У У – У У У – У У	9 слогов, 2 ударения
У У – У У У – У	8 слогов, 2 ударения
– У У У У У – У У	9 слогов, 2 ударения

– шапсугская версия:

Сэусыры́къоу сикъя́н...

Сэусыры́къоу синэ́фа...

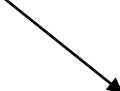
Зимэ́къо́фэр дышьуа́шьу...

Ашьо́р зиджэ́нэгъуа́п...

[НПИНА, 1981, с. 43–44].

У У – У У –	6 слогов, 2 ударения
У У – У У – У	7 слогов, 2 ударения
У У – У У –	6 слогов, 2 ударения
– У У У У –	6 слогов, 2 ударения

Как видно, метрические различия между приведенными фрагментами минимальны и заключаются в варьировании количества слогов и позиций ударений в строках.

	<i>ударные слоги</i>		
			
	<u>каб. верс.</u>	<u>бжедуг. верс.</u>	<u>шапсуг. верс.</u>
<i>Строка 1</i>	3 и 5	3 и 7	3 и 6
<i>Строка 2</i>	3 и 5	3 и 7	3 и 6
<i>Строка 3</i>	3 и 5	3 и 7	3 и 6
<i>Строка 4</i>	1 и 6	1 и 7	1 и 6

По приведенной схеме заметно, что некоторые позиции ударений как в строках одной версии, так и в разных версиях совпадают. Здесь важно также обратить внимание и на другое явление – равносложность (свойство силлабического стиха), наблюдаемая во всех версиях, но в некоторых из них частично (в кабардинской версии – все строки равносложны, в бжедугской версии – вторая и четвертая, в шапсугской версии – первая, третья и четвертая строки). В итоге все обозначенные параметры – равносложность (или приближенное число – 7 и 8, например), одинаковое количество ударных слогов и их упорядоченность в строках – есть признаки силлабо-тонического стихосложения. Этим в очередной раз подтверждается существующее в адыгском стиховедении и принятое в настоящем исследовании мнение о том, что в народном стихе присутствуют элементы всех трех основных систем стихосложения. Произведения, в которых полностью от начала и до конца была бы выдержана только одна из этих систем, в адыгском фольклоре нами не обнаружены, чаще всего наблюдается их сочетание. В определенной степени это связано с тем, что адыгский народный стих в основном исполнялся напевом и реже – речитативом. Именно поэтому его метрико-ритмическое строение в большинстве случаев базировалось на песенном такте, а не на слоге. Учитывая этот факт, при выявлении метрических особенностей стихосложения в нартском эпосе Б.И. Куашев проводил сравнительный анализ метрики песен до пения с их метрикой в процессе пения и сопоставлял результаты с метрикой стихов для декламации. В итоге исследователь пришел

к выводу о том, что «тексты нартских песен до пения имеют существенное отличие от текстов при пении в отношении лексики и метрики» [Куашев, 1966 а, с. 175]. Таким образом, все вышеобозначенное подтверждает неустойчивый характер метрической системы адыгского народного стиха.

Намного сложнее обстоит дело со строфикой фольклорных произведений. «Древнейшие памятники кабардинской поэзии еще не знают строфы. Некоторое подобие ее находим только в песне Лашин нартского эпоса» [Куашев, 1966 б, с. 196], – писал Б.И. Куашев. По его мнению, первые образцы строф в виде четверостиший появляются в творчестве поэтов-песнетворцев (джегуако) более позднего периода, включая Б. Пачева [Там же]. Однако, как верно замечено А.Х. Хакуашевым, строфика адыгского стиха берет свое начало в старинных народных песнях, в которых строфовая конструкция опиралась не на концевую рифму, служащую, как правило, наиболее прочной основой-коррелятором строк в строфе, а на ритмику и синтаксические связи. Исследователь отмечает и аргументирует с помощью иллюстраций наличие в народной поэзии, в частности – в кебжеках, нартских пшинатлях, текстах лирических и колыбельных песен, поэтических импровизациях джегуако – первичных моделей строф, в которых количество строк может варьироваться от двух до восьми. Кроме того, в хохах (благопожеланиях) обнаруживается особая конструкция – тирадная строфа [Хакуашев, 1998, с. 93–100]. При такой организации архитектоники стиха поэтический текст начинается с обозначения повода (причины) для благопожелания – например: «Дом, который построили...». Далее перечисляются многочисленные формульные выражения типа «пусть будет уютным, богатым, изобильным, знатным, гостеприимным...». После подобных пожеланий, которые, по сути, носят характер заговора (или наговора), строфа и, в целом, хох завершаются предложением «Пусть будет счастливым домом». Другими словами, в тирадной строфе между частями одного предложения, располагаются разного рода перечисления (пожелания, заговоры, проклятия и т.д.) по следующим формулам:

- 1) Дом, который построили
<.....>
Пусть будет счастливым домом.
- 2) Невеста, которую привезли...
<.....>
Пусть будет [окажется] такой.

Анализ большого количества фольклорных поэтических текстов (стихи, песни, благопожелания и др.) показал, что из всех областей народного стиха наименьшее развитие получила строфика. Вместе с тем следует согласиться с единичными концепциями (А.Х. Хакуашева, З.М. Налоева) о том, что она берет начало в устно-поэтическом творчестве адыгов. Более того, строфовая композиция древнего адыгского стиха имела специфические свойства, которые отчетливее всего проявились в песенных текстах, в частности – закон синтаксической симметрии (синтаксического параллелизма) и форма цепной строфы (пантум), выявленные З.М. Налоевым в жанре приуроченных песен адыгов. В некоторых из них наблюдается гармоничное сочетание указанных явлений. Например, в одном из вариантов чапшевых песен*:

*Гъэунэрэ онэгумы иса,
Маисэрэ кIэпкъым щегъэталъэ.

Маисэрэ кIэпкъым щегъэталъэ...
Рэталъэмэ пыер егъэубзэ.

Рэталъэмэ пыер егъэубзэ...
Мыубзэрэм бзэжсэр фырельэшъу*

[Цит. по: Налоев, 2009, с. 26].

* Магические песни, исполнявшиеся при проведении обряда лечения ран, травм, оспы и других болезней [Налоев, 2009, с.27].

Круглый год в седле проводит,
Маиса* на боку висит.

Маиса на боку висит...
Погрозит маисой – на коленях враг.

Погрозит маисой – на коленях враг...
Против непокорных лук свой обращает
(Подстр. пер. З. Налоева).

Композиция приведенного фрагмента построена на двухстрочных строфах. В них обнаруживаются правила и законы, о которых писал З.М. Налоев. А именно – синтаксическая симметрия, т.е. «первый стих имеет вокативную форму, при которой подлежащее стоит перед сказуемым (в структуре сказуемого присутствует префикс, обозначающий лицо, выполняющее действие – *Л.Х.*). Она обязательно повторяется во втором стихе» [Налоев, 2009, с. 22]. В этом же фрагменте встречается так называемая «цепная строфа», при которой «последний стих двустигхья, повторяясь лишь с интонационным изменением, открывает последующую строфу» [Там же: с. 26]. Обозначенные факты в очередной раз свидетельствуют о том, что генезис строфики адыгского стиха восходит к древним фольклорным текстам. Заметим, что на структуру поэтического текста песни оказывает влияние мелодия, благодаря чему более строго организованная мелострофа и строфа поэтическая нередко могут совпадать.

* Маиса – *И устар.* острый меч [Апажев, Коков, КЧРС, 2008, с. 313].

1.2. Становление силлабо-тонической версификации в национальной поэзии

1.2.1. Система стихосложения в ранней авторской поэзии

Плоскость функционирования системы народного стихосложения не ограничивается устно-поэтическим творчеством адыгов. Традиции фольклорной версификации прослеживаются в ранней авторской поэзии и творчестве поэтов старшего поколения, стоявших у истоков формирования письменной литературы. Большинство произведений народных певцов-сказителей (джегуако) построено на фольклорной рифме. Так, например, в «Приглашении» («Еблагъэ жыІэкІэ») К. Сижажева наблюдаем:

Дзару́ и Іуащхьэр си уна́Іэщ,
Си nanІэ лъэны́къуэр хуэкІэщІщ,
Шы кьарэ кІэщІым сытесщ,
Ди у́нэ и́сыр фыз лъа́хъшэщ,
КъызэлъэхъшэкІмэ, сыто́кІуэ.
Си де́ж къа́кІуэр мэхъэщІэ,
ХьэщІэ къысхуэкІуэм, садотхъэ,
Утхъэжы́ну ухуе́ймэ, неблагъэ!

[Сижажев, 2017, с. 46].

Как видно, все строки произведения объединены фольклорной рифмой. На некоторых участках текста она связывает конец одной строки не с началом последующей за ней строки, а с любым компонентом (звук, слог, лексема), локализованным в середине строки: хуэкІэщІщ ↔ [Шы кьарэ] кІэщІым, сытесщ ↔ [Ди унэ] и́сыр.

Приведем другой пример – из произведения «Лаша и дочь Трамтовых» («Лашэрэ Трамэхэ я пхъумрэ») Л. Агнокова:

– Уе́ си нэ́кІу́ху,
Вагъуэ нэ́хукІэ укызо́лъы́хъуэ,
Уи лъы́хъуа́кІуэу сэ́ къызо́кІу́хъ,
Іы́хъэм и па́жэр пхузо́гъэ́тІы́гъуэ,

Щхьэцыгъуэ цЫ́нэ,
 Зй́ нэр къуэлэн,
 Нэ къуэлэн пІащэ,
 Жэщыр хьумэ, сыщІогунсыс,
 Сй́ псэм и ныкбуэ!

[Агноков, 2016, с. 169].

Здесь и далее весь текст скрепляется «нанизывающей» фольклорной рифмой. Что касается метрики этих и других произведений адыгских джегуако, то редки случаи, когда они укладываются в ту или иную единую метрическую систему. В последнем из проиллюстрированных фрагментов наблюдается варьирование числа слогов (от четырех до десяти) и числа ударных слогов (от одного до трех); позиции ударных слогов неупорядочены:

– ∪ ∪ –	4 слога, УС – 2*
∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪	9 слогов, УС – 2
∪ ∪ – ∪ – ∪ ∪ –	8 слогов, УС – 3
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪	10 слогов, УС – 3
∪ ∪ ∪ – ∪	5 слогов, УС – 1
– ∪ ∪ –	4 слога, УС – 2
∪ ∪ ∪ – ∪	5 слогов, УС – 1
– ∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ –	8 слогов, УС – 3
– ∪ ∪ – ∪	5 слогов, УС – 2

В первом же из продемонстрированных текстов («Приглашение» К. Сижажева) обнаруживаются слабовыраженные признаки силлабического и тонического стихосложения:

∪ – ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪	9 слогов, УС – 3
∪ ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ –	8 слогов, УС – 2
∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ –	7 слогов, УС – 2
∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪	8 слогов, УС – 3

* Указывается количество ударных слогов в строке.

У У У – У У – У	8 слогов, УС – 2
У – – У У – У	7 слогов, УС – 3
– У У – У У – У	8 слогов, УС – 3
У У – У У – У У – У	10 слогов, УС – 3

В данном случае наблюдается явление, свойственное силлабическому стиху – равносложность, которая, однако, обнаруживается лишь на определенных участках текста: во второй, четвертой, пятой, седьмой строках – по восемь слогов, в третьей и шестой – по семь. Признаком тонического стиха следует считать равное число ударных слогов в некоторых строках: в первой, четвертой, шестой, седьмой, восьмой строках – по три ударных слога, во второй, третьей, пятой – по два. Вместе с тем важно заметить, что обозначенные показатели весьма условны и не являются достаточным основанием для признания какой-либо конкретной метрической системы в рассматриваемом фрагменте, поскольку равносложность и одинаковое число ударных слогов прослеживаются в нем, как и во всем произведении, с неупорядоченной повторяемостью, а потому – незакономерны, иначе говоря, носят случайный характер.

Творчество поэтов старшего поколения – Бекмурзы Пачева (1854–1936), Цуга Теучежа (1855–1940), Хусена Хамхокова (1881–1934), Амирхана Хавпачева (1882–1972), Али Шогенцукова (1900–1941), Ахмеда Хаткова (1901–1937) и др. – стало промежуточным звеном как между фольклором и литературой в целом, так и между фольклорным стихом и системой литературного стиха в частности. Это означало завершение процесса генезиса и начало эволюции в адыгской поэзии традиционных областей стиха по классическим образцам. Указанные авторы продолжили развитие фольклорной версификации, которое главным образом выражалось в использовании так называемой «народной», т.е. фольклорной рифмы. Приведем пример из поэтического наследия Б. Пачева:

Къэра́лхэр щы́зэрыгъэ́жъ,
Бий́жъхэр щы́зэрыгъэ́плъ,

Льы́хэр зыхуагъажэ,
Жы́рхэр зыхураклут,
 Сэлэ́тхэр зи кьэ́рэгъу́л,
 Кьэ́ралхэм я гьуэмылальэ,
Льэрымы́хьхэр я́зыыхы́ж

[АКП, 2008, с. 19].

Все строки связаны фольклорной рифмой по цепной реакции «конец одной строки + начало последующей строки». Общее количество рифм – шесть: щы́зэрыгъэжь ↔ биижьхэр, щы́зэрыгъэль ↔ льы́хэр, зыхуагъажэ ↔ жы́рхэр, зыхураклут ↔ сэлэ́тхэр, кьэ́рэгъу́л ↔ кьэ́ралхэм, гьуэмылальэ ↔ льэрымы́хьхэр.

Метрический анализ произведения выявил некоторые особенности, свидетельствующие о зарождении конкретных стихотворных размеров, и, следовательно, о плавном переходе национального стиха к силлабо-тоническому стихосложению:

У – У У У У –	7 слогов, УС – 2
У – У У У У –	7 слогов, УС – 2
– У У У – У	6 слогов, УС – 2; пир. на 2 стопе
– У У У –	5 слогов, УС – 2; пир. на 2 стопе
У – У У У У –	7 слогов, УС – 2
У – У У У У – У	8 слогов, УС – 2
У У – У У У У –	8 слогов, УС – 2

Как продемонстрировано на схеме, в первой, второй и пятой строках наблюдается признак силлабической системы – равносложность. Во всех строках присутствует одинаковое число ударных (в большинстве случаев – неупорядоченных, т.е. занимающих разные позиции в строках) слогов, что является свойством тонического стихосложения. Более того, в первой, второй и пятой строках ударения занимают фиксированные позиции (на втором и седьмом слогах), то же самое прослеживается и в третьем и четвертом строках (ударения падают на первый и пятый слоги). В третьем и четвертом

строках вырисовывается схема трехстопного хорея. Таким образом, в рамках одного небольшого произведения выявлены элементы всех главных стихотворных систем – тонической, силлабической, силлабо-тонической, что, на наш взгляд, является первичным признаком трансформации адыгского тонического (с элементами изосиллабизма) стиха в силлабо-тонический.

Рассмотрим другой пример из стихотворения «Народное горе» («Лъэпкъ гукъау») адыгейского автора Х. Хамхокова:

Адыгэ́жь мыгъокIэ сы́дэу тымыгъа́с,
Гъэ́сэныгъэм тикIа́лэхэр фэмы́лIэу,
ТилIы́жымэ адыга́бзэр амы́штэу,
Къэмы́штэ́нэу тыгъу цIы́кIум тыфа́йцэу,
Тащы́цэу былым зыгъо́трэм тешхъуа́гъоу,
Нэплъэ́гъум кымы́фэрэр тэу́бы.
Ти́бэщы́пэхэр у́бэным елы́цIэх...

[Хамхоков, 2010, с. 50].

И здесь, как и в предыдущей иллюстрации, наблюдается функционирование фольклорной рифмы, связывающей все строки приведенного фрагмента. В метрике произведения прослеживается незначительное варьирование количества слогов (десять-одиннадцать) и ударных слогов (три-четыре) в строках; позиции ударений неупорядочены. В этих фактах можно усмотреть как признаки тонического стихосложения, так и силлабической версификации. Однако признаков силлабо-тонической системы в данном примере не обнаружено. Сказанное подтверждается следующим схематическим изображением метрической конструкции рассматриваемого фрагмента:

УУ – – УУ – УУУ –	11 слогов, УС – 4
УУ – УУ – УУУ – У	11 слогов, УС – 3
У – УУУУ – УУ – У	11 слогов, УС – 3
УУ – УУ – УУ – У	10 слогов, УС – 3
У – УУ – У – УУ – У	11 слогов, УС – 4

○ – ○ ○ – ○ ○ ○ – ○

10 слогов, УС – 3

○ ○ – ○ ○ ○ – ○ ○ – ○

11 слогов, УС – 3

Традиции народного стихосложения были продолжены и в творчестве другого адыгейского автора – Цуга Теучежа. Как верно отмечено А.А. Схалыхо, «эстетические завоевания устной поэзии и сформировали [его] поэтическое мировосприятие» [Схалыхо, 1999, с. 416]. Например:

Мафэ́кьор фэ́кьолIэу лIэблaн,
Пщы-о́ркьмэ агурымы́Iоу
А́Iорэр зэрымьшIэрэм тырауджа́гъо.
Джэ́гъогъу чы́жьэхэр кьы́фащэ.
Мафэ́кьор лIы шъобгъо кIэ́кI,
Ишхо́чыуа́кIэ шы́блэм иуа́кIэ тыре́кьо,
Айтэчы́кьо́пщыр нэ́кьокьогъукIэ кьы́фа́кIо,
Шъузы псыхъа́кIохэр лIы́кIо кьы́фэ́шIы

[Цит. по: ИАЛ, 1999, с. 416].

Как видно, в приведенном тексте функционирует фольклорная рифма, поддерживаемая аллитеративными конструкциями. Значительна роль последних из них не только в обеспечении непрерывности рифмовочной цепи, но и создании оригинальной ритмики стиха. Уже в первой непродолжительной строке наблюдается богатая полифония звуков и звукосочетаний «ф/фэ», «кь/кьо», «л/лI»: Мафэ́кьор фэ́кьолIэу лIэблaн. Далее на эти же звуки опираются некоторые фольклорные рифмы (кьы́фащэ ↔ Мафэ́кьор, тыре́кьо ↔ Айтэчы́кьо́пщыр) и аллитерационные ряды (Айтэчы́кьо́пщыр нэ́кьокьогъукIэ кьы́фа́кIо).

Метрический анализ стиха не выявил ни одну из главных систем версификации, но формальные показатели его архитектоники ближе всего к тонике. Продемонстрируем на схематической конструкции:

○ – ○ ○ – ○ ○ –

8 слогов, 3 УС

○ – ○ ○ ○ – ○

7 слогов, 2 УС

– ○ ○ ○ ○ – ○ ○ ○ ○ ○ – ○

13 слогов, 3 УС

○ ○ – ○ ○ ○ – ○

8 слогов, 2 УС

У – У У У У –	7 слогов, 2 УС
У У У – У – У У – У У – У	13 слогов, 4 УС
У У У – У У У – У У – У	12 слогов, 3 УС
У У У – У У – У У – У	11 слогов, 3 УС

Таким образом, приведенный текст Ц. Теучежа, в котором наблюдается смешение элементов разных стиховых систем, на наш взгляд, есть наглядная иллюстрация возникновения предпосылок к смене одной версификации другой, то есть содержит в себе первые попытки перехода национальной поэзии от тоники к силлабо-тонике.

При доминирующей позиции фольклорного стихосложения в творчестве народных джегуако и поэтов старшего поколения в конце XIX – начале XX в. были сделаны первые шаги к силлабо-тонической системе. Такая тенденция развития адыгского стиха на рассматриваемом этапе носила естественный, неосознанный (либо не в полной мере осознанный), но как вектор эволюции выраженный характер. Об этом свидетельствует тот факт, что в большинстве случаев признаки силлабо-тонического стиха проявлялись слабо и выдерживались в стихе частично, т.е. на отдельных участках текста. Вместе с тем встречаются интересные случаи использования силлабо-тонических размеров в произведениях указанных авторов, хотя их непрерывная продолжительность чаще всего составляет не более четырех-десяти строк. Так, например, в «Стихотворении о комаре» («Аргъуейм и усэ») А. Хавпачева первые четыре строки написаны трехстопным дактилем:

Аргъуеижь бзэджэу нэ закъуэ,
 Ныкъуэкъуэгъу Iейуэ узу́Iэт.
 Дамэурэ у́Iэри бэджы́хът,
 Пзуэрэ у́Iэр мэхъа́джэт...

[АКП, 2008, с. 65].

У У У – У У – У	трибр. на 1 стопе
У У У – У У – У	трибр. на 1 стопе
– У У – У У У –	
– У У – У У – У	

Как видно на схеме, первая, вторая и четвертая строки написаны трехстопным дактилем с трибрахиями на первых стопах первой и второй строк. В третьей строке две стопы дактиля сочетаются с одной стопой ямба. Следует обратить внимание и на рифмовочную конструкцию стиха: первые три строки связаны фольклорной рифмой (нэ *за́кьуэ* ↔ *ныкьуэкьуэ́гьу*, *у́зи́лэ́т* ↔ *у́и́лэ́ри*). На участке конца третьей строки начинается функционирование концевой рифмы, хотя и не совсем удачной: третья и четвертая строки сочетаются парной рифмой *ба́джы́хьт* ↔ *мэхьа́джэ́т*. Таким образом, приведенный фрагмент является очередным свидетельством процесса перехода адыгского стиха от тонической (с элементами изосиллабизма) системы к силлабо-тонической.

В другом стихотворении «Фата» («Щхьэтепхьуэ») А. Хавпачева встречается разностопный хорей, который выдерживается в три раза продолжительнее (на протяжении первых двенадцати строк) по сравнению с предыдущим произведением. Приведем фрагмент:

Къамылы́фэу хьыджэ́бз да́хэм

Институ́тыр къиуха́щ.

Йгьуэ́р къэ́сри

Псэ́гьу ищ́ла́ти –

Хьыджэ́бз да́хи

Фызы́жь кхьа́хи –

Къуа́жэм дэ́сыр зэхуэ́са́щ...

[АКП, 2008, с. 60].

У У | – У | У У | – У

пир. на 1 и 3 стопах

У У | – У | У У | –

пир. на 1 и 3 стопах

– У | – У

– У | – У

У У | – У

пир. на 1 стопе

У У | – У

пир. на 1 стопе

– У | – У | У У | –

пир. на 3 стопе

Первая, вторая и седьмая строки написаны четырехстопным хореем, в третьей, четвертой, пятой и шестой строках по две стопы хорea. В рассматриваемом произведении нет строфовой структуризации и конкретной рифмовочной системы. Ритмика стиха построена на неустойчивой метрике и отдельных внутрistroковых и междустроковых созвучиях, чем и обусловлен ее сбивчивый и неблагозвучный характер. Подобные примеры встречаются в творчестве многих авторов старшего поколения. При внешней слабой ритмической упорядоченности можно заметить связь «сбивчивого» ритма с дыханием чтеца при устном исполнении. Это объясняется тем, что декламационный стих поэтов устной традиции остается ориентированным на звучание, а не на зрительное восприятие, хотя некоторые из названных авторов владели письмом и фиксировали свой текст на бумаге.

Как отмечалось ранее, кабардинский поэт, просветитель, исследователь Т. Борукаев был сторонником традиционного фольклорного стихосложения и противостоял его трансформации в другую (силлабо-тоническую) систему. Он же выступал за сохранение фольклорной рифмы, однако стал одним из первых национальных поэтов, использовавших в своем творчестве концевую рифму, которая в основном была глагольной. В стихотворении «Мы вступили в добрый путь» («Сыхъэт махуэ дэ дежъащ») наблюдаем следующее:

Нобэ́ Іэщэ́р *гъэсэныгъэщ*,
 Гуа́щІэу щы́Іэр *еджэныгъэрищ*,
 Еджэныгъэм *дегъэгугъу*,
 Цы́хуу щы́Іэм а́р я *гуэгъуищ*:
 Ді́ бзэр тхы́льу *къытхуежъаищ*,
 Сыхъэт ма́хуэ дэ́ *дежъаищ*

[АКП, 2008, с. 74].

Первая и вторая (*гъэсэныгъэщ* ↔ *еджэныгъэрищ*), третья и четвертая (*дегъэгугъу* ↔ *гуэгъуищ*), пятая и шестая (*къытхуежъаищ* ↔ *дежъаищ*) строки приведенного фрагмента связаны парными концевыми рифмами. В тексте также присутствует тавтологическая фольклорная рифма, связывающая

конец второй строки с началом третьей (*еджэныгъэриц* ↔ *еджэныгъэм*). Другими словами, в произведении Т. Борукаева обнаруживается сочетание элементов народной системы стиха и новаторского для национальной художественной словесности стихосложения по европейскому образцу – силлабо-тонической системы с концевой рифмой. Весь стих написан четырехстопным ямбом. Схема фрагмента выглядит следующим образом:

– ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 3 стопе
– ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 3 стопе
∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 1 и 3 стопах
– ∪ – ∪ – ∪ –	
– ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 3 стопе
∪ ∪ – ∪ – ∪ –	пир. на 1 стопе

В анализируемом стихотворении прослеживается четкая строфическая организация. Семистрофовая композиция включает начальную четырехстрочную строфу и шесть шестистрошных строф. Каждая строфа завершается двухстрочным рефреном *Ди бзэр тхылъу къытхуежъащ / Сыхъэт махуэ дэ дежъащ* [АКП, 2008, с. 73–74]. – «Наш язык стал письменным (т.е. мы обрели письменность), / Мы вступили в добрый путь».

В отличие от рассмотренного произведения, стихотворение «Конь» («Шы») этого же автора полностью построено на фольклорной рифме и поддерживающих ее аллитеративных конструкциях. Например:

Сыкьэзыху́жыр мэпáпщэ,
 Си пщэм хаму́тыр кыыфléкьуэ,
 Вь́р зэмыкьуфым сыщléщлэ,
 Зэхызигъáщлэу кьызóуэ...

[АКП, 2008, с. 74].

Фрагмент написан трехстопным дактилем:

∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪	трибр. на 1 стопе
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪	
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪	
∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪	трибр. на 1 стопе.

«В поэзии 20-х годов (XX в. – Л.Х.), - как отмечает Н.М. Шиков, - <...> чувствовалось стремление освободиться от устаревших форм народного стиха» [Шиков, 1988, с. 48]. Однако, на наш взгляд, подобное «стремление» означало не избавление от «устаревшего», а естественный эволюционный процесс, при котором система национального стиха развивалась по пути усовершенствования посредством освоения поэтических канонов и форм европейской (через русскую), а в более широком плане – мировой литературы. При этом адыгская поэзия до настоящего времени не отграничилась от своих корней: элементы народного стихосложения (чаще всего фольклорная рифма) встречаются и в творчестве современных авторов.

1.2.2. Реформа адыгского стиха: переход от тонической к силлабо-тонической системе

Исследование системы версификации не ограничивается изучением лишь формальных показателей, то есть техники стиха, а предполагает рассмотрение каждого произведения как целостной структуры в диалектическом единстве его содержания и формы. По утверждению Е.Г. Эткинда: «... по отношению к поэзии это единство имеет особо важное значение. В поэзии все без исключения оказывается содержанием – каждый, даже самый ничтожный элемент формы строит смысл, выражает его: размер, расположение и характер рифм, соотношение фразы и строки, соотношение гласных и согласных звуков, длина слов и предложений... <...>. По-настоящему понимать поэзию, значит <...> понимать форму, ставшую содержанием. Понимать содержание, воплотившееся в единственно возможной, им порожденной, им обусловленной форме» [Эткинд, 1970, с. 226]. «Все эти элементы, – как верно отметил Н.М. Шиков, – учитывались авторами устно-поэтических произведений, правда, они применялись более *интуитивно* (курсив наш – Л.Х.), в меру природного дарования» [Шиков, 1988, с. 45]. В письменном же стихе поэты начинают

осознанно (хотя не всеми из них и не в полной мере) выстраивать архитектуру произведения, вследствие чего в целом совершенствуется система национального стихосложения.

Первые целенаправленные и заметные шаги в направлении создания системы версификации по европейскому образцу были сделаны в эпоху становления письменной литературы благодаря природному таланту и художественному мастерству кабардинского поэта Али Шогенцукова и адыгейского автора Ахмеда Хаткова. Именно этими мастерами поэтического слова в 20–30-е гг. XX в. была проведена реформа адыгского стихосложения с опорой на формы народной поэзии и традиции русского классического стиха. «В поэзии А. Шогенцукова и А. Хаткова, – по справедливому замечанию Т.Н. Чамокова, – упорядочивается ритмика, утверждается четкая строфическая единица и концевая рифма в рамках четверостишия (катрен)» [Чамоков, 1970, с. 94].

Вместе с тем нужно признать, что процесс перехода от фольклора к литературе с параллельной перестройкой системы стихосложения из тоники (с элементами изосиллабизма) в силлабо-тонику и усвоение опыта иноязычных литературных традиций оказался нелегким. Адыгский литературный стих «только складывался, и этот процесс шел не так просто, небеспричинно испытывая колоссальные трудности своего рождения и формирования в конкретных поэтических произведениях» [Кунижев, 1999, с. 461]. Нововведения А. Шогенцукова и А. Хаткова по усовершенствованию техники национального стиха, как ранее отмечалось, были поняты и приняты далеко не всеми их современниками, в связи с чем освоение силлабо-тонической системы заняло некоторое время – почти до середины XX в.

После реформы, проведенной в области адыгского стиха, поэты еще долгое время продолжали пользоваться средствами и приемами народной версификации. Отчетливее всего это проявлялось в использовании фольклорной рифмы и ее сочетаний с концевой рифмой в рамках одного произведения. Даже сами реформаторы (А. Шогенцуков, например) не сразу

смогли отойти от традиционной поэтики адыгского стиха. Как отмечал А.Х. Хакуашев, «мастерство достигается поэтом (А. Шогенцуковым – Л.Х.) не отбрасыванием богатейшей традиции устного поэтического творчества, а вдумчивым ее изучением, критическим ее освоением, строжайшим отбором и дальнейшим развитием ее наиболее жизнеспособных поэтических средств и форм» [Хакуашев, 1957, с. 231].

К метрической системе организации стиха А. Шогенцуков приходил постепенно. Как и все адыгские авторы того времени, в своей ранней поэзии он пользовался свободными, неустойчивыми формами, писал стихи без определенной ритмики и рифм. В них наблюдалось смешение элементов разных стиховых систем и стихотворных размеров, резкие переходы от одного метра к другому даже в рамках одной поэтической строки. Отмеченные тенденции прослеживаются в первых произведениях поэта – стихотворениях «Нана» («Нанэ»), «В турецком саду» («Тырку хадэм»), «Чингизово черное знамя...» («Жынгызмэ и нып фЫцІэжьыр...»), датирующихся 1917 годом. Например, в начальной строфе стихотворения «Нана» наблюдаем следующее:

У́э щцІэ́рэ уи щцІалэ́ цЫ́кІур
Хы́ Іу́фэм щепэ́ззэ́хыу?
ЩцЫ́пІэ́ хамэм́ анэ́-адэ́ншэу
Къуршы́жьхэм́ а́р кыхуэ́банэу?

[Шогенцуков, 2000, с. 42].

–У УУ УУ –У	8 слогов, 2 УС
У – УУ УУ –У	8 слогов, 2 УС
УУ –У УУ У – У	9 слогов, 2 УС
У – У – УУ –У	8 слогов, 3 УС

На графике видно, что в первой строке проявляется схема четырехстопного хорея с пиррихиями в позициях второй и третьей стоп. Однако во второй строке вырисовывается другая картина: одна стопа ямба + два пиррихия + одна стопа хорея. В третьей строке наблюдаем: один

пиррихий + одна стопа хорея + один пиррихий + одна стопа ямба + один безударный слог в конце строки (или возможна интеграция двух последних компонентов и выделение стопы амфибрахия). В четвертой строке: две стопы ямба + один пиррихий + одна стопа хорея. Вместе с тем следует учитывать, что подобное описание метрики рассматриваемого фрагмента актуально лишь в случае попытки выявления в нем двусложных размеров. Однако при разложении его строк на трехсложные стопы, получается следующее:

– ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | – ∪
 ∪ – ∪ | ∪ ∪ ∪ | – ∪
 ∪ ∪ – | ∪ ∪ ∪ | ∪ – ∪
 ∪ – ∪ | – ∪ ∪ | – ∪

Строка 1: одна стопа дактиля + один трибрахий (предположительно дактиль) + одна неполная стопа дактиля (или стопа хорея).

Строка 2: одна стопа амфибрахия + один трибрахий + одна неполная стопа дактиля (или стопа хорея).

Строка 3: одна стопа анапеста + один трибрахий + одна стопа амфибрахия.

Строка 4: одна стопа амфибрахия + одна стопа дактиля + одна неполная стопа дактиля (или стопа хорея).

Далее по всему тексту произведения продолжается хаотичное сплетение различных стоп, размеров, что сопровождается сбивчивостью ритмики. Последнее также обусловлено отсутствием полноценных рифм и неудачными попытками создания концевых рифм. На некоторых участках обнаруживается фольклорная рифма:

Щыхъэрщ... и лъабжьэр тенджызу,
 Гызыжу кхъухъхэр къепщыл^лэу,
 Хъэппшыпхэр пл^лэк^лэ кырахыу,
 Ферс флейк^лэ напэр щальэщ^лу
 [Шогенцуков, 2000, с. 42].

Примерно такая же картина наблюдается и в других указанных выше стихотворениях – «В турецком саду» и «Чингизово черное знамя...». При этом присутствует одна особенность, свойственная поэтике ранних произведений А. Шогенцукова: в четырехстрочной строфе в большинстве случаев фольклорной рифмой связываются только три строки, на стыке третьей и четвертой строк она либо обрывается, либо рифмовочная цепь утончается, иначе говоря, в отмеченной позиции созвучие фонем ослабевает и становится менее выраженной. Параллельно предпринимается попытка концевое рифмования строк. Продемонстрируем на примере первой и последней строф стихотворения «В турецком саду»:

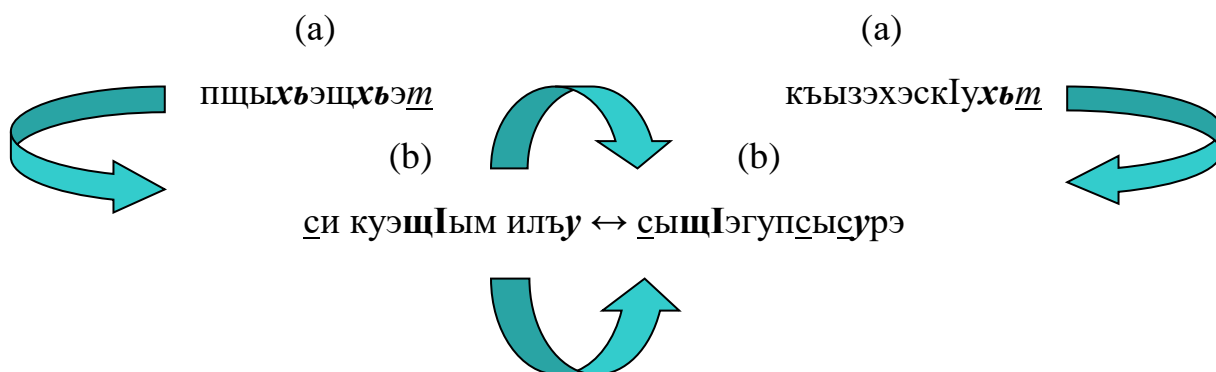
Гъэма́хуэм и зы *пи́ыхьэ́ицхьэ́т*.
 Си *и́цхьэ́* тIэкIур си куэ́щIым *и́л̄ьу*
 Си *л̄ьэ́пк̄ьым* сыщIэгупсы́сурэ
 Тырку хадэр к̄ьызэхэскIу́хьт.

<...>

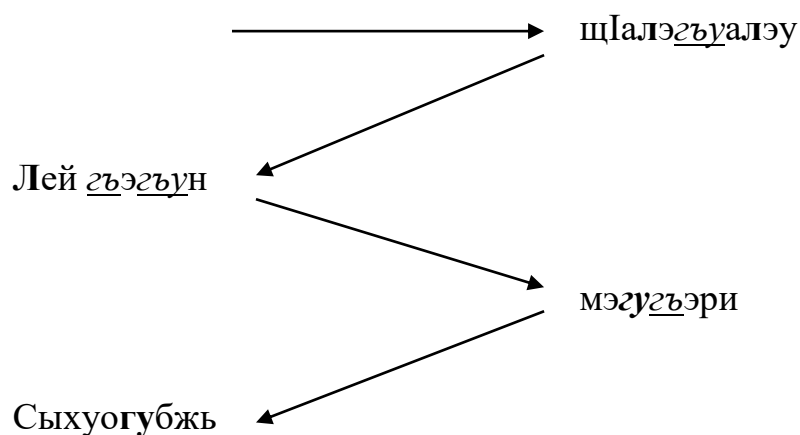
Кавка́зым я щIалэ́гьуа́лэу
 Лей гъэ́гьу́н зи адэ́жь *и́мыдэ́хэм*
 Я́мыдэ́нкIэ́ сI гур мэгу́гьэри
 Сыхуогу́бжь Жанпагуэ да́хэм

[Шогенцуков, 2000, с. 44].

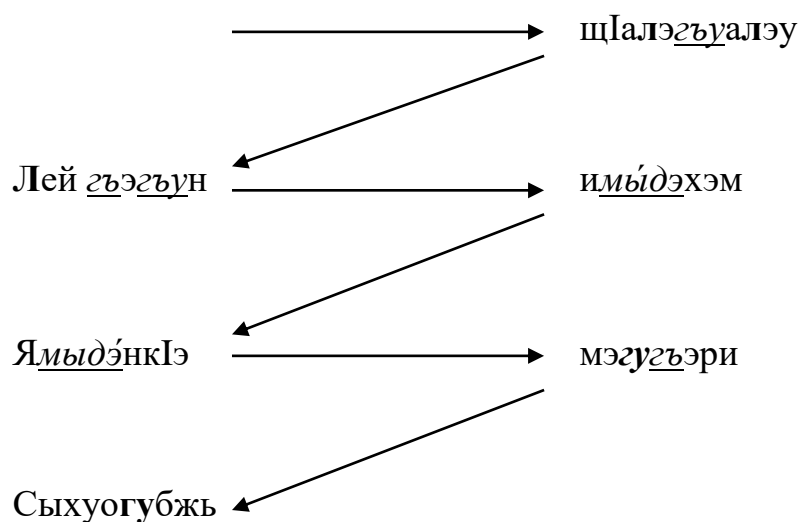
В приведенных фрагментах функционируют следующие фольклорные рифмы: *пи́ыхьэ́ицхьэ́т* ↔ *и́цхьэ́*, *и́л̄ьу* ↔ *си л̄ьэ́пк̄ьым*, *сыщIэгупсы́сурэ* ↔ *ты́рку* (слабая позиция ФР), *щIалэ́гьуа́лэу* ↔ *л̄ей гъэ́гьу́н*, *и́мыдэ́хэм* ↔ *я́мыдэ́нкIэ́*, *мэгу́гьэри* ↔ *сыхуогу́бжь* (слабая позиция ФР). Кроме того, в первом катрене наблюдается попытка создания кольцевой (охватной, опоясанной, опоясывающей) рифмы по схеме *abba*:



Во втором катрене прослеживается другая разновидность концевой рифмы – перекрестная, которая, однако, не совсем удачна, как и предыдущая кольцевая рифма. Она связывает концы второй и четвертой строк: *имыдэхэм* ↔ *дахэм*. Здесь же наблюдается интересное явление, которое, как следует полагать, носит случайный характер. Своеобразное перекликанье звуков в определенных позициях выстраивает композицию с удивительной зигзагообразной графикой:



На первый взгляд, продемонстрированная конструкция напоминает фольклорную рифму, но в образовании последней, кроме обозначенных выше элементов, принимают участие и другие лексемы и фонемы, и механизм ее функционирования в этом фрагменте выглядит следующим образом:



В целом, в немногочисленных ранних произведениях А. Шогенцукова, созданных до 20-х гг. XX в., нам не удалось выявить какую-либо определенную систему (хотя можно отметить доминирование элементов тонического стихосложения). Однако подобная бессистемность в его поэзии вскоре была устранена. В стихотворении «Педагоги-курсанты Кабарды!» («Къэбэрдей егъэджакIуэ курсантхэ!», 1925), на протяжении всех входящих в него шестнадцати строф выдерживается единая метрика, а именно — четырехстопный хорей (за исключением единственной начальной строки восьмой строфы, в которой четко выделяются две стопы анапеста). Продемонстрируем на примере двух строф из разных участков текста:

*Фыугъа́щIэ адыгэ́щIэм
Я щIэны́гъэр къэзы́Iэт,
Тыгъэ нэхухэр зи гугъуе́хькIэ
Дэ́лэжьа́кIуэм къыдэ́зыт!*

<...>

*ИрикъухукIэ фи еджа́нIэр
Тхы́лъкIэ бы́дэу зэвгъэпэ́щ.
Зы щаба́гъи хэвмы́лъхьэххэ,
ПцIы́кIи цIы́хуи зэвмыгъэ́щ!*

[Шогенцуков, 2000, с. 48].

У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
У У – У У У –	пир. на 1 и 3 стопах
У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
– У – У У У –	пир. на 3 стопе
У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
– У – У У У –	пир. на 3 стопе
У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
– У – У У У –	пир. на 3 стопе

В данном случае считаем, что нет необходимости подробно останавливаться на рифмовочной конструкции приведенных фрагментов, поскольку рассмотрение специфики шогенцуковской рифмы планируется в следующем параграфе настоящей работы. На этом этапе для нас важно показать переход к метрической системе организации стиха, то есть – к силлабо-тонической версификации. Здесь мы также не акцентируем внимание на ритмике и строфике цитируемого конкретного произведения и, шире, на проблеме доминирования того или иного стихотворного размера в поэзии А. Шогенцукова (это вопросы для дальнейшего изучения), но отметим, что силлабо-тоника была освоена поэтом и, следовательно, кабардинской литературой, начиная с хорей.

Реформа национального стиха в начале XX в. наглядно прослеживается и в творчестве Ахмеда Хаткова. «... В 30-е А. Хатков, – как верно отмечено Н.М. Шиковым, – смело пользуется и вводит перекрестные, смежные и охватные рифмы, отнюдь не отказываясь при этом от внутренних или конечных рифмических созвучий в стихе» [Шиков, 1988, с. 48]. Но в произведениях, созданных им до 30-х гг., наблюдается такая же бессистемность, как и в ранней поэзии А. Шогенцукова, что, на наш взгляд, было вполне закономерно в период становления адыгской литературы и на переходном этапе от одной стиховой системы к другой. Рассмотрим, например, поэтику стихотворения «Трудовой день» («Лэжыгъэм имаф», 1927):















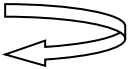






Лэжбыгъэм има́ф,
 Фа́бэм и́гъо икIы́гъ.
 Гъэхъа́гъэу я́Іэр ко́ным екIужы́гъ,
 Хэ́т и́гъэхъа́гъи не́пэ елты́тэ,
 ЗэфаІотэ́жы, зэдженджэшы́жых:
 Хэ́т ичы́лэ гъэбэ́жыу,
 Хэ́т и́жыуа́гъэ тэрэ́З,
 Лэжбыгъэм фэІа́Зэм сы́д кыыгъэхъа́гъ, –
 Гъэльэгъо́н зы́Іэм не́пэ кьеІуа́тэ,
 Тыныкьо-ты́кьохэр зыхэ́тэгъэ́Зы,
 ЩыІэкIэ́ тэрэ́Зым зыфэ́тэгъэ́псы

[АЛ 7 кл., 2015, с. 24].

У – У У –	5 слогов, 2 УС
– У – У У –	6 слогов, 3 УС
У – У – У – У У У –	10 слогов, 4 УС
– У У – У – У У – У	10 слогов, 4 УС
У У У – У У У У – У	10 слогов, 2 УС
– У – У У –	6 слогов, 3 УС
– У – У У –	6 слогов, 3 УС
У – У У – У – У У –	10 слогов, 4 УС
У У – – У – У У – У	10 слогов, 4 УС
У У У – У У У У У – У	11 слогов, 2 УС
У У У У – У У У У – У	11 слогов, 2 УС

Представленная схема подтверждает отсутствие метрической системы в стихе. В нем прослеживается хаотичный разброс сильных (ударных) и слабых (безударных) слогов, варьирование их количества в строках от 5 до 11. В некоторых из них предприняты попытки создания определенного ритма, как, например, в третьей строке, в которой отчетливо просматривается пятистопный ямб с пиррихией в четвертой стопе, но такие примеры единичны.

Рифмовочная конструкция стиха построена на фольклорной рифме, которая в нескольких позициях ослабляется, но, главное, не прерывается:

Рифма 1		<...> има́ф	
		Фáбэм и́гъо икIы́гъ	
Рифма 2			
		Гъэхъáгъэу <...> екIужы́гъ	
Рифма 3			
		<...> и́гъэхъáгъи <...> елбы́тэ	
Рифма 4			
		ЗэфаIотéжы, зэджэнджэшы́жыы́х	
Рифма 5			
		Х́эт <...> гъэб́эжъу	
Рифма 6			
		<...> и́жъуáгъэ тэрэ́З	
Рифма 7			
		<...> фэIáЗэм <...> кыгъэхъáгъ	
Рифма 8			
		Гъэльэ́гъон <...> кьеIуáтэ	
Рифма 9			
		Тиныкьо-ты́кьохэр Зыхэтэгъ́Зы	
Рифма 10			
		<...> тэрэ́Зым...	

Примерно такая же картина наблюдается и в других ранних поэтических произведениях А. Хаткова – «Дай руку» («Къаштэ пIапэ», 1924), «Пора сенокоса» («Мэкъуоныгъо маз», 1926), «Река наша хитрая» («Типсы шхъухъашI», 1928), но в некоторых из них отчетливо проявляются первые попытки использования силлабо-тонических размеров. Так, например, в начальных четырех строках тридцативосьмистрочного стихотворения «Река наша хитрая» выдерживается метрика двухстопного амфибрахия (мы не приводим весь текст, но продемонстрируем наиболее значимые фрагменты):

Ти Лабэ – нэ́Іуц,
 Пцелы́бэр ына́пц,
 Мыжъуа́кІэр цэжыгъэеу
 Зэді́кІэу кы́Іо́пс

[АЛ 7 кл., 2015, с. 20–21].

У – У | У –
 У – У | У –
 У – У | У – У
 У – У | У –

Далее эта гармоничная метрическая конструкция разрушается: в последующих строках количество слогов и их позиции неупорядочены. Так продолжается с пятого по девятую строку включительно. Начиная с десятой, в трех строках подряд снова выстраивается схема двухстопного амфибрахия:

Гуеу́ты, зы́Іуе́дзэ,
 Зыкъе́дзы, къэба́нэ,
Къэна́гъэр лъехъы́жбы

[АЛ 7 кл., 2015, с. 21].

У – У | У – У
 У – У | У – У
 У – У | У – У

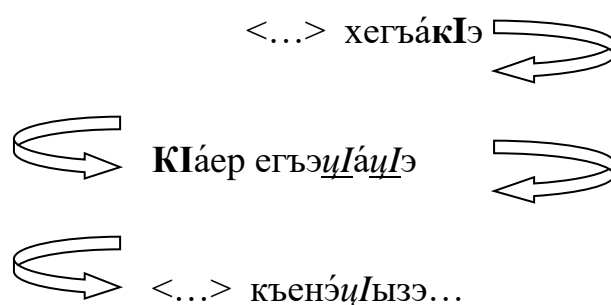
Далее следует одна строка, в которой отчетливо вычленяются три стопы анапеста, а за ним располагаются четыре строки, в которых просматриваются стопы дактиля:

Зы́Іыны́бжым псыны́бэр ехъо́жбы,
 Пце́лыр хегъа́кІэ,
 КІа́ер егъэІауІэ,
 Чы́лэм кьенэ́Іызэ,
 Гъэ́ кьэс лъэкІуа́шьэ

[Там же, с. 21].

УУ- УУ- УУ- У	3 стопы анапеста
-УУ -У	2 стопы дактиля
-УУ У-У	1 дактиль + 1 амфибрахий
-УУ -УУ	2 стопы дактиля
-УУ -У	2 стопы дактиля

По элементам (звуки и их сочетания), выделенным в процитированных строках, видно функционирование фольклорной рифмы. Например, в последнем фрагменте:

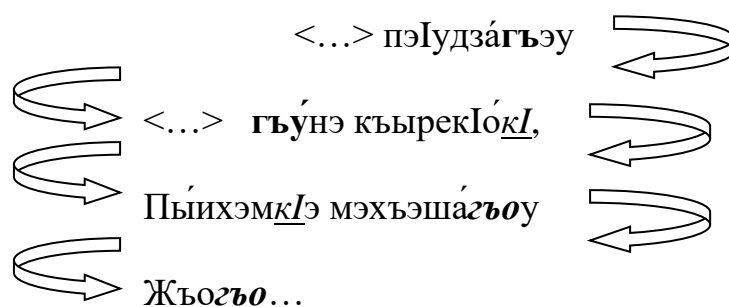


Начиная с 30-х гг. XX в. А. Хатков осваивает силлабо-тонические размеры, в которых, «отдавая дань народной традиционной рифме, использует часто концевую перекрестную рифму» [Чамоков, 1970, с. 94]. В заключительной строфе стихотворения «Чэсэвоир» («Часовой») из одноименного сборника 1935 года издания наблюдаем:

Ы́бгъэ пЫ́им пэ́лудзáгъэу
ТичЫ́гу гъу́нэ кьы́рекІóкІ,
ПЫ́ихэмкІэ мэхъэшáгъоу
Жьогъо плы́жьэу а́р рекІóкІ

[Цит. по: Хатков, 1959, с. 91].

Кроме доминирующей перекрестной концевой рифмы (*пэ́лудзáгъэу* ↔ *мэхъэшáгъоу*, *кьы́рекІóкІ* ↔ *рекІóкІ*), здесь присутствуют менее выраженные фольклорные рифмы на созвучие одной-двух фонем:



Скандирование рассматриваемого фрагмента выявило схему четырехстопного хорея.

– ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 3 стопе
∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 1 и 3 стопах
– ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 2 и 3 стопах
∪ ∪ – ∪ – ∪ –	пир на 1 стопе

Вышеизложенное позволяет заключить, что уже на начальном этапе становления национальной литературы ее основоположниками и яркими представителями А. Шогенцуковым и А. Хатковым был раскрыт поэтический потенциал адыгских (кабардино-черкесского и адыгейского) языков: они заимствовали наиболее приемлемые принципы построения русского классического стиха и адаптировали их к существовавшей на тот момент народной версификации. Авторы из современной Карачаево-Черкесии присоединились к ним немного позже, спустя почти два десятилетия, ввиду того, что в 20–30-е гг. там проза развивалась активнее, по сравнению с поэзией. Но начиная с середины XX в. в поэтических произведениях А. Охтова, Х. Гашокова, М. Ахметова, Х. Шорова, А. Ханфенова начали появляться удачные образцы стихов, созданных по силлабо-тонической системе, при этом наиболее предпочтительными размерами черкесских поэтов оказались хорей и амфибрахий. Так, например, стихотворение «Скучаю по тебе в разлуке» («Узмыльагъумэ сыпхуозэш», 1950) А. Охтова написано четырехстопным хореем:

*Мы бжэпэ́ихуэм сыныто́хъэ,
Мы сады́ихуэм сыныдо́плъэ,
Си́ гум и́льыр схужымы́Iэу –*

Узмыльагъумэ сыпхуозэш

[Охтов, 1960, с. 40].

У У | – У | У У | – У

пир. на 1 и 3 стопах

У У | – У | У У | – У

пир. на 1 и 3 стопах

– У | – У | У У | – У

пир. 3 стопе

У У | – У | У У | –

пир. на 1 и 3 стопах

В стихотворении «Отряд восстает» («Отрядым зеІэтыр») А. Ханфенова прослеживается схема двухстопного амфибрахия в «чистом» виде:

Пицэдджы́жъ цІыІэ́туэ

Отрядым зеІэ́тыр,

Губгъуэ́ихуэу ушáри

Уэрэ́дкІэ яІэ́тыр

[Ханфенов, 1960, с. 8].

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

Эти произведения стали началом эволюции силлабо-тонических размеров в черкесской поэзии.

Выводы к главе I

К архаичному периоду возникновения и бытования нартского эпоса в адыгском фольклоре была сформирована система стихосложения, функционировавшая по специфическим – национально маркированным – внутренним законам. На наш взгляд, она не только послужила базой для формирования системы стиха, сложившейся впоследствии в профессиональной литературе, но и, претерпевая различные внутренние модификации под воздействием внешних факторов и различных пространственно-временных трансформаций, эволюционировала до той

самой системы версификации, которая функционирует в современной адыгской поэзии.

Главная особенность системы адыгского стихосложения на переходном этапе национальной художественной словесности от фольклора к литературе состоит в синтезированном использовании в пределах творчества одного автора или в рамках одного произведения элементов традиционной версификации и новаторской для адыгской поэзии силлабо-тонической системы, а также гармоничное сочетание в одном поэтическом тексте фольклорной и концевой способов рифмовки.

В середине 30-х гг. XX в. в адыгейской поэзии, как и в кабардинской, была освоена метрическая система организации стиха. Вслед за А. Шогенцуковым из пяти основных стихотворных размеров А. Хатков впервые использовал хорей. Ссылаясь на его переводы на адыгейский язык известных произведений А.С. Пушкина («Полтава», «Кавказский пленник», «К Чаадаеву» и др.), в критике справедливо отмечается, что «элементы силлабо-тонического стиха в произведениях Ахмеда Хаткова идут в основном от пушкинской поэзии», то есть подчеркивается «роль образца – русской классической поэзии – в становлении и развитии его поэзии в целом» [Чамоков, 1970, с. 94].

Таким образом, в первой половине XX в. в национальной поэзии в полной мере была освоена четко структурированная и наиболее благозвучная, на наш взгляд, система силлабо-тонического стиха. И в настоящее время она востребована и успешно функционирует в творчестве адыгских авторов.

Г л а в а II

РИТМИКА АДЫГСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО СТИХА

2.1. Ударение

Ритмика поэтических произведений, созданных по канонам силлабо-тонической версификации, как отмечалось ранее, наиболее благозвучна и, по определению А. Пшиготыжева, «многозвучна» [Пшиготыжев, 1981, с. 41]. Вместе с тем, это самый уязвимый в плане подверженности трансформациям элемент стиха, так как находится в непосредственной зависимости от других компонентов, формирующих ее и в целом стих, например – метрики, рифмы, строфического строения и даже идейно-тематической направленности произведения. В формировании ритмики стиха принимает участие множество явлений, в числе которых ударение, интонация, фонемный состав лексем, звуковые комплексы согласных, фонетические процессы, стилистические фигуры (инверсия, аллитерация, анафора, эпифора, параллелизм и др.), синтаксические конструкции поэтических строк и строф, цезура, пунктуация и т.д.

Внедрению элементов силлабо-тонического стихосложения в адыгский литературный стих в первую очередь способствовали просодические возможности кабардино-черкесского и адыгейского языков. Динамический и подвижный характер ударения в этих языках позволил адаптировать к адыгскому стиху все основные силлабо-тонические стихотворные размеры и их сочетания в виде логоэдов.

В национальном стиховедении существует мнение о том, что «ударение в кабардинском (читать «кабардино-черкесском» – Л.Х.) языке ведет себя несколько свободнее и ударный слог нередко произносится ярко выраженным тоном, да и сам поэтический слог кабардинского («кабардино-черкесского». – Л.Х.) языка легче разложить на стопы силлабо-тонического стиха» [Чамоков, 1970, с. 92]. На самом деле ударение в адыгейском языке, как и в кабардино-черкесском, «динамическое (силовое), но не интенсивное» [Рогава, Керашева,

1966, с. 25]. Однако последнее не означает, что адыгейскому языку и, следовательно, адыгейскому стиху чужды законы силлабо-тонической версификации. Более того, выше было установлено, что с начала 30-х гг. XX в. данная система стихосложения в адыгейской поэзии функционирует во всех ее проявлениях – в виде пяти основных стихотворных размеров (хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест) и, как будет продемонстрировано далее, в их различных логаядических комбинациях.

Полифония адыгского стиха обусловлена национально маркированными свойствами ударения в кабардино-черкесском и адыгейском языках. Оно может падать на любой слог, но это не значит, что ударение не имеет четких позиций в слове или сочетаниях слов (определятельных конструкциях) в указанных языках. Напротив, определение места ударения подчиняется строгим правилам и зависит от различных факторов, например, от словообразовательных процессов. Не вдаваясь в лингвистические подробности, отметим некоторые из этих правил. В кабардино-черкесском языке, «если корень слова оканчивается на гласный “э”, ударение падает на предпоследний слог корня – *къуа́жэ-хэ́м*, *мы́лэрысэ́-р* ... Если корень слова оканчивается другим гласным, кроме “э”, или согласным, то ударение падает на последний слог корня: *шы́ндырхъуо́-хэ́-р*, *жы́ынду́-хэ́-м* и т.д. При образовании слов с помощью суффикса или путем сложения основ ударение от производного слова смещается назад: *ны́шэди́бэ* – *ны́шэди́бэ́рэй*, *гуа́щлэ* – *гуа́щлэ́-ры-нсэ́у*» [Урусов, 2001, с. 20, 22]. В адыгейском языке «в именных основах в большинстве случаев, ударение сохранилось в конечном открытом слоге с гласными **ы**: *мы́лы* «лед», *цл́ыфы́* «человек», *ты́жыны́* «серебро». В глагольных основах ударение стоит, как правило, на последнем открытом слоге – *ар мэла́жэ́* (ср.: каб.-черк. *ар мэла́жэ* – Л.Х.) «тот работает», *ар маќло́* (ср.: каб.-черк. *ар ма́клуэ* – Л.Х.) «тот идет». Суффиксы времен (а также словообразовательные суффиксы) перетягивают к себе ударение: *ар лэ́жэ-а-гъэ́* «тот работал», *ар клу́-а-гъэ́* «тот пошел», а под влиянием префиксов ударение перемещается с конечного гласного на предыдущий

гласный: *ap kʲua-ɣʲɔ́* «тот ушел», но *ap kʲɔ́-kʲua-ɣʲɔ́* < *kʲɔ́-kʲua-ɣʲɔ́* «тот пришел», *sɔ́ kʲɔ́-kʲua-ɣʲɔ́* < *kʲɔ́-kʲua-ɣʲɔ́* «я пришел» [Рогава, Керашева, 1966, с. 25, 27–28]. По утверждению авторов «Грамматики адыгейского литературного языка», с одной стороны, «место ударения в адыгейском языке определено границами основы слова. Ударение может стоять или на предпоследнем или на последнем слоге этой основы (исключение составляют лишь некоторые глагольные формы)» [Яковлев, Ашхамаф, 1941, с. 418]. Но, с другой стороны, исследователями признается, что «... хотя ударение и связано с определенным слогом основы, однако в различных формах этого слова оно может оказаться на самых различных слогах – в отношении начала и конца этого слова» [Там же, с. 420].

Кроме указанных правил, определяющих позиции ударений в слове, в кабардино-черкесском и адыгейском языках действуют законы проклитики и энклитики. Безударное слово-компонент (слова-компоненты) определительной конструкции, стоящее перед ударным словом и примыкающее к нему (букв.: ‘пользующееся его ударением’), называется проклитикой: каб.-черк. *ɣʲatxɔ́ dʲyɣʲɔ́* «весеннее солнце», *ɣʲɛmaxuɔ́ ʒɛɬɬɬ kʲɔ́xʲɔ́m* «летней ночью долгой/длинной», адыг. *nɕɔ́dʲyʒɬ nɔ́sɔ́* «раннее утро», *niɕɔ́ɬɬɬ bɣy nɕyɣʲɔ́* «девушка с тонкой талией». Безударное слово-компонент (слова-компоненты) определительной конструкции, локализованное после ударного слова и примыкающее к нему, обозначается термином «энклитика»: каб.-черк. *sɔ́ nɕɔ́* «моя душа» (в знач. обращения «душа моя»), *uɬ ɣʲur* «твое сердце».

Проклитика  Ударное слово  Энклитика

Грамматическому строю адыгейского языка не свойственна энклитика, поскольку «притяжательные префиксы» [Яковлев, Ашхамаф, 1941, с. 293; Рогава, Керашева, 1966, с. 88–89] или, по-другому, «морфологические элементы посессивности» [КЧЯ 2006. Т. I, с. 118], признанные некоторыми

исследователями кабардино-черкесского языка «несамостоятельными (т.е. не употребляющимися без определяемого ими слова – Л.Х.) притяжательными местоимениями» [Урусов 2001, с. 142–143], пишутся слитно с определяемым словом: [┐]сикIа́л «мой сын/мальчик/парень» (си «мой» + кIа́лэ «сын/мальчик/парень»), [┐]сы́гу «мое сердце» (сы «мой/-е» + гу «сердце») и т.д. Иначе говоря, элементы типа си/сы, ти/ты, и/ы и т.п. в адыгейском языке, не являясь отдельными лексемами, не способны «притянуть» и примкнуть к себе единым ударением слова, расположенные после них, а сами, будучи морфемами, то есть префиксами, сливаются с ними. При этом, как продемонстрировано выше, ударение может падать как на префикс, так и на слово, к которому он присоединился. Вместе с тем из всякого правила есть исключения: при взаимодействии указанных элементов посессивности с именами собственными требуется их раздельное написание, но даже в подобных случаях энклитика невозможна, а образуется исключительно проклитика: си Мыекъя́п «мой Майкоп», ти Шхъагуа́цэ «наша Шхагуаше*», шъуи Дэна́ф «ваша Данох**» и т.д. В целом, исследование проклитики и энклитики в кабардино-черкесском и адыгейском языках подтвердило мнение П.К. Чекалова о преимуществе первой из них над второй во всех абхазо-адыгских языках [Чекалов, 2000 б, с. 98].

Явления проклитики и энклитики принимают участие в формировании ритмики стиха. Вот пример их одновременного функционирования в небольшом фрагменте стихотворения «Шапка серого цвета» («ПыIэ гъуабжэ плъыфэ») кабардинского поэта-песенника И. Кажарова:

ПыIэ гъуабжэ плъы́фэм

У́и фэр изо́плъри

Лъа́хъшэу щхъэрызо́къяуэ...

[АКП, 2008, с. 84].

* Река Белая в Адыгее.

** Женское имя.

Проклитика ныIэ гьуабжэ примыкает к ударному слову плъы́фэм, энклитика фэр примыкает к ударному уи́.

В стихотворении «Ты в моем сердце» («Сыгум ущыщ») адыгейского автора Х. Беретаря встречается множество проклитик:

Нэ́ф кы́ызэрэ́шьэу, шIа́пэу ашIуа́бэ,

ТицIы́ф нэ́ры́тмэ ма́къэр зэра́шь.

Бэрчэ́тэ нэ́гоу сичы́лэ гу́псэм

Игубгъэ́ и́нхэм чы́жьэу зэра́щ,

Псы кьэ́ргъо Iэ́шIур тэ́ ти Псэ́къу́псэ...

[Беретарь, 1960, с. 11].

В данном фрагменте, составляющем лишь 25 % от общего объема стиха, присутствует шесть случаев образования проклитики: тицIы́ф → нэ́ры́тмэ, бэрчэ́тэ → нэ́гоу, сичы́лэ → гу́псэм, игубгъэ́ → и́нхэм, псы кьэ́ргъо → Iэ́шIур, ти → Псэ́къу́псэ. И здесь наблюдаем раздельное написание элемента посессивности ти «наш» с названием реки Псэ́къу́псэ «Псекупс».

Таким образом, ударение является одним из самых значимых компонентов адыгского стиха, принимающих непосредственное участие в его метрико-ритмическом оформлении.

2.2. Интонация

Наряду с ударением формирование мелодики стиха во многом обусловлено и такими взаимосвязанными явлениями, как интонация, цезура, пунктуация, поэтическая графика, которые в соответствии с общеизвестным законом диалектического единства содержания и формы непосредственно коррелируют и взаимодействуют с идейно-тематической направленностью произведения. Именно поэтому «как художественная форма он (ритм – Л.Х.) изменяется в зависимости от эпохи» [Харлап, 1985, с. 12]. Каждому историческому периоду свойственна своя поэтическая интонация, которая имеет свойство выступать транслятором и репрезентатором идей, идеологии,

настроений сопутствующей конкретной эпохи, принимая непосредственное участие в формировании ритмики стиха. Последняя в зависимости от содержания произведения, равно как и от метрики, может быть задорной, умеренной, протяжной и др. Так, адыгская литература, становление которой совпало с государственными переворотами в стране, победой Октябрьской революции и установлением советской власти, отражала реалии и идеи того времени, в том числе и в виде негативных реакций на все происходящее, объективированных, например, в сатирических и бунтарских стихах и песнях Б. Пачева, А. Хавпачева, П. Шекихачева и др. Ритмика этих стихов соответствовала их содержанию и идейной ориентации.

Е.Г. Сафронова верно отмечает, что «интонационное оформление стиха, несомненно, относится к числу интереснейших проблем стиховедения, имеет непосредственное отношение к области материальной природы ритма, производительным особенностям стиха и его эмоциональной природе» [Сафронова, 1978, с. 85]. Однако в большинстве работ по стиховедению проблема определения роли интонации в формировании ритмики и в целом в организации поэтического текста, как правило, обходится стороной, поскольку «вторжение в интонационное поле стиха сопряжено с целым рядом ощутимых неудобств для исследователя» [Гончаров, 1985, с. 34]. Вместе с тем «без тщательного анализа интонационно-синтаксической системы невозможно составить полного представления о стихе, который являет собой органическое единство <...> ритмической и интонационно-синтаксической структур (термин «структура» употребляется в конкретном смысле – как построение речи)» [Там же, с. 36].

В изучении стиховой интонации отечественными учеными выделены четыре основные тенденции: 1) признание ее большой роли; 2) отрицание значения интонации в стихе, трактовка ее как чисто декламационного момента, отсутствующего в структуре стиха; 3) суженная трактовка интонации как производной метра; 4) сведение интонации к какой-либо особенности стиха – переносу, основной стиховой паузе и т.п. [Там же, с. 36–

37]. Основываясь на первой из перечисленных тенденций, в настоящем исследовании рассматриваем особую разновидность «художественной интонации, которая появляется именно в художественной речи и резко отличается от интонации других видов речи (разговорной, ораторской и т.п.)» [Там же, с. 34]. При этом главным объектом исследовательского внимания является не только композиционное, но и «содержательное начало интонации» [Храпченко, 1972, с. 118], поскольку не представляется возможным исследование интонационной структуры стиха в отрыве от его семантики. «Нельзя изучать ритм стиха, отвлекаясь от материала стиха, – писал известный теоретик стиха Б.В. Томашевский. – А этим материалом является речь в ее выразительной функции» [Томашевский, 1959 б, с. 29].

Адыгской поэзии начального этапа эволюции была свойственна одическая тональность, возвышенная интонация, сформировавшие соответствующую задорную и одновременно размеренную ритмику стиха. Чаще всего в таких произведениях восхвалялись идеи социалистического строительства и были посвящены отдельным личностям, так называемым «идейным вождям». Об уровне художественности этих сочинений как в плане содержания, так и относительно особенностей поэтики в большинстве случаев говорить не приходится, поскольку «заказной» (читать «приказной») тон существовавшей идеологии подводил поэтов к искусственному сочинительству и созданию «нужной», то есть угодной власти мелодики стиха. Подобные произведения обнаруживаются в творчестве практически всех поэтов старшего поколения. Даже названия многих из них идентичны: «Герой из Красных» («ЛПыхъужь плъыжь») Т. Борукаева, «Памяти Ленина» («Ленин и фэепль»), М. Пшенокова, «Приветствие женщинам нового времени» («ЦыхубзыщІэхэм сэлам») А. Пшенокова, «Октябрь», «Посвящение Ленину» («Ленин папщІэ») М. Афаунова, «Ленин» А. Шогенцукова, «Октябрь» А. Охтова, «Песня-посвящение партии» («Партым папщІэ уэрэд»), «Сталину» («Сталин папщІэ»), «Незабвенно имя Сталина» («Сталин и цІэр ажалыншэщ») Х. Гашокова, «Комсомолу» («Комсомолым») А. Ханфенова,

«Ленин», «В октябре месяце» («Октябрь мазэм») Х. Шорова, «Песня о революции» («Революцием ехылэггэ орэд»), «Песня о Ленине» («Лениным ипщыналъ») Х. Хамхокова, «Светлый путь революции» («Революцием игъогу нэфын») Н. Куека и мн. др. Политизированная поэтическая интонация этих стихов-плодов первых десятилетий Советской власти, нацеленная на воспитание патриотического духа граждан многонациональной страны, сформировала ритмику гимнического звучания, как, например, в стихотворении «Ленин» А. Шогенцукова:

*Уи идее и́ным бэ́лыхь уэ́рды́хъур
Щы́ кьуза ша́рым кы́фIегъэ́льэ́ль,
Материк жы́жьэ́хэм жы́р лъэ́хъу фIыцIэ́жсхэ́р
Уи гений ма́къымкIэ́ кы́зэрoльэ́ль.
Ильи́ч, нып плы́жьсýр щыхэ́птIа щIы́пIэ́р –
Дэ ди планéтэм и купсэ́ на́Iуэщ,
А уи Iэ́ лъэ́щыр щыпIэ́та хэ́кур
Лъэ́ныкъуэ́ псóмкIи зы́ дыгъэ́ гъуа́зэщ*

[АКП, 2008, с. 99].

Твои высокие идеи от бремени горя,
Сковавшего земной шар, избавляют,
В далеких материках черные ненавистные железные цепи
Развязываются твоим голосом-гением.
Ильич, то место, где ты водрузил красный флаг, –
Самое почетное на нашей планете,
Тот край, где ты поднял свою мощную руку,
Светит солнцем-ориентиром во все стороны.

(Подстр. пер. – Л.Х.)

Подстрочный перевод не отражает специфику метрико-ритмического строения стиха, но транслирует содержание, принимающее участие в формировании его поэтики. В рассматриваемом конкретном случае

возвышенная интонация и отчасти сформированная ею соответствующая ритмика непосредственно коррелируют с содержанием и лингвистическими средствами его репрезентации – гиперболическими выражениями типа «высокая идея», «ненавистные цепи», «мощная/сильная рука» и т.д. Именно к подобным выражениям, на наш взгляд, апеллировал Л.И. Тимофеев при введении им в научный обиход понятия «экспрессивная интонация» [Тимофеев, 1958, с. 41]. Трудно не согласиться с его утверждением о том, что «специфика стиха не сводится к ритму. Лишь при условии единства экспрессивной интонации как доминанты речи и ритма мы можем говорить о стихе» [Там же].

Возвращаясь к рассматриваемому фрагменту стиха А. Шогенцукова, важно отметить, что в формировании его гимнической тональности заметно и значимо участие цезур, разделяющих строки на два приблизительно равных по количеству слогов полустишия (за исключением пятой строки), причем все цезуры женские – следующие за безударным слогом. В каждой из приведенных строк по два ударных слога, которые располагаются по разные стороны цезуры. Продемонстрируем на графической схеме метрической конструкции фрагмента:

У У У У – У У У У – У	11 слогов, 2 УС
У У У – У У У У –	9 слогов, 2 УС
У У У – У У У У У – У	11 слогов, 2 УС
У У У – У У У У У –	10 слогов, 2 УС
У – У – У У У У – У	10 слогов, 3 УС
У У У – У У У У – У	10 слогов, 2 УС
У У У – У У У У – У	10 слогов, 2 УС
У У У – У У У У – У	10 слогов, 2 УС

Здесь вырисовывается классический пример тонического стиха: в строках присутствует равное количество ударений и, более того, за некоторыми исключениями, их позиции совпадают, в основном – 4 и 9 слоги.

Ударные слоги

<i>Строка 1</i>	5, 10
<i>Строка 2</i>	4, 9
<i>Строка 3</i>	4, 10
<i>Строка 4</i>	4, 10
<i>Строка 5</i>	2, 4, 9
<i>Строка 6</i>	4, 9
<i>Строка 7</i>	4, 9
<i>Строка 8</i>	4, 9

Здесь же наблюдаем некоторые элементы изосиллабизма – равносложность (в пяти из приведенных восьми строк по 10 слогов, в двух – по 11). Вышеотмеченное демонстрирует размеренную, без резких поворотов и перебоев ритмику стиха. В целом поэтика произведения имеет типологические сходства с композицией адыгских героических и величальных народных песен.

В последующие годы, в особенности в период Великой Отечественной войны, в адыгской поэзии, как и в литературе народов всей страны, произошло усиление гимнической, маршевой, задорной тональности, непосредственно обусловленной призывным, лозунговым содержанием стихов. Наглядным подтверждением выступает военная лирика А. Кешокова, А. Ханфенова, И. Машбаша, А. Бицуева и мн. др. В мелодике произведений, созданных в эпоху войны и послевоенные десятилетия, тесно переплетены ритмы патриотизма, героизма, боевого духа солдата и марша долгожданной победы. В их числе стихотворения «Красная звезда» («Жьогъо плъыжь») К. Жанэ, «Великая победа» («Теклуэныгъэшхуэ») А. Ханфенова, «Майм и 9» («9 мая») М. Нахушева, «9 мая 1945 года» («Майм и 9-м 1945 гъэм») А. Кешокова и др. В формировании ритмики последнего из них доминирующую роль сыграли, с одной стороны, содержание, с другой – интонация и репрезентирующая ее пунктуация:

*Духа́иц зэуэ́ныр! ТекIуэ́ныгъэр
Штык пцIа́нэм ну́ру толыды́кI!
Къыхъа́иц гуфIэ́гъуэр ди цIыху лы́гъэм,
Фыкы́ицI око́пхэм, фыкы́ызди́кI!*

[Кешоков, 2004, с. 52].

Война окончена! Победа
Сверкает на острие штыка!
Мужеством людей завоевана радость,
Выходите из окопов, вместе выходите!

(Подстр. пер. – Л.Х.)

Приведенная иллюстрация подтверждает существующую в отечественном стиховедении гипотезу о том, что «поэзии <...> эмоциональная индифферентность в корне противопоказана. А уж интонация-то вообще отражает опосредованно эмоциональную сферу поэтического переживания» [Гончаров, 1985, с. 43]. В рассматриваемом произведении А. Кешокова как на содержательном, так и формальном (композиционном) уровне транслируется радость победы. Гармоничная мелодика процитированного фрагмента отчасти обусловлена совпадением ритмической и пунктуационной пауз. Возвышенная тональность выражена не только интонационно, но и графически, точнее говоря, пунктуационно – посредством восклицательных знаков, присутствующих в трех из четырех приведенных строк. Удачная ритмика есть также результат четкой метрической организации стиха. Он написан четырехстопным ямбом:

У – У – У У У – У	пир. на 3 стопе
У – У – У У У –	пир. на 3 стопе
У – У – У У У – У	пир. на 3 стопе
У – У – У У У –	пир. на 3 стопе

Аналогичную радостную, победную интонацию наблюдаем и в стихотворении «Солдат на комбайне» («Сэлэтыр комбайным», 1949)

черкесского поэта М. Ахметова. С первых строк автором задается задорный тон, начиная свое произведение с обращения с восклицательной интонацией:

*Фéплъкъэ мо́дэ, мо комба́йным,
Абы те́тыр комсомо́льци,
И́ гуикI и́ псикI еблэжа́къым,
А́р сэлэ́ту щыщыта́м*

[Ахметов, 1959, с. 9].

Посмотрите вон туда, на тот комбайн,
Он управляется комсомольцем,
Который самоотверженно [сражался]
Будучи солдатом.

(Подстр. пер. – Л.Х.)

Далее заданная интонация поддерживается рассказом о доблестном служении лирического героя своей родине как в тяжелых условиях войны, так и в мирное время. Иначе говоря, наблюдаем прямое участие содержания стиха в его интонационно-ритмической организации. В определении задорной мелодики стиха важную роль играет и метрика. Скандирование рассматриваемого фрагмента выявило схему четырехстопного хорея:

– ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 3 стопе
∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 1 и 3 стопах
– ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 3 стопе
– ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 3 стопе

Поэтическим произведениям военных и послевоенных лет, помимо героического задора, в силу известных причин свойственна и элегическая тональность. Стихи-посвящения погибшим отцам, сыновьям, братьям, с одной стороны, наполнены мужеством и честью героев, с другой – страданием матерей, жен, детей, потерявших их. В одном из таких стихотворений кабардинский поэт А. Бицуев воссоздает масштабы трагедии прошедшей войны в лице вдовы, проживающей по соседству:

*Гьунэгъу фызабэр нобэми нэцхъейц.
 Ар цIозэшыхь и унэ цIыкIу лъэбышэм...
 СфIэдийуэ сI пкьыр заныцIэу сохьур бзэниэ,
 Зауэ, уи фэбжыхэр сэ цыслъагъум дей...*

[Бицуев, 1997, с. 103].

Соседская вдова и сегодня печальна.
 Она тоскует в своем накренившемся домике...
 Вмиг застываю я безмолвно,
 Война, когда вижу твои раны...

(Подстр. пер. – Л.Х.).

Важно заметить, что в подобных стихах элегического содержания строки, как правило, длинее, как, например, в старинных народных песнях. В проиллюстрированной строфе в первой и четвертой строках насчитывается по 10 слогов, во второй и третьей – по 11. В формировании интонации и общего ритмического звучания стиха в данном случае принимают участие несколько факторов:

- 1) обозначенное ранее элегическое начало стиха;
- 2) пунктуация, а именно – многоточия, выступающие эмотивным элементом-транслятором переживаний автора и бедственного положения вдовы;
- 3) неустойчивая метрика, сопровождающаяся сбивчивостью ритмики.

У У У – У – У У У –	пир. на 1 и 4 стопах
– У У – У У У У У – У	пир. на 3 и 4 стопах
У – У – У – У – У – У	
– У У – У – У – У –	

При продемонстрированном варианте скандирования фрагмента наблюдаем следующее метрическое строение:

- Строка 1* – пятистопный ямб с пиррихием на первой и четвертой стопах;
Строка 2 – одна стопа хорея + четыре стопы ямба;

Строка 3 – пятистопный ямб в чистом виде;

Строка 4 – одна стопа хорей + четыре стопы ямба.

Но на тех участках, куда «врывается» начальная стопа хорей, то есть во второй и четвертой строках, даже визуально напрашивается выделение начальных стоп дактиля. Однако при подобном скандировании происходит полная перестройка метрики этих строк:

У У У – У – У У У –	пир. на 1 и 4 стопах
– У У – У У У У У – У	пир. на 3 и 4 стопах
У – У – У – У – У – У	
– У У – У – У – У –	

Как видно, первая и третья строки остаются неизменными, а остальные две перекрестные строки подвергаются определенным трансформациям, вследствие чего меняются стопы и, соответственно, стихотворный размер. В них прослеживаются уже другие логаядические комбинации (одна стопа дактиля + четыре стопы хорей), чем при первом варианте скандирования.

В гражданской, в частности военной, лирике адыгских авторов усиление элегической интонации стиха сопровождается увеличением количества слогов и стоп в строках. В этом плане показательно стихотворение «Портрет» («Сурэт») А. Бицуева, в котором с удивительной психологической глубиной воспроизводятся страдания матери, потерявшей сына на войне:

*Куэд и́лáиц зауэ ма́фIэр зэрыужьы́хрэ,
А́уэ сахуэ фIы́ицIэр но́би ди́ и́Iым те́лгыц...
Ме́с, и́Iэры́ицIэу на́нэ блы́ным кы́фIехы́жри,
Нэ́псыр и́и́лгы́ицIы́кIыу, сурэ́т гуэ́рым йо́плъ*

[Бицуев, 1997, с. 105].

Огонь войны давно погас,

Но черный пепел не сошел еще с нашей земли...

Вот, снова мать снимает со стены
И, вытирая слезы, смотрит на портрет.
(Подстр. пер. – Л.Х.).

В приведенных строках прослеживается небольшое варьирование количества слогов (от 10 до 12), что, однако, несущественно влияет на ритмику стиха, тем более что в нем выдержана четкая метрика – пяти- (в первой строке) и шестистопный хорей (во всех последующих трех строках):

– – ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡	сп. на 1, пир. на 2 и 4 стопах
– ◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –	пир. на 2 стопе
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡	пир. на 5 стопе
– ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ –	пир. на 2 и 4 стопах

Элегическая интонация и соответствующая ритмика, напоминающая мелодику народных плачевых песен и сетований, также свойственна поэтическим произведениям, посвященным событиям Кавказской войны и махаджирства. Тема исторической памяти народа изначально требовала от адыгских авторов, с одной стороны, беспристрастного осмысления и освещения реалий прошлого, с другой, придания своим произведениям экспрессивной художественной интонации, транслирующей «взгляд изнутри» (т.е. трагическую судьбу этноса глазами его представителей). С этой задачей справились лишь избранные мастера художественного слова, такие, например, как И. Машбаш, Х. Бештоков, М. Нахушев, М. Бемурзов и ряд других авторов. В творчестве последнего из них общий объем произведений на обозначенную тематику составляет более 50 %. Другими словами, поэтическое наследие М. Бемурзова насыщено историей адыгов, что проявилось не только на содержательном, но и формальном уровне его лирических и лиро-эпических произведений: «Плач чужеземца» («Хэхэсым и гыбзэ»), «Сетование адыга, проживающего в Турции» («Тыркум щыпсэу адыгэм и тхьэусыхэ»), «Плач над водой» («Псыхэгъэ») и др. В стихотворении-обращении к Хегуаше – богине океанов и морей (в данном случае речь идет о Черном море) поэт пишет:

*Зэрыхэ́куу цхьэщы́ту хьэда́гъэр,
 Уи то́лькьу́нхэм си лъэ́пкьыр Гуаи́ащ,
 Адыгэ́щым цыта́хэр и да́гъэу
 Истамбыл кIуэ гъуэгу́жьым щIуи́ащ*

[Бемурзов, 2002, с. 33].

Заполонив всю родину горем,
 Твои волны увезли мой народ,
 Цвет нации адыгской
 Выведен через ненавистную дорогу в Стамбул.

(Подстр. пер. – Л.Х.).

Анализ большого количества поэтических произведений адыгских авторов также выявил одну закономерность: для стихов элегического и философского содержания в большинстве случаев характерны трехсложные размеры, как, например, в процитированном стихотворении М. Бемурзова, написанном трехстопным анапестом. Вот схема приведенной строфы:

∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪
 ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪ –
 ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪
 ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪ –

При этом важно помнить, что метрика не единственный фактор, определяющий мелодику и характер декламации стиха. В некоторых случаях доминирующую роль в формировании его ритмики играет именно содержание. В частности, В.М. Жирмунский отмечал, что манера интонирования стиха «зависит прежде всего от смысла слов, точнее – от общей смысловой окраски или эмоционального тона речи, а следовательно – от художественно-психологического задания, осуществляемого в единстве приемов стиля» [Жирмунский, 1928, с. 147]. В связи с этим исследователь выделил три типа лирики – «разговорный», «декламативный» (ораторский – Л.Х.) и «напевный». В качестве иллюстративного материала он привел конкретные произведения – «Как велит простая учтивость...» А. Ахматовой,

«О чем шумите вы народные витии?..» А. Пушкина и «Месяц зеркальный...» А. Фета [Там же, с. 146]. Различие между указанными типами лирики заключается как в содержательных, так и формальных признаках, от характера взаимодействия которых зависит ритмика стиха. Так, например, для «декламативного» («ораторского») типа «важным представляется морфологический признак: употребление инфинитивных и повелительных форм, модальных слов, восклицательных и отрицательных частиц» [Сафронова, 1978, с. 86]. Композиции «разговорного» стиха свойственна сюжетность, констатация и пересказ конкретных фактов и событий. А в «напевном» стихе характерно доминирование лиризма, экспрессивности, описательности. Последний тип в основном включает любовную лирику, поскольку, говоря словами немецкого поэта Л. Тика, «любовь мыслит сладостными звуками – рассуждения ей не подобают» («Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern») [Цит. по: Жирмунский, 1928, с. 92–93]. В адыгской поэзии выявлены все обозначенные типы лирики.

2.3. Инверсия, поэтическая графика

Ритмика, как отмечалось ранее, – самый зависимый элемент стиха, в формировании которого участвует большое множество и разнообразие стиховых и экстрастиховых факторов. «Стихотворный ритм существует не изолированно сам по себе, а во взаимодействии с другими сторонами стихотворной речи и – прежде всего – с синтаксисом» [Тимофеев, 1982, с. 205]. В частности, такое явление, как инверсия оказывает существенное влияние на мелодику стиха.

В языках со строго фиксированным порядком слов в предложении инверсия считается лексической ошибкой. «Кабардино-черкесский язык занимает промежуточное положение между языками, в которых порядок слов особо значим, и языками, в которых он выполняет лишь коммуникативную и стилистическую функции» [КЧЯ, 2006, Т. I, с. 489]. Это относится и к

адыгейскому языку. При этом как в кабардино-черкесском, так и в адыгейском языке есть «наиболее употребительный», «наиболее общепринятый» и «наиболее предпочтительный» порядок слов, «если в данном предложении ни одно из слов не подчеркивается, ни на одно из них не обращается особого внимания, т.е. ни на одном из слов не ставится так называемого логического ударения» [Яковлев, Ашхамаф, 1941, с. 17]. В простом предложении этот порядок следующий:

1	2	3	4
<i>Подлеж.</i>	<i>Доп.</i>	<i>Обст.</i>	<i>Сказ.</i>
Каб.-черк.: <i>Пицацэм</i> «Девушка	<i>тхылъхэр</i> книги	<i>унэм</i> домой	<i>ихъыжащ</i> отнесла»
Адыг.: <i>Татэжъмэ</i> «Дедушки	<i>нэмэз</i> намаз	<i>мэщытым</i> в мечети	<i>щакIыгъэх</i> совершили»

В продемонстрированных предложениях присутствует обычная интонация, при которой ни одно из слов не имеет смыслового подчеркивания. Однако при необходимости акцентирования того или иного слова и придания предложению определенного смыслового оттенка возможно нарушение обозначенного порядка. В кабардино-черкесском и адыгейском предложении слова, которые говорящий хочет подчеркнуть, выделить логическим ударением, располагаются в конце высказывания. Что касается сказуемого, привычное место которого и есть конец фразы, то при необходимости его выделения оно переносится в начало предложения [см.: Яковлев, Ашхамаф, 1941, с. 17–18, с. 90–92; КЧЯ, 2006, Т. I, с. 489–496].

Порядок слов в предложении может быть нарушен также в силу других причин. В поэтическом тексте подобное нарушение, точнее разрушение «правильно выстроенной» с позиции грамматик кабардино-черкесского и адыгейского языков синтаксической конструкции может быть целенаправленным. Поэты прибегают к инверсии не по неосведомленности о

правилах построения предложения, а в большинстве случаев намеренно, например, для создания или поддержания определенной ритмики стиха. Иначе говоря, при употреблении инверсии в поэтическом произведении происходит разрушение («правильной» синтаксической конструкции) во имя воссоздания (общего благозвучия стиха).

В адыгской поэзии инверсия чаще всего ассоциируется с творчеством кабардинского поэта Б. Куашева. Оригинальные инверсионные обороты, которых много в его произведениях, выполняют разные функции в метрико-рифмовочной и интонационно-ритмической организации стиха. Как верно отметил критик и литературовед Х.Г. Кармоков, наглядным примером удачного функционирования инверсии в поэтическом тексте являются стихотворения и поэмы Б. Куашева. В целом, по мнению исследователя, инверсия наиболее полно раскрывает потенциал языка, обогащает его и открывает новые пути и возможности развития [Кармоков, 1996, с. 291].

В адыгских языках качественное прилагательное, выполняющее функцию определительного слова, располагается за определяемым словом, выраженным чаще всего существительным: каб.-черк. *пэш Iэхуитлъэхуит* «комната просторная», *уафэ къащхъуэ* «небо голубое»; адыг. *щэлам IэшIу* «лепешка сладкая», *ос фыжь* «снег белый» и т.д. В стихах Б. Куашева часто наблюдается перестановка определительного и определяемого слов. Иначе говоря, происходит перемещение качественных прилагательных-эпитетов (определительных слов) на первую позицию, а определяемых слов – на вторую. Несмотря на непривычное для национального мировосприятия звучание подобных синтаксических конструкций, они не разрушают ритмику стиха и не искажают общего смысла, а, напротив, выделяют то или иное свойство, подчеркивают определенный признак описываемого явления или предмета, на котором акцентируется внимание автора. К примеру, в стихотворении «Кабарда» («Къэбэрдей») встречается интересный и, казалось бы, практически невозможный случай, когда сразу две определительные лексемы располагаются перед определяемым словом:

*Еру щІасэгъууэ тшы бейгуэлхэм,
ЯфІэІуэхуакъым уи тцэдей,
Нэпсей кІыфІ щІэблэу уи уэркъ Іэлхэм
ЗагъэузэщІакъым, Къэбэрдей!*

[Куашев, 1996, с. 8].

Свирепых приспешников князя,
Не волновало твое завтра,
Ненасытные темные потомки твоих дворян неуправляемых
Не давали тебе житья, Кабарда!

(Подстр. пер. – Л.Х.).

В определенных случаях нарушение порядка слов в предложении не только не снижает уровень художественности поэтического текста, но и работает на воссоздание и сохранение цельности метрико-рифмовочной конструкции произведения. Так, в поэме «Нох» («Нэху») Б. Куашева обнаруживается множество образцов удачного функционирования инверсии, как, например, в следующем фрагменте:

Еицхь уафа́ицхьуэм Оклахо́мэм
Иплъэу Джо́н къэна́иц,
Щегупсы́ым гъэ кІуа къо́мым
И́гу кы́ызэфІэна́иц

[Куашев, 1996, с. 223].

В похожую на голубое небо Оклахому,
Всматриваясь, Джон застыл,
Подумав о прошлых годах,
Опечалился.

(Подстр. пер. – Л.Х.).

Здесь присутствует инверсионный оборот *еицхь уафаицхьуэм* «похожий на голубое небо», который в «правильно выстроенной» в соответствии с правилами адыгских языков синтаксической конструкции должен был

звучать как *уафаицхъуэм еицхъ* «на голубое небо похожий». Но нарушение обычного порядка слов в данном случае продиктовано композиционными, а именно метрическими особенностями стиха. Вся поэма написана сочетанием трех- и четырехстопного хорея. В рассматриваемом фрагменте изначально заданный стихотворный размер поддерживается именно благодаря инверсии:

У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
– У – У –	
У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
– У У У –	пир. на 2 стопе

При прямом, т.е. «правильном» порядке слов произошло бы разрушение стихотворного размера в первой строке:

Уафа́ицхъуэм еицхъ *Оклахо́мэм*

У – У У У У – У

При таком скандировании вырисовывается схема, которая может иметь разные варианты интерпретации:

- 1) У – | У У | У У | – У (одна стопа ямба + два пиррихия + одна стопа хорея);
- 2) У – У | У У У | – У (одна стопа амфибрахия + один трибрахий + одна стопа хорея или одна неполная стопа дактиля).

В следующем фрагменте из этой же поэмы намеренное нарушение порядка слов направлено на поддержание рифмы:

Сэ зи гугъу ныфхуэсиІ лъэхъэнэр

Зауэм цинэхъ гугъут,

Бэт псэ хеу лыгъейм къыхэнэр,

Зауэм мыгъуэр иІгыгъут

[Куашев, 1996, с. 223].

Эпоха, о которой я вам повествую,

Была самой страшной за весь период войны,

Много невинных душ в огне оставалось,
Война сопровождалось горем.

(Подстр. пер. – Л.Х.).

Здесь присутствует инверсионная конструкция *Бэт псэ хеу лыгъейм къыхэнэр* – «Много невинных душ в огне оставалось», правильное звучание которой должно было быть следующим: *Псэ хеу (хейуэ) лыгъейм къыхэнэр бэт* «Душ невинных в этом огне оставалось много». Но автор перенес предикат в начало предложения по двум причинам: во-первых, как следует предположить, в целях подчеркивания огромных потерь – «много» жертв войны; во-вторых, для поддержания изначально задуманной рифмы. Конечное слово первой строки *лъэхъэнэр* должно было сочетаться рифмой с концом перекрестной третьей строки, поэтому лексема *къыхэнэр* должна была занять конечную позицию в этой (третьей) строке.

В целом, «до настоящего времени в национальной поэзии нет равных Б. Куашеву в использовании инверсии в поэтическом тексте. Поэт не просто менял позиции слов в предложении, нарушая правила синтаксиса, а создавал мелодичную ритмику и уникальную метрико-рифмовочную композицию стиха» [Хавжокова, Бейтуганова, 2020, с. 299].

Отдельные случаи удачного функционирования инверсии также встречаются в творчестве других адыгских авторов, хотя не так часто и выраженно, как в произведениях Б. Куашева. Например, в стихотворении «Черноглазенький» («Нэ шлуцлэ цыкълу») адыгейского поэта К. Жанэ наблюдаем следующее:

*Зигу́гъу ти́лЫ́рэр зы кІа́л,
Ы́цІэ шы́пкьэр Чэма́л.
Ау нэш́лу́цІэр фау́с,
Хихын ш́лОш́Ыр гуу́з*

[Жанэ, 1969, с. 281].

Повествуем об одном парне,
Со славным именем Чамал.

Но его прозвали черноглазым, [из-за чего]

Боится получить сердечный приступ.

(Подстр. пер. – Л.Х.).

Обычный порядок слов в выделенном инверсионном обороте должен быть следующим: *Гууз хихын шлошЫр* – «Сердечный приступ получить боится». Но в таком случае произошло бы разрушение метрико-рифмовочной системы стиха. Для сравнения приведем схемы фрагмента при инверсионном и прямом порядке слов на отмеченном участке стиха:

1) при скандировании с инверсией в четвертой строке с опорой на логические ударения на протяжении всего фрагмента проявляется схема двухстопного анапеста:

У У – | У У –
У У – | У У –
У У – | У У –
У У – | У У –

2) скандирование с обычным (прямым) порядком слов в четвертой строке выдает следующую схему:

У У – | У У –
У У – | У У –
У У – | У У –
У – | У – | – У

В данном случае в четвертой строке наблюдается сочетание двух стоп ямба и одной стопы хорея. Как видно, при втором варианте скандирования разрушается метрика стиха и, соответственно, его ритмика. При изменении инверсионного оборота также происходит перестройка рифмовочной системы, точнее – ее разрушение: из *фаус* ↔ *гууз* в никак не сочетаемое *фаус* ↔ *шлошЫр*.

В некоторых случаях инверсия отражается лишь на метрике стиха, не касаясь рифм. Например, в первом стихотворении из цикла «Пока осмысливал – ты исчезла» («КъызгурыҮэху – убзэхыжащ») Х. Бештокова:

УздэцыІэнур кысхуэмыцІэ,
 Сыцыпхуэзэнур кысхуамы́тх.
 ПцІэхъуэпс зэпы́ту псэ́р мэпІы́цІэ, –
Нэмы́цІ уи нитІым кысхуэмы́т

[Бештоков, 2006, с. 40].

Где ты можешь находиться – [я] не в силах узнать,
 О месте нашей встречи мне не пишут.
 В непрерывных мечтаниях о тебе душу знобит, –
Кроме твоих глаз, нет нехватки ни в чем.
 (Подстр. пер. – Л.Х.).

У У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
У У У – У У У –	пир. на 1 и 3 стопах
У У У – У – У – У	пир. на 1 стопе
У – У – У У У –	пир. на 3 стопе

Как видно на схематическом изображении, стихотворение написано четырехстопным ямбом. Но при перестройке инверсионного оборота в четвертой строке в «правильную» синтаксическую конструкцию *Уи нитІым нэмыцІ* – букв.: ‘Твоих глаз кроме’, метрика стиха на этом участке разрушается и образуется схема У – У У – У У –, которая может быть интерпретирована по-разному:

- 1) У – / У У / – У / У – (одна стопа ямба + один пиррихий + одна стопа хорей + одна стопа ямба);
- 2) У – У / У – У / У – (три стопы амфибрахия или две стопы амфибрахия + одна стопа ямба).

Наряду с ударением, интонацией, инверсией и другими элементами в формировании ритмики стиха принимает участие и поэтическая графика. В отечественной науке встречаем следующее определение данного явления: «Поэтическая графика – это способ выражения мыслей и замыслов писателя и внедрения его идей в текст, а также возможность логического

подчеркивания различных его элементов» [Белова, 2015, с. 84]. Другими словами, поэтическая графика больше соотносится с содержанием произведения. Между тем она играет одну из ключевых ролей в формальном, а именно ритмическом оформлении стиха.

Из всех элементов поэтической графики (пунктуационные знаки, выделения отдельных слов курсивом, акrostих, анаграмма, палиндром, фигурный стих, текст в тексте и др.) наибольшее влияние на ритмику стиха оказывает «лесенка» (или «ступеньки») В. Маяковского, получившая развитие и в адыгской поэзии. Ее роль в интонационно-ритмическом оформлении стиха сам поэт обозначил следующим образом: «При <...> делении на полустроchia (т.е. при выстраивании стиха «лесенкой» – Л.Х.) ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет. Раздел строчек часто диктуется и необходимостью *вбить ритм безошибочно* (курсив наш – Л.Х.), так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто бóльшую, чем между строками, то ритм оборвется.

Вот почему я пишу:

Пустота...

Летите,

в звезды врезываясь.

“Пустота” стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж. “Летите” стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения: “Летите в звезды”, и т.д.» [Маяковский, 1927, с. 49]. Такая интерпретация функций и назначения «лесенки» не оставляет никаких сомнений относительно влияния поэтической графики на мелодику стиха. Это понимали и немногочисленные адыгские поэты, использовавшие этот графический прием в своих произведениях: «На берегу Чегема» («Шэджэмыжь Iуфэ») Т. Шакова, «Уведите свои войска из чужой земли» («Ифшыж хамэщIым фи дзэр») Х. Гашикова, «Цвети, мой край, еще краше» («Гъагъэ, си хэку, нэхъри дахэу») М. Ахметова, «Октябрь» Б. Куашева, «Семилетка» («Ильэсибл»), «Мои

ровесники» («Сэ силэгъухэр») Х. Беретаря, «Горы, потянувшись к тому солнцу...» («Бгым зашийрэ мо дыгъэм...»), «Музыка», «Из нартов» («Нартхэм щыщ») Х. Бештокова, «...Пути, пройденные нартами» («...Нартхэ гъуэгъуанэу къахуам») М. Нахушева, «Памяти Мухамеда Нахушева» («Нэхуш Мухъэмэд и фэеплъу»), «Журавлиный крик» («Къру макъ»), М. Бемурзова, «Красота» («Дахагъэ») А. Бицуева и др.

В адыгской поэзии поэтическая графика «лесенка» в большинстве случаев применяется в гражданской лирике и, реже, в философских стихах. Такой способ построения поэтического текста способствует наиболее четкому выражению гражданской позиции поэта, когда графически, интонационно и логически подчеркиваются главные смысловесные слова и фразы. Например, в стихотворении «Уведите свои войска из чужой земли» («Ифшыж хамэщым фи дзэр», 1956) Х. Гашокова, направленном, как поясняется в заглавии, «против оккупантов Египта»:

*Хъэкъынишэу
цыху
хейхэм фэ ялыр
фогъажэ,
Топышэр жьэражсьэу
хамэщымы
иводзэр.
Ар я гум техуэнкъым
цыху минхэм,
зэвгъащлэ,
Флэмыкыу ифшыжхэ
хамэщым фэ
фи дзэр!
[Гашоков, 1958, с. 26].*

*Без вины
людей
невинных вы кровь
проливаете,
Ядро раскаленное
в чужую землю
кидаете,*

Этого не стерпят
тысячи людей,
запомните,
Немедленно уведите
из чужой земли вы
свои войска!

(Подстр. пер. – Л.Х.).

Здесь автор разбил строки на полустрочия в соответствии с собственным восприятием содержания стиха и изначально задуманным им интонационным оформлением. Это тот случай, когда невозможно передать эмотивное составляющее стиха и соответствующую ей мелодику с помощью пунктуации, поскольку не во всех местах, выделенных поэтом, возможна постановка пунктуационных знаков согласно правилам русского языка. Кроме того, говоря словами В. Маяковского, «обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые <...> человек вкладывает в поэтическое произведение» [Маяковский, 1927, с. 48].

Поэтическая «лесенка» в адыгской поэзии часто употребляется как в патриотической, гражданской, так и философской лирике, а также в посланиях-посвящениях, стихотворениях элегического содержания. Этот прием используется поэтами для наиболее точной передачи психологического, эмоционального состояния лирического героя, для подчеркивания определенных чувств и переживаний и создания соответствующей содержанию ритмики стиха. Ряд таких гармоничных произведений как в плане содержания, так и в плане интонационно-ритмического оформления встречается в творчестве М. Бемурзова. Среди них философские стихотворения, стихи-посвящения ушедшим друзьям. В одном из них:

*Пэжиц, тетакъым зыри
хуеихун дунейм,
Ауэ ар пыщIакъым
гъащIэм и нэфI-нейм –
Бжъыхъэр къызэрысу
мэкIуэдыж удз гъуар,*

Иритыну гъащІэ

жылэ къигъэхъуам

[Бемурзов, 1990, с. 48–49].

Правда, не прожил никто
на свете сколько бы захотел,
Но это не связано
с предвзятостью жизни –
По наступлении осени
исчезает засохшая трава,
Чтобы дать жизнь
семенам, порожденным ею.
(Подстр. пер. – Л.Х.).

Подстрочный перевод не передает настоящую мелодику стиха, но носители кабардино-черкесского языка имеют возможность услышать его уникальную и четкую ритмику.

Таким образом, инверсия и поэтическая графика, как и отмеченные выше другие элементы (ударение, интонация, цезура и т.д.), играют важную роль в формировании ритмики стиха.

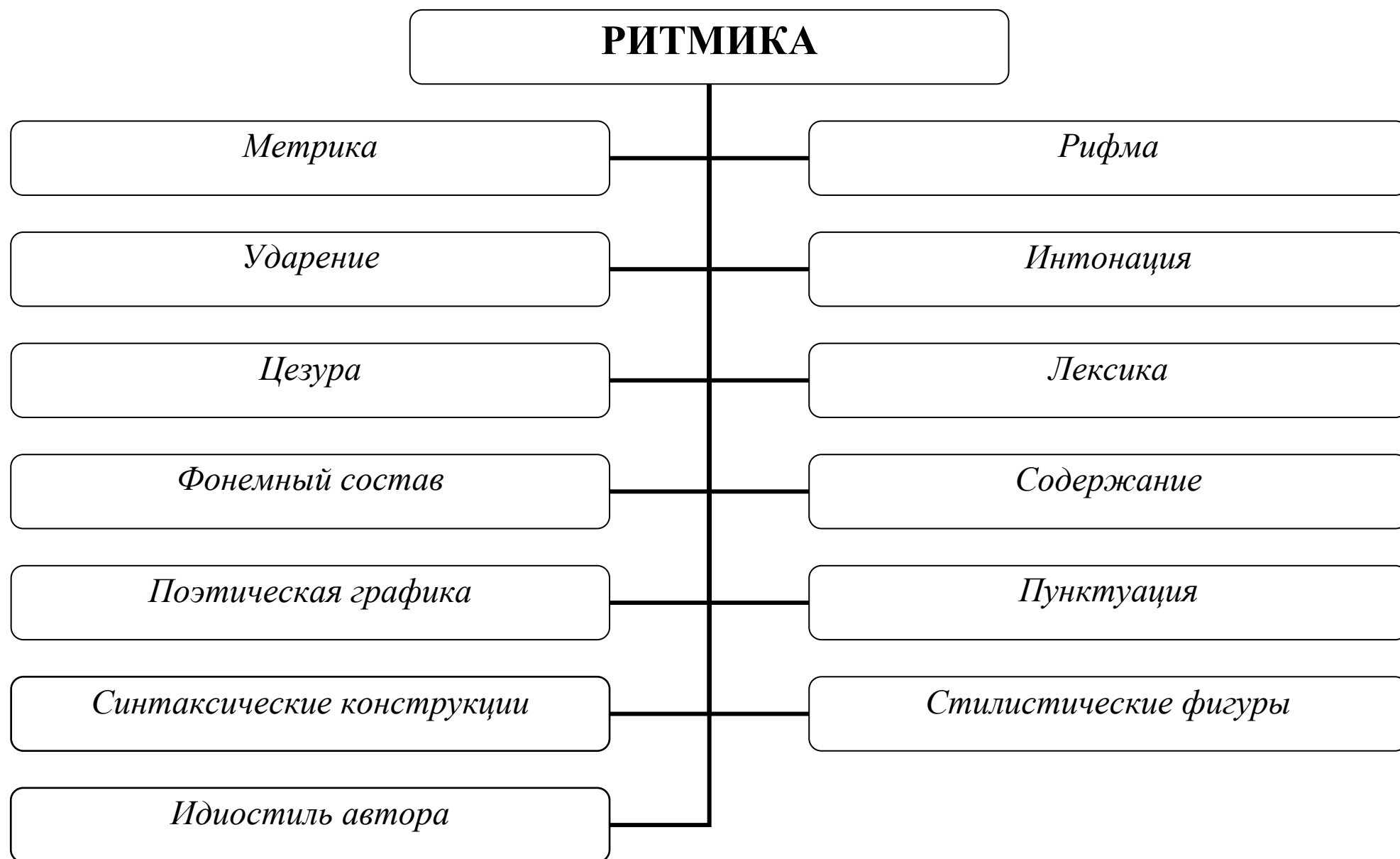
Выводы к главе II

Свободный (подвижный) и ярко выраженный (силовой) характер ударения в кабардино-черкесском и адыгейском языках обеспечивают богатую полифонию национального стиха. Как известно, чем больше нот в музыкальной композиции, тем гармоничнее и оригинальнее ее звучание. То же самое характерно и для поэтики стиха: чем больше разновидностей ударения и разнообразнее их позиции в слове и синтаксических конструкциях, тем мелодичнее его ритмика.

В адыгской поэзии встречаются различные типы лирики: разговорный, декламативный, напевный. В соотнесении с общей эволюцией национального стиха выявлена определенная тенденция их развития: если в самом начале

становления письменной литературы доминировали «разговорный» и «декламативный» типы стихов, то с середины XX в. происходит лиризация литературы в целом, как ее прозаических, так и поэтических жанров, вследствие чего ведущие позиции занимают «напевные» стихи. Соответственно отмеченной динамике развития и трансформации типов поэтических композиций эволюционировала и ритмика национального стиха.

В ритмической организации поэтического произведения принимает участие множество элементов, начиная от содержания и идейной направленности, заканчивая пунктуационным оформлением. В числе неотъемлемых компонентов следует выделить ударение, интонацию, цезуру, инверсию и поэтическую графику. Однако в трудах адыгских стиховедов эти элементы-конструкты ритма не стали предметом исследовательского внимания. К примеру, согласно концепции А.З. Пшиготыжева, ритмическое строение стиха связано лишь с особенностями его метрической организации. В частности, он отмечает: «Ритм может быть обусловлен количеством слогов в стихотворной строке (это силлабический тип), количеством ударений (тонический тип), слогом и ударением одновременно (силлабо-тоника), варьированием долготы звучания отдельных групп слогов (метрическое стихосложение). Но в любой разновидности ритмику образует то, что строки стиха представляют собой одинаковые сопоставимые части» [Пшиготыжев, 1981, с. 51–52]. При таком понимании природы ритма исключается роль других не менее значимых элементов, формирующих его. Между тем ритмика представляет собой систему, внутри которой взаимодействует множество элементов и подсистем (см. *Схему 3*), в том числе и метрика, о которой упоминалось А.З. Пшиготыжев. Каждый из них работает на создание общего благозвучия стиха.



Г л а в а III

МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Метрика – один из важнейших компонентов и областей стиха. С одной стороны, она принимает участие в формировании такого значимого свойства любой поэтической композиции, как мелодичность и, соответственно, является *элементом-конструктом ритмики*, с другой, представляет собой отдельную *область стиха*.

Роль метра (и, соответственно, метрики) в ритмической организации поэтического текста наиболее точно определена отечественным стиховедом П.А. Рудневым: «Если ритм – периодическая повторность соизмеримых речевых отрезков (ритмических единиц), то метр – главный (но не единственный) определитель ритма, минимум условий для его возникновения» [Руднев, 1968, с. 108]. Эти «соизмеримые отрезки», обозначенные исследователем как «ритмические единицы», совпадают с метрическими единицами – слогами и стопами, что в очередной раз подтверждает значимость метрики в создании ритмики стиха.

Как отмечалось ранее, метрика, наряду с ритмикой, рифмой и строфикой, является самостоятельной областью стиха (см. *Схему 3*). В трудах большинства теоретиков литературы, в частности теоретиков стиха, метр ассоциируется с понятием «стопа» и соотносится с силлабо-тонической системой стихосложения. «*Метр* есть упорядоченное (курсив наш – Л.Х.) чередование сильных и слабых мест в стихе, - по определению М.Л. Гаспарова. – В силлабо-тоническом стихе <...> повторяющееся сочетание сильного и слабого места называется *стопа*» [Гаспаров, 1974, с. 12]. В «Поэтическом словаре» А.П. Квятковского представлена следующая формулировка: «Метр (от греч. μέτρον – мера) – 1) в античном понимании – стопа. 2) В более распространенном значении – стихотворный размер, основанный на *последовательном* (курсив наш – Л.Х.) чередовании однородных стоп, например: ямбический М., хореический М., дактилический М.» [Квятковский, 1966, с. 159]. Вместе с тем, по

справедливому замечанию М.Л. Гаспарова, «термины “размер” и “метр” иногда употребляются как синонимы» [Там же, с. 13]. В таких случаях понятие метра соотносимо со всеми основными системами версификации. Более того, метрика главной единицей которой является метр (во всех его значениях: «стопа», «размер»), представляет собой «систему правил строения стиха, выработанных поэтикой данного языка на основе живых образцов классической поэзии» [Квятковский, 1966, с. 159]. Следовательно, метрика – есть область любого стиха, основанного на соизмеримости каких-либо единиц – слогов (силлабика), повторяющихся упорядоченных сочетаний слогов – стоп (силлабо-тоника) и ударных слогов (тоника). В зависимости от разновидности версификации состав метрики, как области стиха, может быть разным. К примеру, в тонической системе выделяются дольник, тактовик, акцентный стих; в силлабической – размеры, классифицирующиеся по принципу количества слогов в стихотворных строках (чаще – от четырех- до шестнадцатисложного). Силлабо-тоническая система включает пять основных размеров (хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест) и их упорядоченные комбинации (логаэд).

В своем известном труде «Как делать стихи?» В. Маяковский писал: «Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело. А если отрывки таковых метров и встречались, то это просто записанное по слуху...» [Маяковский, 1927, с. 10]. Создание «записанного по слуху» стихотворения, в котором были бы выдержаны все основные параметры, заданные правилами и законами определенной версификации, есть показатель, с одной стороны, природного поэтического таланта автора, с другой – мастерского владения языком, на котором создается произведение.

Таким образом, силлабо-тоническая система стиха в адыгской поэзии, впервые освоенная А. Шогенцуковым и А. Хатковым, эволюционировала как благодаря теоретически грамотным поэтам, так и тем авторам, кто, говоря

словами А. Пушкина, «не мог ямба от хорея, как мы ни бились, отличить», т.е. писавшим (и пишущим) интуитивно, «на слух». Между тем знание теории не гарантирует совершенства поэтики стиха. В некоторых случаях метрико-ритмическое строение произведения, «записанного по слуху», может оказаться намного удачнее архитектоники стиха, созданного по четким предписаниям и формулам конкретной системы. Исходя из этого, в настоящей работе не ставится цели выявить уровень знания адыгскими авторами теории стиха: во-первых, потому, что такая цель ничем не мотивирована и практически недостижима; во-вторых, здесь важно проследить эволюцию силлабо-тоники в национальной поэзии с акцентированием как ментально маркированных, так и индивидуально-авторских аспектов.

При изучении силлабо-тонических размеров также не планируется выделение конкретных этапов развития литературы, поскольку метрика – одна из самых независимых от «внешнего» влияния областей стиха. Иначе говоря, преобладание того или иного стихотворного размера над другими в определенный период эволюции поэзии не зависит от экстралитературных, в частности экстрастиховых, факторов, к примеру, от политической обстановки в стране, социально-экономических условий, культурного развития и т.д. Метрика также независима от некоторых собственно литературных и языковых факторов – идейно-тематической направленности и содержания стиха, жанра и жанровых форм (за редкими исключениями: в сонете предпочтителен размер пяти- или шестистопного ямба) и даже от трансформаций в языке. Относительно последнего следует уточнить, что в языке не происходит столь ускоренных и глобальных изменений, которые в корне поменяли бы систему версификации, в частности стихотворные размеры.

В целом, метрическое строение стиха непосредственно обусловлено особенностями грамматического строя языка, художественным мастерством и индивидуальными предпочтениями автора и не зависит от каких-либо

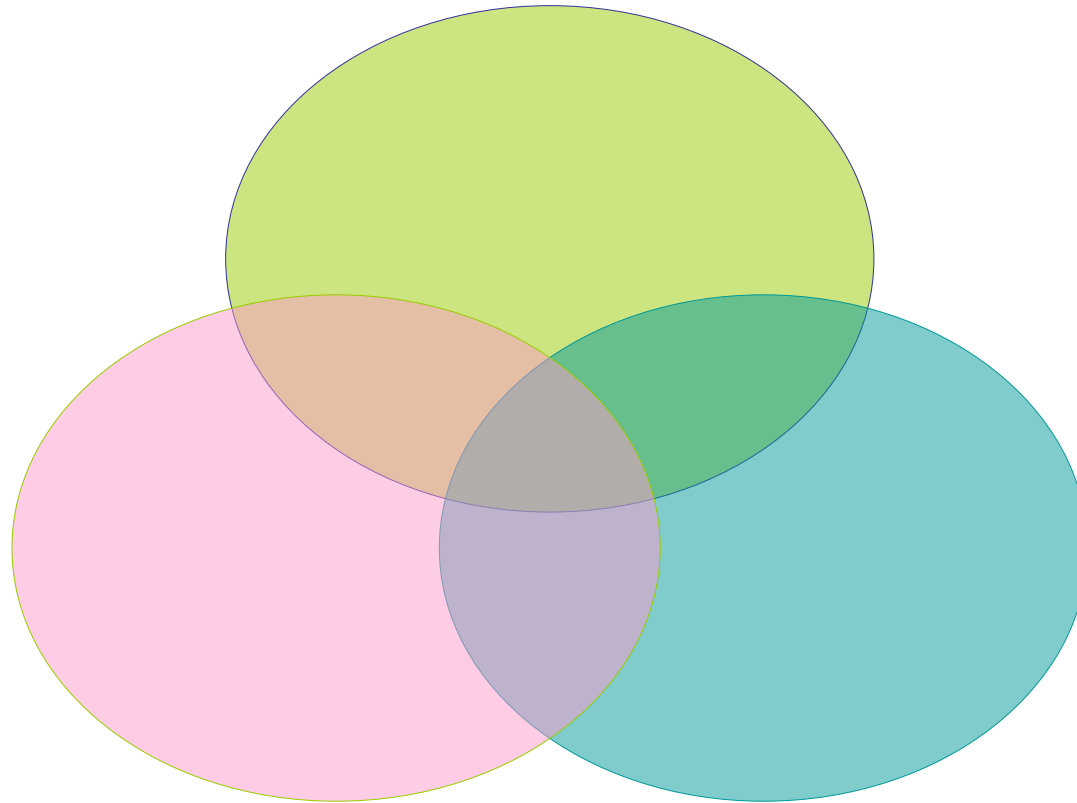
временных, пространственных и других экстрастиховых факторов. Именно поэтому не представляется целесообразным рассмотрение эволюции хорея (либо другого размера), например, периода становления адыгской литературы, советской или постсоветской эпохи и т.д. В этой связи главное исследовательское внимание акцентируется на воссоздании общей картины развития силлабо-тонических размеров в национальной поэзии.

МЕТРИКА СТИХА

*Метр
(стопа)*

*Соизмери-
мость
слогов*

*Соизмери-
мость
ударных
слогов*



3.1. Хорей

Хорей стал началом освоения силлабо-тонической системы в адыгской поэзии. На этапе становления национальной литературы и в последующие периоды он занимал доминирующие позиции, в частности в творчестве реформаторов адыгского стиха А. Шогенцукова и А. Хаткова. Анализ большого объема поэтического материала выявил преобладание четырехстопного хорей. Вместе с тем достаточно широкое развитие получили и другие стопные вариации данного стихотворного размера.

По справедливому замечанию А.Х. Хакуашева, «национальные поэты не питали особых чувств к двухстопному хорей. Но, несомненно, в адыгской поэзии обнаруживаются его образцы» [Хакуашев, 1998, с. 133]. В качестве примера исследователь привел фрагмент из «Девичьей песни» («Хьыджэбз уэрэд») А. Кешокова, а также сочетания двух- и трехстопного («Девушка и весна» – «Гъатхэмрэ хьыджэбзымрэ» З. Тхагазитова), двух- и четырехстопного («Песня» – «Уэрэд» А. Кешокова) хорей в рамках одного произведения [Там же, с. 134].

Наше исследование подтвердило, что двухстопный хорей – явление редкое в адыгской поэзии, но в творчестве ряда адыгских авторов встречаются удачные случаи его использования. Так, например, в «Одинокое дерево» («Жыг закьуэ») А. Ханфенова этот размер выдержан на протяжении всех двенадцати строк стихотворения. Продемонстрируем на фрагменте:

*Мо жыг закьуэр
Тэтиц бгы да́мэм,
Къимыкгуэ́ту,
Жьы́м еда́уэу.
И кьуда́мэм
Къыпфегъэ́щы́р
Тэ́т бгъэ да́мэ*

[Ханфенов, 2011, с. 144].

У У – У	пир. на 1 стопе
– У – У	
У У – У	пир. на 1 стопе
– У – У	
У У – У	пир. на 1 стопе
– У – У	

В стихотворении «Камень не плачет» («Мыжъор гъырэп») Х. Беретаря, состоящем из тридцати двух строк, функционирование двухстопного хоря прослеживается почти по всему тексту, за исключением двух строк: в двадцать пятой строке присутствует лишь одна стопа хоря, в двадцать шестой – три. В остальных случаях указанный размер выдержан в «чистом» виде. Например:

Къ'и́н ыльэ́гъумэ
Мы́жъор мэ́гъэу
Цы́фмэ а́юу
Зэхэсхы́гъэ.
Хэ́та а́дэ,
Мы́жъор мэ́гъмэ,
А́ц инэ́псхэр
Зыльэ́гъу́гъэр?

[Беретарь, 1960, с. 40].

– У – У	
– У – У	
– У – У	
У У – У	пир. на 1 стопе
– У – У	
– У – У	
– У – У	
У У – У	пир. на 1 стопе

В сборнике «Родник» («ПсынэкIэчъ», 2014) И. Машбаша встречается несколько четверостиший, написанных двухстопным хореем. Например:

Нэм илэ́эгъурэр
Шъхъэм иу́ас,
Сызылбыхъурэр
Гугъэ лъа́нс

[Машбаш, 2014, с. 19].

– ∪ | – ∪ | ∪

– ∪ | –

∪ ∪ | – ∪

∪ ∪ | –

пир. на 1 стопе

пир. на 1 стопе

В кабардинской поэзии прослеживаются только единичные случаи использования двухстопного хорea. Кроме выделенной А.Х. Хакуашевым «Девичьей песни» А. Кешокова, нам удалось найти лишь несколько примеров функционирования данного стихотворного размера в творчестве З. Тхагазитова, З. Кануковой, А. Кармовой, Б. Аброковой (мы не претендуем на полноту охвата творчества всех кабардинских авторов, хотя можем утверждать, что нами проанализировано значительное количество художественных текстов, составляющих не менее 90 % от общего объема поэтических произведений. См.: Приложение).

В сборнике «Адыгский квартал» («Адыгэ хьэблэ», 2012) З. Кануковой обнаружено двухстрофное стихотворение «Весна» («Гъатхэ»), в котором в целом выдержан двухстопный хорей, но во второй строфе наблюдаются небольшие отклонения от нормы:

Уа́фэр къа́ицхъуэу,
Щы́льэр ицхъуа́нтIэу
Гъэ́м дыто́хъэ,
Гъа́тхэр къо́с.

*Хьэндыра́бгъуэ
Я́пэу пльа́гъумэ,
ГуфIэгъуэ́ихуэри
Къыпльо́с!*

[Канукова, 2012, с. 179].

– ∪ | – ∪
– ∪ | – ∪
– ∪ | – ∪
– ∪ | –

∪ ∪ | – ∪
– ∪ | – ∪
∪ ∪ | – ∪ | ∪
∪ –

пир. на 1 стопе

пир. на 1 стопе

При скандировании видно, что в семи из восьми приведенных строк выдержан двухстопный хорей, но в восьмой строке количество стоп не только сокращается до одного, но происходит изменение размера на ямб, то есть заключительная строка стихотворения состоит из одной стопы ямба.

В стихотворении «Песня моего отца» («Си адэм и уэрэд») А. Кармовой, вошедшем в авторский сборник «А на том берегу» («АдрыщI ныджэ», 2018), также прослеживается двухстопный хорей:

*Псо́ри, псо́ри,
Псо́ри – Псэ́щ...
Ма́фIэ и́ псэу
Ды́гъэ кьо́блэ,
Ды́гъэ и́ псэр,
Щы́ хокIуа́сэ,
Щы́ и пса́нтхуэр
Бы́нжэ кьуэ́псщ...*

[Кармова, 2018, с. 23].

– ∪ | – ∪
 – ∪ | –
 – ∪ | – ∪
 – ∪ | – ∪
 – ∪ | – ∪
 – ∪ | – ∪
 – ∪ | – ∪
 ∪ ∪ | –

пир. на 1 стопе

Трехстопный хорей в адыгской поэзии встречается значительно чаще двухстопной вариации. Его примеры обнаруживаются в творчестве ряда национальных авторов: Б. Куашева, А. Кешокова, Х. Шорова, Х. Беретаря, К. Кумпилова, Н. Куека, Р. Нехая, М. Бемурзова, П. Кажарова, С. Хахова, Х. Бештокова, Х. Абитова, А. Шорова, Р. Ацканова, А. Мукожева, М. Емиж, З. Кануковой, А. Кармовой, Б. Аброковой, Р. Жамбековой, М. Шоровой и др. Например, в шестом стихотворении из цикла «Пепел сердца» («Гум истафэхэр») Н. Куека:

Ды́шьэр кьетэкьóхы.
Ты́гьэр чIы́м екIу́жьы.
Гъáтхэм иныкьóтхэу,
Пцэ́сыр óм цэткIу́жьы
 [Куек, 1995, с. 77].

– ∪ | ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ | – ∪ | – ∪
 – ∪ | ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ | – ∪ | – ∪

пир. на 2 стопе

пир. на 2 стопе

В лиро-эпическом произведении «Братская любовь» («Къуэш льягъуныгъэ») М. Бемурзова:

Ялуэтэ́ж кьури лья́пэм
Зэкъуэи́и́тI цIэ́сáуэ,
Цы́хухэм япэ́жы́жьэу

Ўнэ щыхасáуэ

[Бемурзов, 1981, с. 70].

У У – У – У	пир. на 1 стопе
У У – У – У	пир. на 1 стопе
– У У У – У	пир. на 2 стопе
– У У У – У	пир. на 2 стопе

В творчестве Р. Адканова многочисленны примеры построения трехстопного хорея. Например, в стихотворении «Добротные облака...» («Бэтэжауэ пшэхэр...»):

*Бэтэжáуэ пшэхэр
уэ́гум щызо́льа́гъур.
Апхуэди́зкIэ пшэ́рици,
къапы́ткIу́нуц да́гъэ*

[Адканов, 2020, с. 178].

У У – У – У	пир. на 1 стопе
– У У У – У	пир. на 2 стопе
У У – У – У	пир. на 1 стопе
У У – У – У	пир. на 1 стопе

Из всех стопных вариаций рассматриваемого стихотворного размера четырёхстопный хорей достиг наивысшего уровня развития. Им написано множество известных произведений классиков русской литературы, в числе которых «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о золотом петушке» А. Пушкина, «Василий Теркин» А. Твардовского, «Дядя Степа» С. Михалкова и др. Он также стал излюбленным размером большинства адыгских поэтов. Четырёхстопная вариация хорея прослеживается, например, в некоторых стихах, поэме «Зимняя ночь» («Щымахуэ жэщ», 1929), романе в стихах «Камбот и Ляца» («Къамботрэ

Лацэрэ», 1934–1941) А. Шогенцукова. Приведем фрагмент из стихотворения «Уйди с порога» («ТекI бжэщхьэIум», 1933):

*Уэс, Iумылхэр, жьы борэнхэр
Бэйм я дэжкIэ дыхьэишэни,
Шагьдийжхэр кьыдагьафэу
А жьы фийхэр я джэгуэни*
[Шогенцуков, 2000, с. 97].

– U – U U U – U	пир. на 3 стопе
– U – U U U –	пир. на 3 стопе
U U – U U U – U	пир. на 1 и 3 стопах
U U – U U U –	пир. на 1 и 3 стопах

Из романа в стихах «Камбот и Ляца»:

*Пицыхэм эфэр ямыуху,
Дыгьэр цхьэгум кьиуваш,
Санэхуафэр зэнэцаици,
Ахэр кьожьэр – езэиаш.
Фоч гьэуэкIэм, лIыгьэ-шыгьэм
Ямыуху топсэльыхь,
Фадэ пIащIэр кьыцхьэцыпкIыу
Бжьакьуэжсьейхэр зэIэпáх*
[Шогенцуков, 2000, с. 318].

– U – U U U – U	пир. на 3 стопе
– U – U U U –	пир. на 3 стопе
U U – U U U – U	пир. на 1 и 3 стопах
– U – U U U –	пир. на 3 стопе
U U – U U U – U	пир. на 1 и 3 стопах
U U – U U U –	пир. на 1 и 3 стопах
U U – U U U – U	пир. на 1 и 3 стопах
U U – U U U –	пир. на 1 и 3 стопах

Дальнейшее развитие четырехстопного хорея в адыгской поэзии связано как с именами поэтов старшего поколения, стоявших у истоков становления профессиональной литературы, так и представителей советского и постсоветского периодов и новейшего времени. Приведем одну из восьми строк стихотворения «Зимняя гармонь» («Щымахуэ пшынэ») Б. Куашева:

*Сы́т а пщáщэм ы́ гум кьéуэр,
Пшы́нэр цхьэ́ игьáгъым фIэ́фI,
Сы́т борэ́ным ár цIыпéуэр,
Зэ́джэр хэ́тхэ я цIалэ́фI?*

[Куашев, 1996, с. 80].

– ʘ | – ʘ | – ʘ | – ʘ
– ʘ | – ʘ | – ʘ | –
– ʘ | – ʘ | – ʘ | – ʘ
– ʘ | – ʘ | ʘ ʘ | –

пир. на 3 стопе

И в современной поэзии четырехстопный хорей активно развивается в творчестве молодых авторов, представляющих новейшую национальную литературу. Например, в стихотворении «Мать» («Анэ») М. Шоровой:

*Уэ́ тхуэ́псэ́у узы́нишэу, дья́нэ!
Нэхь́ насы́п цымы́Iэу сфIо́щI,
Ущальху́а удыхьэ́жарэ́
Щхьэ́р иплъхьáмэ́ анэ́ куэ́щI*

[Шорова, 2015, с. 46].

– ʘ | – ʘ | – ʘ | – ʘ
ʘ ʘ | – ʘ | – ʘ | –
ʘ ʘ | – ʘ | ʘ ʘ | – ʘ
– ʘ | – ʘ | ʘ ʘ | –

пир. на 1 стопе

пир. на 1 и 3 стопах

пир. на 3 стопе

Четырехстопная вариация хорея достигла высокого уровня развития и в адыгейской поэзии. В сборнике «Желание» («Гум шIоигъор», 1959) А. Гадагатля, как и во всем его поэтическом наследии, наблюдается

преобладание этого размера, хотя следует признать, что в большинстве случаев он выдержан не по всему тексту произведения. Например, из стихотворения «Утро» («Пчэдыжь»):

Óсыр къэсышь, – ос цэ жьы́ер
Быбэтэхзэ е́ыстэх
Чьыгы пкIа́шьэу тхьэпэ гьóжьым
Ар гупсэ́фэу кьытепсы́х

[Гадагатль, 1959, с. 29].

– ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 3 стопе
∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 1 и 3 стопах
∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 1 и 3 стопах
– ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 3 стопе

В творчестве другого адыгейского поэта Н. Куека наблюдается еще более выраженная нестабильность стихотворных размеров в рамках одной поэтической композиции. Однако в тех случаях, когда он обращается к хорею, преимущественно используется четырехстопная вариация:

Сысабыйзэ сшъхьа́ци тхьуа́гъэ,
Ныбджэгъу кúпыр ты́дэ кIуа́гъэ?
Е́ цIыра́ум хэкIодáгъ,
Е́ сэ нэ́шьоу сыкъэна́гъ

[Куек, 1995, с. 14].

∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪	пир. на 1 стопе
∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪	пир. на 1 стопе
– ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 3 стопе
– ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 3 стопе

В поэзии И. Машбаша также встречаются образцы четырехстопного хорея. Вот пример относительно «чистого» (с двумя пиррихиями на одинаковых позициях) четверостишия:

*Сэ́жьо, сэпхэ́, хатэр сэпкIэ,
 СиIэ́рэр зэ́кIэ хьаулы́й.
 Лы́жьи сихы́рэн, шхэ́ор кьыспэ́пкIэ,
 Сы́гу сеIэ́жьи, сыцIы́ф лы́й*

[Машбаш, 2014, с. 148].

– U – U – U – U	
– U – U U U –	пир. на 3 стопе
– U – U – U – U	
– U – U U U –	пир. на 3 стопе

В черкесской поэзии раннего периода, в частности в творчестве А. Охтова, Х. Гашокова, А. Ханфенова, также обнаруживаются образцы четырехстопного хорей, но его использование (как и других размеров) крайне нестабильно и выдерживается лишь периодически, на небольших участках текста (от двух до четырех строк без перерыва). При этом в сборниках этих авторов встречаются случаи построения всего произведения указанным размером, как, например, в стихотворении «После дождя» («Уэпх нэужьым», 1951) А. Охтова. Во всех трех четырехстрочных строфах (за исключением одной строки) выдерживается четырехстопный хорей. Приведем одну строфу:

*Уэ́пхыр кьэ́пхри цхэ́эцыкIа́щ,
 Пшэ́хэр зэ́уэ текIуэ́та́щ,
 Уа́фэм да́хэу зиубзыгьы́жри
 Ды́гьэр лы́ду кьепсы́жа́щ*

[Охтов, 1960, с. 28].

– U – U U U –	пир. на 3 стопе
– U – U U U –	пир. на 3 стопе
– U – U U U – U	пир. на 3 стопе
– U – U U U –	пир. на 3 стопе

Стихотворение «Иней» («Хьэщхьэтеуэ») А. Ханфенова полностью написан четырехстопным хореем. Приведем фрагмент:

Уэс стогуи́хуэ зыпфIагъэ́щIу
 Ди дэ́ихуе́йхэр хадэм и́тищ,
 Я къудáмэр щIы́м хагъáщIэу
 Уэс Iэмбáтэхэр япы́лъщ

[Ханфенов, 1960, с. 13].

У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
У У – У – У –	пир. на 1 стопе
У У – У – У – У	пир. на 1 стопе
У У – У У У –	пир. на 1 и 3 стопах

Четырехстопный хорей в адыгской поэзии применяется не только в лирических, но и в более крупных лиро-эпических произведениях, в том числе в поэме «Лисья гармонь» («Бажэ пшы́нэ», 1947) «Эльбаздуко» («Елбэ́здыкъуэ», 1948), «Тисовое дерево» («Тисей», 1952–1954) А. Кешокова, «Ногайские табунщики» («Нэгъуей шыхъуэхэр») К. Дугужева, «Один казак и два белых всадника» («Зы къэ́закърэ шу хужьытIрэ») В. Абитова, балладе «Грабитель и сказитель» («Хъу́нщIакIуэ́мрэ джэгуакIуэ́мрэ») А. Бицуева, пьесе-сказке в стихах «Как петух чуть не подавился крупинкой проса» («Атакъэр гъэ́жъуацэм зэ́ритхьалэ пэ́тыгъэр») К. Жанэ и др. Этим в очередной раз подтверждается востребованность четырехстопной вариации хорей. Далее с увеличением количества стоп наблюдается сокращение числа произведений, написанных данным размером. Редкость пяти-, шести- и более стопных вариаций хорей, как и многостопных вариаций других размеров, обусловлена не только сложностью технического характера, но и тем, что при увеличении количества слогов в строке ослабевают ритмичность, произведение в целом теряет мелодичность и тем самым, по справедливому замечанию А.Х. Хакуашева, по поэтике своей «сближается с прозой» [Хакуашев, 1998, с. 145]. В таких поэтических композициях, как правило, появляется цезура и увеличивается количество пиррихий в строках. Но, несмотря на

обозначенные сложности, многостопные вариации хорей получили развитие в поэзии всех адыгских субэтносов.

Пятистопный хорей в творчестве адыгейских поэтов: из стихотворения «Нелегко произнести...» («ЕлогъошIоп...») Х. Беретаря:

*Ўбзэ сэ зысшIагъэр ма́кIэ шIагъэп,
Ау а пса́льэр сэри сфьыоIуагъэп...
Сы́дрэ бзэ́гукIи «о́ шIу усэ́льэ́гъур»
Елогъо́шIоп хэ́тми а́ шIу плэ́э́гъурэм*

[Беретарь, 1960, с. 49].

–У –У –У –У –У	
–У –У –У УУ –У	пир. на 4 стопе
–У –У –У УУ –У	пир. на 4 стопе
УУ –У –У –У –У	пир. на 1 стопе

Из стихотворения «Носатая девушка» («Пшьэшьэ пакъ») К. Жанэ:

*Iэ-да́хэ и́Iэп шIу́ плэ́эгъу́цтымэ,
КIа́сэ зи́Iэм а́р къыгурыIо́цт.
Зэрычы́лэу сэ́ къысфамыдэ́цтыми,
Пшьэ́шьэ па́къэр сэ́ сымыхъо́жъы́цт*

[Жанэ, 1969, с. 113].

–У –У –У –У –У У	
–У –У –У УУ –	пир. на 4 стопе
УУ –У –У УУ –У У	пир. на 1 и 4 стопах
УУ –У –У УУ –	пир. на 1 и 4 стопах

Пятистопная вариация хорей прослеживается и в тексте известной песни «Твои глаза» («О унитIу») К. Жанэ:

*О́ уни́тIур сы́гум итIысхъа́гъэшь
Тэ́ сыкIо́ми ре́нэу сэ́ си гъу́сэ.
Сэ́ сшIойгъо́у а́хэр къыхэсхы́гъэшь*

Сиорэд пэублэу сафэусэ

[Жанэ, 1969, с. 69].

–У|–У|–У|УУ|–У

пир. на 4 стопе

–У|–У|–У|–У|–У

–У|–У|–У|УУ|–У

пир. на 4 стопе

УУ|–У|–У|УУ|–У

пир. на 1 и 4 стопах

В кабардинской и черкесской поэзии, по сравнению с адыгейской, пятистопный хорей получил наибольшее развитие и распространение. Удачное функционирование этого размера проявилось в разных поэтических жанрах. Например, в стихотворении «Каждый день что-то происходит в мире...» («Махуэ кьэс зыгуэр кьыщохъу дунейм...») А. Оразаева:

Махуэ кьэс зыгуэр кьыщохъу дунейм,

Махуэ кьэс кьыщохъу дунейм зыгуэр.

Хэт и нэфI кьысцыхуэу, хэт и ней,

ТепыIэниэу ягъэлажъэ гур

[Оразаев, 2017, с. 159].

–У|–У|–У|–У|–

–У|–У|–У|–У|–

–У|–У|–У|–У|–

УУ|–У|УУ|–У|–

пир. на 1 и 3 стопах

Из поэмы «Адиюх» («Iэдииху») М. Бемурзова:

Уафэ кьытицхэицъытыр мыджэмьытцIэу,

Щыльэр зэцIагъаицIэу ицъытэм,

Хы абрагъуэ, еицху тенджыиз ФIыицIэм,

Мы сэнтхитIым я зэхуаку дэтам

[Бемурзов, 2002, с. 105].

УУ|УУ|–У|УУ|–У

пир. на 1, 2 и 4 стопах

–У|УУ|–У|УУ|–

пир. на 2 и 4 стопах

УУ –У –У УУ –У	пир. на 1 и 4 стопах
УУ –У УУ –	пир. на 1 и 3 стопах

Из баллады «Любовь» («Лъагъуныгъэ») А. Бицуева:

*Дэст зы къуажэ гуэрым пщацэ дахэ,
Дахэм я дахэжу – тхьэIухуд.
Куэд ныхузэблэкIырт щауэ хахуэу, –
Куэдым ар къаиэну я мурадт*

[Бицуев, 2016, с. 232].

–У УУ –У УУ –У	пир. на 2 и 4 стопах
–У УУ –У УУ –	пир. на 2 и 4 стопах
–У УУ –У УУ –У	пир. на 2 и 4 стопах
–У –У –У УУ –	пир. на 4 стопе

Из стихотворения «... Сыту гъащIэр гъэщIэгъуэну IэфI!..»
У. Тхагапсова:

*... Сыту гъащIэр гъэщIэгъуэну IэфI! –
Уи насыным эгъу хуэхъуа жагъуэгъур
Фыгъуэ-ижэу, щэхуурэ кьоIэф. –
Сыту гъащIэр гъэщIэгъуэну IэфI!*

[Тхагапсов, 2001, с. 27].

–У –У УУ –У –	пир. на 3 стопе
УУ –У –У УУ –У	пир. на 1 и 4 стопах
–У –У –У УУ –	пир. на 4 стопе
–У –У УУ –У –	пир. на 3 стопе

Примеры использования пятистопного хорея адыгскими авторами не ограничиваются приведенными иллюстрациями. Как выявлено А.Х. Хакуашевым, этим размером написана поэма «Огни на вершинах» («Бгыщхъэ мафIэ») Ад. Шогенцукова [Хакуашев, 1998, с. 142].

В целом, пятистопный хорей встречается чаще двухстопного, но реже его трех- и четырехстопной вариаций. Примерно то же можно отметить и относительно эволюции шестистопного хорея в адыгской поэзии: его примеров больше чем произведений, написанных двухстопным хореем, но значительно меньше трех-, четырех-, пятистопных вариаций. Случаи использования шестистопного хорея в кабардинской поэзии обнаружены А.Х. Хакуашевым в лирике Ад. Шогенцукова и Ф. Балкаровой. К ним следует добавить творчество Б. Утижева, Х. Бештокова, А. Мукожева, З. Кануковой, Н. Махотлова, А. Кармовой, Л. Хавжоковой, М. Кочесоковой, М. Шоровой. Так, например, из 63 сонетов, вошедших в книгу «Ветви» («Къудамэхэр», 2005) Б. Утижева, 11 написано шестистопным хореем, что составляет 18 % от общего объема. В них прослеживаются отличительные особенности, свойственные индивидуально-авторскому стилю поэта. Продемонстрируем на фрагменте из сонета «Я рисую на белом облаке твой облик» («Сэ кыхыхызоцІыкІыр пшэхум уи урэтыр»):

*Сэ кыхыхызоцІыкІыр пшэхум уи сурэтыр, –
Пшэхур зэкІэцІокІри, і кІэр сфІокІуэдыж.
Къурышым укыхэхэпльу тэпльэ кыхызогъуэтыр, –
Ари, гъуэбжэгъуэици, гъуэзым хоткІухьыж...*

[Утижев, 2005, с. 172].

– 0 0 0 – 0 – 0 0 0 – 0	пир. на 2 и 5 стопах
– 0 0 0 – 0 – 0 0 0 –	пир. на 2 и 5 стопах
– 0 0 0 – 0 – 0 0 0 – 0	пир. на 2 и 5 стопах
– 0 0 0 – 0 – 0 0 0 –	пир. на 2 и 5 стопах

Здесь следует обратить внимание на то, что во всех строках упорядочены не только ударные и безударные слоги, но также пиррихии занимают одинаковые позиции. Подобное технически грамотное выстраивание строк в целом обеспечивает оригинальную ритмику и благозвучие стиха. Приведем другие примеры.

Из песенного текста «Сто красок сказки» («Псысэ плыфищэ»)

З. Кануковой:

Дыгъэ шыр кыищэпсу псысэм дыхэгъэхэ.

Щытлыагъуну псори ди зэхуэдэ щэхуи.

Дахэу зэIуцарэ Iэзэу зэхэджауэ

Ар псысэ телъыджэи, ар зы дуней нэхуи

[Канукова, 2012, с. 197].

UU|—U|—U|—U|UU|—U

пир. на 1 и 5 стопах

UU|UU|—U|UU|UU|—

пир. на 1, 2, 4 и 5 стопах

—U|UU|—U|—U|UU|—U

пир. на 2 и 5 стопах

—U|UU|—U|—U|UU|—

пир. на 2 и 5 стопах

Из стихотворения «Родственная душа» («ПсэIэ си гъунэгъу», 2009)

Л. Хавжоковой:

Зэми укъэслъыхъуэу махуэхэр йокIуэкI,

Нэ плызакIэ жэицхэр сакъыу цIызоицъкI...

Мазэр уи хэцIанIэ, вагъуэр уи Iэнэгъу?

Дэнэ уздэицъкIэр, псэIэ си гъунэгъу?

[Хавжокова, 2011, с. 53].

—U|UU|—U|—U|UU|—

пир. на 2 и 5 стопах

UU|—U|—U|—U|UU|—

пир. на 1 и 5 стопах

—U|UU|—U|—U|UU|—

пир. на 2 и 5 стопах

—U|UU|—U|—U|UU|—

пир. на 2 и 5 стопах

В черкесской поэзии, так же как и в кабардинской, многостопные вариации хорея встречаются редко, но их образцы обнаруживаются в творчестве М. Нахушева, М. Бемурзова, М. Пхешхова, М. Мижаевой. Например шестистопный хорей из стихотворения «То, что нельзя терять» («ПфIэкIуэд мыхъунур») М. Нахушева:

«Сыт пфIэкIуэд мыхъуну тетыр мы дунейм?» —

СеуицIаиц нэгъуэицIым. Нэицхэицфэт ар.

*Ар ыпысэут хэхэсу Щам ыҥыгу хуабэкҮейм,
Щалэми и ныбжськҮэ, захуэт кыиунсэлыар...*

[Нахушев, 1995, с. 14].

– 0 – 0 – 0 – 0 0 0 –	пир. на 5 стопе
0 0 – 0 – 0 0 0 – 0 –	пир. на 1 и 4 стопах
– 0 – 0 – 0 – 0 0 0 –	пир. на 5 стопе
– 0 0 0 – 0 – 0 0 0 –	пир. на 2 и 5 слогах

Из стихотворения «Сосруко» («Сосрыкбуэ») М. Бемурзова:

*Щэныгьэлхэр зы ыҮэм ёну иридауэу,
Зи бланэгьэм зымикҮ шэч кыыхуимыхьыж.
Мес Тхуэжсьейм и шхуэҮур кҮэцҮу иубыдауэ,
ХьуаскҮэр ныхыу, ыҥыхухэм мафҮэр кыахуехьыж*

[Бемурзов, 1981, с. 14].

0 0 – 0 – 0 – 0 0 0 – 0	пир. на 1 и 5 стопах
0 0 – 0 – 0 – 0 0 0 –	пир. на 1 и 5 стопах
– 0 – 0 – 0 – 0 0 0 – 0	пир. на 5 стопе
– 0 – 0 – 0 – 0 0 0 –	пир. на 5 стопе

Из стихотворения «Я шел бы долго, я пошел бы далеко...» («Сэ сыкҮэнут куэдрэ, сэ сыкҮэнут жыжьэ») М. Пхешхова:

*Сэ сыкҮэнут куэдрэ, сэ сыкҮэнут жыжьэ,
Си мурадыр ҮпицҮу зэхэзгьэкҮыфам,
Сэ зездзынти пҮащхуэу, ыҥицу ыҥт шы хьыжсьэм,
Сынэсынт таурыхьхэм ыҥыху здамышьыфам...*

[Пхешхов, 2003, с. 32].

– 0 – 0 – 0 – 0 – 0 – 0	
0 0 – 0 – 0 0 0 0 0 –	пир. на 1, 4 и 5 стопах
– 0 – 0 – 0 – 0 – 0 – 0	
0 0 – 0 – 0 – 0 0 0 –	пир. на 1 и 5 стопах

Из стихотворения «Моя подруга не ложится спать» («Си ныбжьэгъур гъуэльыжкъым») М. Мижаевой:

И щхъэгъубжэр нэхуиц иджы́ри
си ныбжьэ́гъум,
Жэщ маза́гъуэр хэкIэса́ми, мыгъуэльы́ж.
Къыстебанэ гуицысе́йхэм я Iэжэ́гъум
Си акъы́лым зы къару́и хэмыльы́ж
 [Мижаева, 2009, с. 118].

УУ –У –У –У УУ –У	пир. на 1 и 5 стопах
УУ –У УУ –У УУ –	пир. на 1, 3 и 5 стопах
УУ УУ УУ –У УУ –У	пир. на 1, 2, 3 и 5 стопах
УУ –У УУ –У УУ –	пир. на 1, 3 и 5 стопах

В адыгейской поэзии примеры шестистопного хорея выявлены в творчестве Х. Беретаря и И. Машбаша. Приведем однострофное стихотворение «Не ломай» («ЗэпымыкI») Х. Беретаря:

Чы́р цIынэ́фэ уфэ́гъошIоу къысэ́оIо,
ЦIы́фри кIа́лэзэ агъа́сэ, къызгурэ́Iо,
Ау́ мэу́фэ пIо́кIэ пкIэ́нчъэу уфимы́кI:
ЛáнтIэ пáе лы́еу пIуáнтIэу зэпымы́кI
 [Беретарь, 1960, с. 59].

–У –У УУ –У УУ –У	пир. на 3 и 5 стопах
–У –У УУ –У УУ –У	пир. на 3 и 5 стопах
–У –У –У –У УУ –	пир. на 5 стопе
–У –У –У –У УУ –	пир. на 5 стопе

Из стихотворения «Три старика» («Лпыжьищ», 1948) И. Машбаша:

Урам къэгъэзэ́гъум, псы́хъом пэмычы́жъэу
Тичэукъуáпэ дэ́жъы лIы́жъхэр щызэхэ́сых.

Ты́гъэр игъоры́гъоу гъо́гум кы́темьы́щэу

Къэмы́щрэм э́джэ, о́гум кы́фыхэ́пс.

[Машбаш, 2020, с. 51].

○○|○○|–○|–○|○○|–○

пир. на 1, 2 и 5 стопах

○○|–○|–○|–○|○○|–○

пир. на 1 и 5 стопах

–○|○○|–○|–○|○○|–○

пир. на 2 и 5 стопах

○○|–○|–○|–○|○○|–○

пир. на 1 и 5 стопах

В дыгской поэзии также встречаются редкие образцы семи- и восьмистопного хорей. А.Х. Хакуашев обнаружил их в поэзии Ф. Балкаровой [Хакуашев, 1998, с. 144–145]. Исследование, проведенное нами, выявило единичные случаи использования этих размеров в творчестве М. Бемурзова (семистопный хорей), Б. Утижева (восьмистопный хорей), А. Мукожева (семистопный хорей), Х. Бештокова (восьмистопный хорей), К. Абазокова (восьмистопный хорей).

В поэтическом наследии М. Бемурзова встречаются два стихотворения, написанные семистопным хореем, – «Журавлиный крик» («Къру макъ») и «Памяти Мухамеда Нахушева» («Нэхуц Мухъэмэд и фэеплъу»). В обоих произведениях использована поэтическая графика «лесенка». Приведем пример из первого стихотворения:

ПицIащэ гъуа́хэр гу́лэ нэ́псу

жы́гхэм къя́лэпóху,

Жьы́бгъэ щIы́лэри жьуджа́лэм

ироджа́гу лъа́пэху,

Жэ́щыр хъуа́мэ, зэфIигъа́нэу

да́уэм и тэма́къ,

Тхьэгъуш ма́къыу цхьэ́щосы́кIыр

щIы́лэм къя́ру ма́къ

[Бемурзов, 1990, с. 82].

○○|–○|○○|–○|–○|○○|–

пир. на 1, 3 и 6 стопах

○○|–○|○○|–○|○○|–○|–

пир. на 1, 3 и 6 стопах

- ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ - ∪ ∪ ∪ -	пир. на 3 и 6 стопах
∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ - ∪ ∪ ∪ -	пир. на 1, 3 и 6 стопах

Как видно на схеме, здесь каждая строка состоит из семи стоп хорей. Такой сложной технической организацией стиха продиктована необходимость цезур и графической разбивки длинных строк, а также появление значительного количества пиррихийев – по три в первой, второй и четвертой строках и два в третьей строке (всего 11 пиррихийев в четырехстрочной строфе).

В поэтическом наследии Б. Утижева представлено два сонета, написанных восемистопным хореем: «В трехактной драме под названием “Жизнь”...» («Едзыгъуищу зэхэль драмэу цІыхухэм “ГъащІэ” зыфІэтцам...») и «Этот мир – временный дар Всевышнего» («Дунеижьыр Тхьэм и тыгъэ Іэгурыхъэ-ІэгурыкІщ»). Приведем пример из первого сонета:

Едзыгъуищу зэхэль драмэу // цІыхухэм «ГъащІэ» зыфІэтицам
Персона́жхэр ызыэхуо́зэ, // ызыэблókри, я блэкІа́м
ХуеплъэкІы́жрэ зэхъуэкІы́жхэу // гъадэцІы́дэм хобзэхэ́ж:
А «кулісэм» зé къухъа́уэ // ымыІа́ къэзыгъэ́зэ́ж

[Утижев, 2005, с. 156].

∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ - ∪ - ∪ ∪ ∪ -	пир. на 1, 3 и 7 стопах
∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ -	пир. на 1, 3, 5 и 7 стопах
∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ -	пир. на 1, 3, 5 и 7 стопах
∪ ∪ - ∪ - ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ -	пир. на 1, 5 и 7 стопах

В проиллюстрированных длинных строках в создании и, главное, сохранении ритмики участвуют одновременно множество элементов версификации. Кроме соизмеримости ударных и безударных слогов (метрики) и конечного парного рифмования, благозвучную мелодику стиха обеспечивают цезуры, выраженные в первой, третьей и четвертой строках интонационно, во второй – графически (пунктуационно) и разделяющие каждую строку на две почти равные (8+7) слоги.

В стихотворении Х. Бештокова «Там, там – где-то очень далеко...» («Адэ, адэ – жыжъэ дьдэу...», 1976) наряду с некоторыми перечисленными выше элементами использована поэтическая графика «лесенка». Однако такая архитектоника и восьмистопный хорей выдерживаются только в первой строфе стиха:

А́дэ, а́дэ – жы́жъэ дь́дэу
гу́щІэ лъа́псэм къыхэ́плъ къуэ́псхэм
Я зэхуа́кум къы́щоу́ири
зы гупсы́сэ къысфІотІы́с.
Къэ́тІыса́м зыкъы́зэкъуе́хыр,
зыкъегъа́зэ, къы́зэрóкІри,
Зэрыгъа́щІэу плъа́гъуу мэхъур,
псы́нэм къы́ищу джабэ́ нэ́кІу

[Бештоков, 2003, с. 351].

– 0 – 0 0 0 – 0 0 0 – 0 0 0 – 0	пир. на 3, 5 и 7 стопах
0 0 – 0 0 0 – 0 0 0 – 0 0 0 –	пир. на 1, 3, 5 и 7 стопах
0 0 – 0 0 0 – 0 0 0 – 0 0 0 – 0	пир. на 1, 3, 5 и 7 стопах
0 0 – 0 – 0 – 0 – 0 – 0 0 0 –	пир. на 1 и 7 стопах

В творчестве кабардинского автора К. Абазокова, вошедшего в литературный процесс в 90-е гг. прошлого столетия и отметившегося единственным, но содержательным сборником поэтических произведений «Чёлн природы» («Дунейм и кхъуафэжьей», 1992), также встречается пример восьмистопного хорей с относительно небольшим количеством пиррихийев. В стихотворении «Просторы души» («Псэм и лъахэ») рассматриваемый размер выдерживается по всему тексту двадцатидвухстрочного стихотворения. Приведем фрагмент:

О́, си гъа́щІэ, гъа́щІэ ма́щІэ, псэ́м и щэ́хухэр
къы́ищыхъей.
Сэ́ жэуа́п уэсты́фкъым, гъа́щІэ – сэ́ сыфа́гъуэщ,
сынэ́ищыхъейщ.

*Псáльэу жы́сІэр уэ́ кьокІу́нууц, áуэ уй́ бзэм сéуцІ
пІейтéй.*

Сы́ццуа́ми, сэ́ ускІу́нууц, сы́теты́нууц уи дунéйм

[Абазоков, 1992, с. 55].

– 0 | – 0 | 0 0 | – 0 | – 0 | – 0 | 0 0 | – пир. на 3 и 7 стопах

– 0 | – 0 | – 0 | – 0 | – 0 | – 0 | 0 0 | – пир. на 7 стопе

– 0 | – 0 | – 0 | – 0 | – 0 | – 0 | – 0 | –

0 0 | – 0 | – 0 | – 0 | 0 0 | – 0 | 0 0 | – пир. на 1, 5 и 7 стопах

Восемь стоп – предел эволюции хорея в адыгской поэзии. Девяти- и более стопные вариации данного стихотворного размера в творчестве национальных авторов нами не обнаружены.

В адыгской поэзии достаточно широкое развитие получили формы разностопного хорея, при котором в рамках одного произведения прослеживается чередование (чаще всего упорядоченное) разноколичественных стоп. Варьирование количества стоп в строках может быть направлено как в сторону их увеличения, так и в сторону сокращения. Продемонстрируем на конкретных иллюстрациях:

– межстроковое неупорядоченное чередование двух- и трехстопного хорея. Из цикла «Два письма» («ПисьмоуитІ») А. Мукожева:

Тéлъуц си стІóлІым

И письмóр си да́хэм,

Сы́ту пІэ́рэ кы́итхыр

Си псэ ма́хэм,

Зи Іуплъэгъуэ за́къуэ

Сыхуэзэ́шу,

Зи хы́ба́р сыпéплъэм

Семызéшу? [Мукожев, 1995, с. 97].

– 0 | – 0

0 0 | – 0 | – 0

пир. на 1 стопе

– 0 – 0 – 0	
0 0 – 0	пир. на 1 стопе
0 0 0 0 – 0	пир. на 1 и 2 стопах
0 0 – 0	пир. на 1 стопе
0 0 – 0 – 0	пир. на 1 стопе
0 0 – 0	пир. на 1 стопе

Здесь видим следующее количественное сочетание стоп хорей в строках: 2 + 3 + 3 + 2 + 3 + 2 + 3 + 2;

– межстроковое упорядоченное чередование двух- и четырехстопного хорей. Из стихотворения «Любовь» («Лъагъуныгъэ») П. Кажарова:

Бзúхэм я псэр
Бзúхэм я бзэц,
Хэти ár зэхыреицIыкI.
Уэцхьыркъабзэу,
Сэцхьыркъабзэу
ЯIэц áхэм зэхэцIыкI

[Кажаров, 2009, с. 24].

– 0 – 0	
– 0 – 0	
– 0 – 0 0 0 –	пир. на 3 стопе
0 0 – 0	пир. на 1 стопе
0 0 – 0	пир. на 1 стопе
– 0 – 0 0 0 –	пир. на 3 стопе

В первых трех строках приведенного фрагмента наблюдаем сочетание двух строк двухстопного хорей с одной строкой четырехстопного хорей. Далее указанное сочетание (*строка 1*: двухстопный хорей + *строка 2*: двухстопный хорей + *строка 3*: четырехстопный хорей) продолжается по всему тексту. Подобное оформление, обеспечивающее гармоничное ритмическое звучание

произведения, позволило переложить его на музыку. Песня вошла в репертуары известных исполнителей и имела значительный успех.

В сборнике «Хочу заглянуть в твои глаза» («Сыхуейщ уи нитЫм сыщІэплъэну», 2009) черкесского автора М. Мижаевой обнаружено несколько произведений, построенных на межстроковом упорядоченном чередовании четырех- и двухстопного хорея. Приведем, к примеру, первую строфу стихотворения «Возвращайся» («Къэгъэзэж»):

*Си щыуа́гъэр къызоцтэ́жыр,
Къэгъэзэ́ж.
Езы Тхьа́шхуэми ецтэ́жыр,
Зыгъэзэ́ж*

[Мижаева, 2009, с. 132].

У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
У У –	пир. на 1 стопе
У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
У У –	пир. на 1 стопе

Аналогичную метрическую композицию, выдержанную на протяжении всего произведения, встречаем в творчестве К. Абазокова, например в стихотворении «Девушку осыпала листва» («Пщацэм пщІащэр къещэщэхт...»):

*Пща́цэм пщІа́щэр къещэ́щэхт.
Бжьыхьэ́ ма́хуэт.
Жы́гхэр хьу́гъэм ираи́эхт.
КІуа́т гъэма́хуэр.
Іу́тиц лІэцІы́гъуэр ди бжэ́цхьэ́Іу.
Йо́жъэ пІа́лъэм.
Бжьэ́м ежью́хэр хуимыгъэ́Іу
Удз гъэ́лъа́лъэм*

[Абазоков, 1992, с. 44].

– 0 – 0 0 0 –	пир. на 3 стопе
0 0 – 0	пир. на 1 стопе
– 0 – 0 0 0 –	пир. на 3 стопе
– 0 – 0	
– 0 – 0 0 0 –	пир. на 3 стопе
– 0 – 0	
– 0 – 0 0 0 –	пир. на 3 стопе
0 0 – 0	пир. на 1 стопе

– межстроковое неупорядоченное чередование трех- и четырехстопного хоря. Из стихотворения «Славный сын народа» («Лъэпкъым ишъэо кIас») А. Евтыха:

Дзэхэр, дзэхэр, дзэхэр
У лъэнык'ьом къэк'И,
Очэпц'ыг ахэр
Чэц мэзэхэу блэк'И.
Топ цэр'ых'ымэ тич'Иг'у
Ужы куухэр щай'И,
Самолётмэ тиош'огу
Бгъа'иш'хоу зык'ыщай'И

[АЛ 7 кл., 2015, с. 111].

– 0 – 0 – 0	
0 0 – 0 – 0	пир. на 1 стопе
0 0 – 0 –	пир. на 1 стопе
0 0 – 0 – 0	пир. на 1 стопе
0 0 – 0 0 0 –	пир. на 1 и 3 стопах
0 0 – 0 – 0	пир. на 1 стопе
0 0 – 0 0 0 –	пир. на 1 и 3 стопах
– 0 0 0 – 0	пир. на 2 стопе

– межстроковое упорядоченное чередование четырех- и трехстопного хорея. Из стихотворения «Звезда любви» («Лъагъуныгъэм и вагъуэр») К. Дугужева.

*Мы жэщ кIыфIым нэкIуэ, сIу псэ,
Дэ дыщыхъэщIэнищ.
Гъатхэ жэщым ещIэ шыпсэ,
Шыпсэ жедгъэIэнищ*

[Дугужев, 1989, с. 50].

У У – У – У – У	пир. на 1 стопе
– У У У –	пир. на 2 стопе
У У – У – У – У	пир. на 1 стопе
– У У У –	пир. на 2 стопе

Из стихотворения «Снег идет, не переставая...» («Уэсыр къосыр мыувыIэжу...») Б. Куашева:

*Уэсыр къосыр мыувыIэжу,
Здынэмыс къэна?..
Уаеи пIалъи имыщIэжу
Дуней псом тенэщ*

[Куашев, 1996, с. 176].

– У – У У У – У	пир. на 3 стопе
У У – У –	пир. на 1 стопе
– У – У У У – У	пир. на 3 стопе
У У – У –	пир. на 1 стопе

Известные лиро-эпические произведения Б. Куашева «Два Джона» («ДжонитI», 1948) и «Нох» («Нэху», 1954–1955) также написаны упорядоченным сочетанием четырех- и трехстопного хорея. Например, из поэмы «Два Джона»:

*Мис а зэуэм псэемыблэу
Джонхэр зэдыхэтт,*

Къатегъуагъуэу тóпхэр щы́блэу

МафIэ гъуэ́гум тетт

[Куашев, 1996, с. 220].

– 0 | – 0 | 0 0 | – 0

пир. на 3 стопе

– 0 | 0 0 | –

пир. на 2 стопе

0 0 | – 0 | – 0 | – 0

пир. на 1 стопе

0 0 | – 0 | –

пир. на 3 стопе

Из поэмы «Нох»:

Ар щыщáтэурэ хэкúжсьым

Гъи́тI я жэ́иц нэху ща́иц...

Гузэвэху иIуэ́т тхы́ль ху́жсьым

Хьэ́рфхэр хэгъуэ́ица́иц...

[Куашев, 1996, с. 260].

– 0 | – 0 | 0 0 | – 0

пир. на 3 стопе

– 0 | – 0 | –

0 0 | – 0 | 0 0 | – 0

пир. на 1 и 3 стопах

– 0 | 0 0 | –

пир. на 2 стопе

Рассматриваемое сочетание разноколичественных стопных вариаций хорея прослеживается также в балладе «Совесть» («Цыху напэ», 1957–1980)*

З. Налоева:

Цы Iуданэ плъы́жськIэ и́ нэр

Хуэ́дэиц къэ́дыхьа́м,

Пса́льэу жи́иэм гу́р еIу́лIэр,

Еи́хьу хуэ́и хыхьа́м

[Налоев, 2013, с. 122, 123, 124–125].

* В последней редакции опубликована как поэма под заголовком «Ведьма и Пахарь» («Удымрэ ВакIуэмрэ») [Налоев 2015: 77–84].

00|00|–0|–0
 –0|00|–
 –0|–0|–0|–0
 –0|–0|–

пир. на 1 и 2 стопах

пир. на 2 стопе

И в «Колыбельной песне» («Гуцэ уэрэд») М. Бемурзова использовано аналогичное сочетание стопных вариаций хорея:

Пи́и́жкѣ́ лэу, си са́бий за́кѣуэ,
Лэу́р Іэ́фІу щі́и́.
Ме́с ма́зѣ́и ми и бѣ́а́кѣуэ́р
Кѣ́хуоплѣ́хыр щі́и́м
 [Бемурзов, 1981, с. 34].

–0|–0|00|–0
 –0|–0|–
 –0|–0|00|–0
 00|–0|–

пир. 3 стопе

пир. на 3 стопе

пир. на 1 стопе

Сочетание четырех- и трехстопного хорея также обнаруживается в творчестве поэтов младшего поколения. Например, в стихотворении «Присядь, моя светлая девушка...» («КѣтІысэх, си хѣйджэбз хужь...», 1999) Л. Пшукова:

Кѣ́тІысѣ́х, си хѣ́йджэ́бз ху́жь,
Си жэ́и гѣ́уэгу́рыІуэ́,
Укѣ́ищі́хѣ́Іэ си у́жь,
Си́огѣ́ищѣ́ж тхѣ́рыІуэ́р
 [Пшуков, 2011, с. 28].

00|–0|00|–
 00|00|–0
 00|–0|00|–
 00|–0|–0

пир. на 1 и 3 стопах

пир. на 1 и 2 стопах

пир. на 1 и 3 стопах

пир. на 1 стопе

– межстроковое упорядоченное чередование трех- и шестистопного хорей. Из стихотворения «Таланты народа» («Лъэпкъым и зэчийхэр») М. Бемурзова:

*Лъэпкъым и зэчийхэр,
Мыдауц, мыкIийхэ,
КъулыкъуцIэ шэнтым хуэIэу зэрымькъу,
Ё зи гъпкIэ ысым
Щытхъу уэрэд хуаусу,
Къэзылъхуа я лъэпкъым къыхуамыхь емьIу*

[Бемурзов, 2002, с. 16].

– ∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 2 стопе
∪ ∪ – ∪ – ∪	пир. на 1 стопе
∪ ∪ ∪ ∪ – ∪ – ∪ ∪ ∪ –	пир. на 1, 2 и 5 стопах
– ∪ – ∪ – ∪	
∪ ∪ – ∪ – ∪	пир. на 1 стопе
∪ ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ –	пир. на 1, 2 и 4 стопах

Продемонстрированная схема сочетания двух строк трехстопного хорей с одной строкой его шестистопной вариации выдерживается и повторяется на протяжении всего произведения.

Таким образом, если представить хорей как целостную структуру (систему), то его разностопные вариации состоят в следующем процентном соотношении (см. Схему 5).

ХОРЕЙ В АДЫГСКОЙ ПОЭЗИИ

Двухстопный – 6 %

Трехстопный – 20 %

Четырехстопный – 40 %

Пятистопный – 7 %

Шестистопный – 8 %

Семистопный – 4 %

Восьмистопный – 5 %

Разностопный – 10 %

3.2. Ямб

Ямб занимает одно из ведущих мест в адыгской поэзии как по частоте использования, так и по количеству стопных вариаций. В творчестве национальных поэтов нами выявлено от двух- до шестистопного ямба, а также сочетания его разноколичественных стопных вариаций в рамках одного произведения – разностопный ямб.

Двухстопный ямб, в отличие от аналогичной стопной вариации хорей, получил достаточно широкое развитие. Как отмечает А.Х. Хакуашев, «если этот размер (двухстопный ямб – Л.Х.) был не особо востребован поэтами старшего поколения, то молодые авторы стали обращаться к нему заметно чаще» [Хакуашев, 1998, с. 146]. Между тем наибольшее количество примеров двухстопного ямба нами обнаружено именно в творчестве первых из них: Б. Куашева, К. Жанэ, Н. Куека, А. Гадагатля, А. Ханфенова, А. Кешокова, Х. Шорова, Ад. Шогенцукова, З. Тхагазитова, И. Машбаша и др. В произведениях поэтов, вступивших в литературный процесс в постсоветский период (с 90-х гг. XX в.) и в новейшее время (с 2000-х гг.), выявлено всего два случая обращения к рассматриваемому размеру – в творчестве З. Кануковой и Т. Дербе.

В поэзии К. Жанэ встречается несколько случаев использования двухстопного ямба. Например, в стихотворении «Сама себя зовет по имени» («ЫцІэ реложы»):

ИпэІо п'апцІи
Шъхъашыгуры́са,
ЗигъэтхъагъэпцІэу
Чъыгы́ишьхъам і́са

[Жанэ, 1969, с. 312].

У У | У – | У

пир. на 1 стопе

У У | У – | У

пир. на 1 стопе

У У | У – | У

пир. на 1 стопе

У – | У – | У

В стихотворении «Сладкий как мед» («Фом хуэдэу ІэфІрэ») А. Ханфенова в семи строках из восьми наблюдается функционирование двухстопного ямба:

*Фом хуэдэу ІэфІрэ,
Къуршы́нсуи къа́бзэу,
Джатэдзэу бзэ́рэ,
Туры́льмэ жьа́бзэ,
Цыхугъэ гъуа́зэу
Хъарзы́нэу гъа́бзэ,
Бийми хуэгъа́зэ
Имы́цІэу гъа́зэ*

[Ханфенов, 2011, с. 145].

– – ∪ – ∪	сп. на 1 стопе
∪ – ∪ – ∪	
∪ – ∪ – ∪	
∪ – ∪ – ∪	
∪ ∪ ∪ – ∪	пир. на 1 стопе
∪ – ∪ – ∪	
– ∪ ∪ – ∪	
∪ – ∪ – ∪	

Как видно на схеме, в стихотворении выдержана двухстопная вариация ямба, но с некоторыми отклонениями от нормы: в первой стопе первой строки располагается спондей, в первой стопе пятой строки – пиррихий; в начале седьмой строки присутствует стопа хорея, однако уже в следующей позиции восстанавливается ямб, который продолжается до конца произведения.

Или например из творчества других адыгских поэтов. Из стихотворения «Май» Б. Куашева:

*Дунéйр мэгу́фІэр,
Согу́фІэр сэ́ри,
Дунéйр мэбжьы́фІэр,*

Мэбжьы́фІэр псэ́ри

[Куашев, 1996, с. 112].

У – | У – | У

У – | У – | У

У – | У – | У

У – | У – | У

Из стихотворения «Чувства были желанны...» («Гухэльыр ІэфІт...», 2001) З. Кануковой:

Гухэ́льыр Іэ́фІт,

Гухэ́льыр у́зт.

Щысхэ́тым сфІэ́фІт,

Щысхэ́кІым скъу́зт

[Канукова, 2012, с. 112].

У – | У –

У – | У –

У – | У –

У – | У –

Из стихотворения «Кому останется наш язык адыгский?» («Хэт кыызфэнэщтыр тиадыгабзэ?») Т. Дербе:

Быбы́жьрэн бзы́оу

Тиныдэ́льфы́бзэ,

Орэд кы́ыІо́жьрэн

Тиадыга́бзэ

[Дербе, 2019, с. 60].

У – | У – | У

У У | У – | У

пир. на 1 стопе

У – | У – | У

У У | У – | У

пир. на 1 стопе

Трехстопный ямб встречается чаще двухстопной и шестистопной вариаций, но реже четырех- и пятистопной (см. Схему 8). Образцы трехстопного ямба выявлены в творчестве поэтов разных поколений. Так, например, стихотворение «Моя родина» («Си хэку», 1947) Б. Куашева, состоящее из 15 строф общим объемом 60 строк, полностью написано рассматриваемым размером:

*Си хэкууэ дыцэ гүбгүуэ,
Къэхгүгэм и епэр,
Кавкázым щынэхъ фIыгүуэ,
Дохьэхыр птеплэ нэр!*

[Куашев, 1996, с. 10].

У – У У У – У	пир. на 2 стопе
У – У У У –	пир. на 2 стопе
У – У У У – У	пир. на 2 стопе
У – У У У –	пир. на 2 стопе

Вслед за Б. Куашевым трехстопный ямб в кабардинской поэзии продолжил свое развитие в творчестве З. Тхагазитова, Л. Губжокова, Х. Кажарова, Х. Бештокова, Р. Адканова, А. Кармовой, Р. Жамбековой, Л. Хавжоковой, М. Шоровой, З. Куготовой и др. Например, в стихотворении «Тебя зовет вон та звезда» («Уэращ мо ваггүэр зэджэр») З. Тхагазитова:

*Уэра́щ мо ва́ггүэр зэ́джэр, –
Уи да́мэр лъэ́щү шэ́щI,
Уи гү́ггүэр гъа́щIэм ны́щIэ,
Жумы́Iэ ма́хуэ-жэ́щ*

[Тхагазитов, 2005, с. 151].

У – У – У – У
У – У – У –
У – У – У – У
У – У – У –

В стихотворении «Весна опять пришла» («Къэсащ аргуэру гъатхэр», 1989) Х. Кажарова также просматривается удачный пример построения трехстопного ямба:

*Къэсащ аргуэру гъатхэр.
Мэгъагъэ, мёс, си кIейр.
Си кIейм, си кIейм догъагъэ,
догъагъэ мы дунейр!*

[Кажаров, 1998, с. 108].

У – | У – | У – | У
У – | У – | У –
У – | У – | У – | У
У – | У У | У –

пир. на 2 стопе

В современной поэзии наблюдается интенсивное развитие рассматриваемого размера. Например, в стихотворении «Деревце» («Жыг цIыкIу», 2001) Х. Бештокова:

*Гъуэгу Iуфэм Iут жыг цIыкIум
Пшагъуэбэм зыдегъэш.
Зы жыг темът мы цIыгум
Дыгъэпсым хуэмызэш*

[Бештоков, 2003, с. 514].

У – | У У | У – | У
У – | У У | У –
У – | У – | У – | У
У – | У У | У –

пир. на 2 стопе

пир. на 2 стопе

пир. на 2 стопе

Из стихотворения «Неприкаянная душа» («ЕкIуэлIапIэншэщ псэр», 2010) Л. Хавжоковой:

*Гупсысэр хъуауэ Iэл
ЩхэкуцIым щокъуейцIей –*

*Си нобэм сьт и хьэл,
Сьт кьыспэцылъ пцэдэй?*

[Хавжокова, 2011, с. 68].

У – У – У –	
У – У У У –	пир. на 2 стопе
У – У – У –	
У У У – У –	пир. на 1 стопе

Из стихотворения «Портрет» («Сурэт») З. Куготовой:

*Сурэт... ГукъэкIыж уэр.
Сызыхуэныкъуэр уэриц.*

*Сурэт... Нопсальэ гур.
Сэ кьысхуэнэр а зыриц*

[Куготова, 2016, с. 24].

У – У У У –	пир. на 2 стопе
У У У – У –	пир. на 1 стопе
У – У – У –	
У У У – У –	пир. на 1 стопе

В адыгейской поэзии примеры трехстопного ямба немногочисленны, но данная вариация получила в ней определенное развитие, в частности в одном из четверостиший И. Машбаша:

*Зы мэлы зэкъоми
Мэла́хъо ицыкIа́гъ.
Къэб жьогъэ та́къоми
Шьоу́нс темыкIа́гъ*

[Машбаш, 2014, с. 23].

У У У – У У	пир. на 1 и 3 стопах
У – У У У –	пир. на 2 стопе

У У | – У | У

пир. на 1 стопе

У – | У У | –

пир. на 2 стопе

В черкесской поэзии примеры трехстопного ямба обнаружены в творчестве У. Тхагапсова и М. Мижаевой. Приведем одну строфу из стихотворения «Друг» («Ныбжьэгъу») У. Тхагапсова:

Зимы́Іэр хэ́т жагъуэ́гъу?..

Жагъуэ́гъур сымыужэ́гъу.

А́р, со́щІэр, бий хьэ́зыри,

Абы́ сыхуэхьэ́зыри

[Тхагапсов, 2001, с. 23].

У – | У – | У –

У – | У У | У –

пир. на 2 стопе

– – | У У | У –

сп. на 1, пир. на 2 стопах

У – | У У | У –

пир. на 2 стопе

Как видно на схеме, в третьей строке в соседних стопах располагаются спондеи и пиррихий, что, однако, не нарушает ритмику стиха.

Из стихотворения «Буду жалеть» («СыщІегъуэжынуц») М. Мижаевой:

Бжызо́Іэр уэ́ псалъей,

СыщІегъуэ́жынуц, со́щІэр.

Уэих ткІуэ́псхэр кьыдолъей,

Нэгъуэ́щІым сэ́ сылуо́щІэр

[Мижаева, 2009, с. 79].

У – | У – | У –

У У | У – | У – | У

пир. на 1 стопе

У – | У У | У –

пир. на 2 стопе

У – | У – | У – | У

Четырехстопный ямб, как и такая же стопная вариация хорея, стал одним из любимых стихотворных размеров адыгских поэтов. Его образцы присутствуют в 85 % проанализированных поэтических сборников.

Этим размером написаны, например, известные стихотворения А. Кешокова: «Стремление» («СыкІуэнт нэхъ псынщІэу», 1941), «Обняв свою винтовку» («Си фочым ІэплІэ есшэкІауэ», 1942), «Перед атакой» («Атакэм и пэкІэ», 1944), «Солдатские сапоги» («Сэлэт шырыкъу»), «Разыгралась буря на вершине» («Борэныр бгыщхъэм щыетащ»), «Приветствие солдата», («Сэлэт сэлам»), «9 мая 1945 года» («Майм и 9-м 1945 гъэм»), «Лермонтов» (1964), «Поручик Лермонтов», «Поэзия» («Поэзие», 1964), «Грушевая ветка» («Кхъужьей къудамэ») и др. Например фрагмент из стихотворения «Перед атакой»:

*Уэсъятым хуэдэу, уэ, си къуэи,
КъедáІуэ бжэсІэу псалъэ пэж.
Къытпóплъэ зáуэр дэ пцэдéй,
ЖызóІэр сэри «бійм я нэй!»*

[Кешоков, 2004, с. 80].

U – | U – | U – | U –
 U – | U – | UU | U – пир. на 3 стопе
 U – | U – | U – | U –
 U – | U – | U – | U –

Здесь прослеживается удачное использование рассматриваемого размера с единственным пиррихией во второй строке, все стопы в строфе полные.

Многочисленные поэтические произведения, построенные на четырехстопном ямбе, встречаются также в творчестве других кабардинских поэтов. Например, в стихотворении «Вслед за флейтистом...» («Бжъамийр зыгъаджэр япэ иту») Н. Лукожевой:

*Бжъамийр зыгъаджэр япэ иту
Псыхэгъэ ещІыр си лъэпкъ мащІэм.
Хы ФІыщІэм къыІунауэ Іутым
ЗэхайщІэ и блэкІар псы-майцэм*

[Лукожева, 2009, с. 180].

У – У – У – У – У	
У – У – У У У – У	пир. на 3 стопе
У – У У У – У – У	пир. на 2 стопе
У – У У У – У – У	пир. на 2 стопе

Из стихотворения «Мой край» («Си лъахэ») Н. Махотлова:

*Насы́тыр но́би уэ́ уи плъа́нІэщ,
Хьуэ́пса́нІэу щы́Іэм урану́рищ.
Нэмы́су пхэ́лгыр си быда́нІэщ,
Уи тхы́дэр сы́ псэм и къя́рущ*

[Махотлов, 2001, с. 18].

У – У – У – У – У	
У – У – У У У –	пир. на 3 стопе
У – У – У У У – У	пир. на 3 стопе
У – У – У У У –	пир. на 3 стопе

Из стихотворения «Это был сон...» («ПщІыхьэпІэт ар», 2010)
Л. Хавжоковой:

*ПщІыхьэ́пІэт а́р икІу́ нэхуа́нІэт –
БлэкІа́м и пиа́гъуэм укъыхэ́кІт,
Пшэ ху́жыкІэ уа́фэм укыхуа́пэт,
Уи гъуэ́гур жьы́бгъэм къыпхуипхьэ́нкІт*

[Хавжокова, 2011, с. 57].

У – У – У – У – У	
У – У – У У У –	пир. на 3 стопе
У – У – У У У – У	пир. на 3 стопе
У – У – У У У –	пир. на 3 стопе

Черкесская поэзия также насыщена многочисленными произведениями, написанными четырехстопным ямбом. Например, из стихотворения «Скучал по тебе» («Сыпхуезэшт») М. Нахушева:

*Слээгъуа́щ Берли́н, Потсда́м, Варша́вэ,
 Мамы́рти Э́льбэ сыгуфла́щ.
 Къыщы́уми Ви́слэ мыгуза́вэ,
 Си́гу плѣ́ам ипс щы́Іэ́р щы́Іэзгъуа́щ*

[Нахушев, 1995, с. 44].

У – | У – | У – | У – | У

У – | У – | У У | У –

пир. на 3 стопе

У – | У – | У У | У – | У

пир. на 3 стопе

У – | У – | У У | У –

пир. на 3 стопе

Из стихотворения «В мир человек приходит плача...» («Дунейм къытохъэ цы́хур гъыуи...») М. Бемурзова:

*Дуней́м къыто́хъэ цы́хур гъы́уи,
 Дуней́м ар гъы́уэрэ йохы́ж...
 Сабый́м жи́Іэ́нт жи́Іэ́фмэ щы́Іэ́гъыр, –
 Бали́гъри щы́Іэгумэ́щы́ыр а́рщ...*

[Бемурзов, 1981, с. 25–26].

У – | У – | У – | У – | У

У – | У – | У У | У –

пир. на 3 стопе

У – | У – | У – | У – | У

У – | У У | У – | У –

пир. на 2 стопе

Из поэмы «Танец Асхада» («Асхъэд и къафэ») К. Дугужева:

*Даха́щэщ а́р, «Асхъэ́д и къа́фэр»,
 Абы́ цы́ху́гъэм ы́ пщы́Іэ́р хэ́льщ.
 Ди мамы́р гъа́щы́Іэри егъа́фІэ,
 Къы́гуа́тэу цы́хум и гухэ́ль*

[Дугужев, 1989, с. 9].

У – | У – | У – | У – | У

У – | У – | У – | У –

УУ|У–|УУ|У–|У

пир. на 1 и 3 стопах

У–|У–|УУ|У–

пир. на 3 стопе

Из стихотворения «Черное Ухо» («ТхъэкIумэ ФЫЦIэ») М. Мижаевой:

*Ныбжсьэгъур бьдэу игъэгъгъэу,
ЩалэщIэр пцыIэм кьытекIащ,
Пиэрыхь бэгъуа' ихьын и гъгъэу,
Пцэдджыжсь жей IэфIым IэпыкIащ...*

[Мижаева, 2009, с. 7].

У–|У–|УУ|У–|У

пир. на 3 стопе

У–|У–|УУ|У–

пир. на 3 стопе

УУ|У–|У–|У–|У

пир. на 1 стопе

УУ|У–|УУ|У–

пир. на 1 и 3 стопах

В адыгейской поэзии, по сравнению с кабардинской и черкесской, четырехстопная вариация ямба встречается значительно реже. В тех случаях, когда этот размер прослеживается в творчестве адыгейских поэтов, он, как правило, функционирует не на протяжении всего текста произведения, а лишь на отдельных его участках. Например, в стихотворении «В огромном пространстве Галактики...» («Галактикэмэ ятIокIэшхомэ...») М. Емиж наблюдается сочетание четырех и пятистопного ямба в разных строках и строфах, но первый из них (четырехстопный ямб) непрерывно выдерживается только в одной строфе:

*Хульфыгъэ кIуа'чIэу мыкIодыжьрэм
кьыдэпцэхьыжсьы адыгáпсэр.*

*Чъыгышъхьэм тхьáпэр нимызыжьми
кьэмáшъхьэм фэдэу пьтэ лъáпсэр*

[Емиж, 1990, с. 11].

УУ|У–|УУ|У–|У

пир. на 1 и 3 стопах

УУ|У–|УУ|У–|У

пир. на 1 и 3 стопах

◡ – | ◡ – | ◡ ◡ | ◡ – | ◡
 ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡

пир. на 3 стопе

Пятистопный ямб, так же как и четырехстопная вариация, занимает значительное место в адыгской поэзии. Как верно заметил А.Х. Хакушев, старшее поколение поэтов в лице «А. Шогенцукова и Б. Куашева не уделяло особого внимания этому размеру по неустановленным причинам. В национальной поэзии он был освоен только в послевоенное время» [Хакушев, 1998, с. 153]. Далее исследователь отмечает редкий характер обращений адыгских поэтов к рассматриваемой вариации ямба [Там же]. Между тем важно учитывать, что с момента выхода в свет монографии А.Х. Хакушева, в которой была сформулирована процитированная выше гипотеза, прошло около четверти века. С этого времени национальная литература пополнилась новыми произведениями (в том числе написанными пятистопным ямбом) и поэтическими сборниками, издана антология кабардинской поэзии [АКП, 2008]. Кроме того, в указанной работе исследована не общеадыгская, а только кабардинская версификация.

В настоящее время адыгская (кабардинская, черкесская, адыгейская) поэзия располагает значительным количеством произведений, написанных пятистопным ямбом. Их примеры обнаруживаются в творчестве А. Кешокова, Х. Беретаря, Л. Губжокова, Б. Утижева, М. Нахушева, М. Бемурзова, Х. Бештокова, А. Оразаева, М. Пхешхова, А. Бицуева, Р. Ацканова, А. Шорова, У. Тхагапсова, М. Емиж, М. Мижаевой, З. Кануковой, А. Кармовой, Н. Махотлова, Л. Пшукова, М. Кочесоковой, М. Шоровой, А. Бербекова и др.

Интенсивное развитие рассматриваемой стопной вариации ямба отчасти связано с тем, что пяти-, реже шестистопный ямб признан каноническим размером сонета [см.: Квятковский, 1966, с. 275–277]. При этом он получил развитие не только в сонетах, но и в других поэтических жанрах (стихотворение, поэма, баллада и т.д.). Приведем пример из сонета

«Мелкий человек еще больше мельчает...» («Цыху цыхур шохур нэхри нэх цыхуж...») Б. Утижева:

*ГуцІэгъу, цыхугъэ, нánэ, пцІэ, нэмьс,
Гуанágъэ, гу къабзágъэ, лъагъуныгъэ...
А псóri нобэ зыми имыцІыс
Зи гъуазэ зэкъуэм дэжкІэ къулейгъэр*
[Утижев, 2005, с. 127].

У – У – У – У – У –	
У – У У У – У У У – У	пир. на 2 и 4 стопах
У – У – У – У У У –	пир. на 8 стопе
У У У – У – У У У – У	пир. на 1 и 4 стопах

В одном из четверостиший А. Бербекова:

*Сыкъэшынанэу нánІэр зэтызóхыр,
Солъágъур аргуэрыжъу мы дунéйр...
Щхэ́ пцІá апхуэдэу, лъэІур зэхумыху
Къызэптрэ гъáцІэ? – ЗыкІи сыхуэмéй...*
[Бербеков, 2010, с. 196].

У У У – У – У У У – У	пир. на 1 и 4 стопах
У – У У У – У У У –	пир. на 2 и 4 стопах
– – У – У – У У У – У	сп. на 1, пир. на 4 стопах
У – У – У – У У У –	пир. на 4 стопе

Из 140-го сонета «Жизнь без спроса изменила мою внешность...» («МыупцІэу гъáцІэм ихъуэжаш си теплъэр...») Р. Ацканова:

*Мы́упцІэу гъáцІэм ихъуэжáщ си тéплъэр,
щыта́р къуршыбгъэу хъуáщ тхэрыкъуэ хужь,
Си хвэ́лыр щэ́? Псы уэ́рыр хъуáщ псытéпхэ́,
и толькьун щІыкІэр къысхуэмыцІыхуж*
[Ацканов, 2020, с. 410].

У – | У – | У У | У – | У – | У

пир. на 3 стопе

У – | У – | У – | У У | У –

пир. на 3 стопе

У – | У – | У – | У – | У – | У

У У | У – | У У | У У | У –

пир. на 1, 3 и 4 стопах

Из венка сонетов «Верен любви» («Лъагъуныгъэм сыхуэщыпкъэщ», 1973) М. Бемурзова:

*Илъэсхэм уárdэу сэ сапхырыкIынуш,
Жагъуэгъухэр гукъыдэжкIэ зэзгъэфыгъуэу,
Иджы́рикI гъа́щIэм къыспэщы́лъщ и фIы́гъуэр,
Игъэунэхуа́къым си къарум лъэкIы́ныр*

[Бемурзов, 1981, с. 59].

У – | У – | У – | У У | У – | У

пир. на 4 стопе

У – | У У | У – | У У | У – | У

пир. на 2 и 4 стопах

У – | У – | У У | У – | У – | У

пир. на 3 стопе

У У | У – | У У | У – | У – | У

пир. на 1 и 3 стопах

Из стихотворения «Не обмани меня» («СымыгъапцI») Х. Беретарь:

*СыпIукIэмэ гумэкIыр пхэсэшIы́кIы,
Сигуа́пэм тебгъэфэ́ным о́ упы́ль,
Ау сэ́шIэ –*

*Уегупиы́сэ сэ́щ нэмы́кIым,
Сэ́щ па́е зы машIуа́щи у́гу имы́ль*

[Беретарь, 1960, с. 48].

У – | У У | У – | У У | У – | У

пир. на 2 и 4 стопах

У – | У У | У – | У – | У –

пир. на 2 стопе

-- | У У | У – | У – | У – | У

сп. на 1, пир. на 2 стопах

-- | У У | У – | У – | У –

сп. на 1, пир. на 2 стопах

Из стихотворения «Довольно, друг, ты бесконечно прав» («Тэрэз, ныбджэгъу, о пѳорэр ренэу зафэ...») из цикла «Мысли в моей голове» («Сшъхъэ шыкъэбархэр») Н. Куека:

*Тэрэз, ныбджэгъу, Алахъэм урихъа́кI,
 А́у зэ́ кы́сэ́плъ – слъэкъуи́тIуи сэпэза́кI.
 Слъэкъуи́тIуи мыжъо́жъ гъо́гумэ тырау́тыгъэу
 Сыщы́с, олъэгъуа, чэ́щым сыриу́тыгъэу*

[Кук, 1995, с. 18].

U – U – U – UU U –	пир. на 4 стопе
– – U – U – UU U –	сп. на 1, пир. на 8 стопах
U – UU U – UU U – U	пир. на 2 и 4 стопах
U – U – U – UU U – U	пир. на 4 стопе

В творчестве ряда черкесских поэтов прослеживается явное преимущество пятистопной вариации ямба. Так, например, в 50 из 73 произведений, вошедших в сборник «Сказ о мужестве» («Лпыгъэм и тхыдэ», 1981) М. Бемурзова, выявлено удачное использование рассматриваемого размера. В том числе им написаны указанный выше венок сонетов «Верен любви» («Лъагъуныгъэм сыхуэщыпкъэщ»), состоящий из 210 строк, и поэма «Сказ о мужестве» («Лпыгъэм и тхыдэ»), включающая 156 строк, что составляет 68 % от общего объема книги. В другом сборнике поэта «Ты – моя песня» («Уэрэду си́эр уэрщ», 1990) 45 % (62 стихотворения из 137) также составляют произведения, написанные пятистопным ямбом. В третьей книге «Адыгом быть нелегко» («Адыгэу ущытыныр гугъущ», 2002) опубликовано 47 стихотворений, басня «Сказка о Лисе» («Бажэм и таурыхъ») и поэма «Памяти наших сородичей князей-дворян» («Ди лъэпкъ пщы-уэркъхэм я фэеплъу»), построенные на пятистопной вариации ямба. Это составляет более 50 % (49 произведений из 97) от общего объема книги. Например, из стихотворения «Словно роса тает ночь на твоих ресницах...» («Уэсэпсу щоткIур уи нэбжъыцхэм жэщыр...»):

*Макъы́ншэц къяуалэбзү́хэр, ямыха́бзэу.
Къына́иц уафэ́гум ма́зэр, цхьэу́къяу́уэ, –
Си гу́гъэц сэ́мы жэ́ицри, схуэдэ́ къа́бзэу,
Уи нит́ым я даха́гъым итхьэ́къяу́уэ*

[Бемурзов, 1981, с. 51].

У – У У У – У У У – У	пир. на 2 и 4 стопах
У – У – У – У У У – У	пир. на 4 стопе
У – У – У – У У У – У	пир. на 4 стопе
У – У У У – У У У – У	пир. на 2 и 4 стопах

Из басни «Сказка о лисе» («Бажэм и таурыхъ»):

*Мы шы́псэм кы́икIыр сфIо́ицIыр Iу́ицI фхуэ́хъуа:
Къэ́рал хабзэ́нишэу, Iу́льхьэр те́т здэхъу́ам,
Сыт цы́гъуи ба́жэ цы́льхум ца́IутIы́жш,
Зы ба́жэм адре́й ба́жэр щитеты́жш*

[Бемурзов, 2002, с. 23].

У – У – У – У – У –	
У У У – У – У – У –	пир. на 1 стопе
У – У У У – У У У –	пир. на 2 и 4 стопах
У – У У У – У У У –	пир. на 2 и 4 стопах

Из поэмы «Памяти наших сородичей князей-дворян» («Ди лъэпкъ пщы-уэркъхэм я фэеплъу»):

*Жэ́ц псо́м къэкIу́ами шү́хэр зэры́кIуэ́риц.
Еша́уи яхэ́плъа́гъуэ́ркъым зыгу́эр,
Адыгэ́ ны́пыр жьы́бгъэм доуэ́ришэр,
И фэ́гъуу уа́фэ, зытемы́льым пшэ́...*

[Бемурзов, 2002, с. 91].

У – У – У – У У У –	пир. на 4 стопе
У – У У У – У У У –	пир. на 2 и 4 стопах

00|0-|0-|00|0-
 0-|0-|00|0-|0-

пир. на 1 и 4 стопах

пир. на 3 стопе

В сборнике «Слезы адыгов» («Адыгэ нэпсхэр», 1995) М. Нахушева опубликовано 7 стихотворений, написанных пятистопным ямбом. Например, в стихотворении «Сегодня, как и прежде...» («Иджыри япэм хуэдэу...»):

...Иджы́ри япэм хуэдэу цIы́ху къэхъуа́м
Хуагъа́уэр фо́ч, гуфIэгъуэм ны́ш хуца́нэ.
Насы́пыр къыдэкIуэ́ну жы́г хаса́м
КIэра́цIэ ны́м къыха́хри мывэ́ гъуа́нэ

[Нахушев, 1995, с. 218].

0-|0-|0-|0-|0-
 0-|0-|0-|0-|0-|0
 0-|00|0-|0-|0-
 0-|0-|0-|00|0-|0

пир. на 2 стопе

пир. на 4 стопе

В книгу «Путь» («Гъуэгуанэ», 2003) М. Пхешхова вошло 17 стихотворений, что составляет более 30 % от общего объема сборника. Приведем пример из стихотворения «Вечер» («Пщыхьэщхьэ»):

Дунéйм ныщхьэ́бэ цIэ́льц зыгуэ́р и нэ́гу.
Зэхуэдзэла́шхэу тиэхэр зоблынкъа́уэ,
ХимыгъэцIы́жу дыгъэ́ми и гъуэ́гу,
Iэжэ́гъуу я́ кум дэ́тиц, зэфIэдыкба́уэ

[Пхешхов, 2003, с. 33].

0-|0-|0-|0-|0-
 00|0-|0-|00|0-|0
 00|0-|0-|00|0-
 0-|0-|0-|00|0-|0

пир. на 1 и 4 стопах

пир. на 1 и 4 стопах

пир. на 4 стопе

В современной национальной поэзии пятистопный ямб представлен в творчестве А. Мукожева, У. Тхагапсова, А. Кармовой, М. Мижаевой,

Н. Махотлова, Л. Пшукова, Л. Хавжоковой. Например, из стихотворения «Твой подарок» («Уи тыгъэр») М. Мижаевой:

*Гухэлъыр хейц, сешынкъым, сыножъэниц,
НасынкIэ гъацIэр сэри кыспежъэниц:
Удз гъагъэр гъатхэм сио́хъу кысхуебгъэхъауэ,
УкысхуэпIацIэу губгъуэм укыхъауэ!*

[Мижаева, 2009, с. 81].

У – У – У – У У У –	пир. на 4 стопе
У – У – У – У У У –	пир. на 4 стопе
У – У – У – У У У – У	пир. на 4 стопе
У У У – У – У У У – У	пир. на 1 и 4 стопах

Из стихотворения «Небо цвета зари пребывает в раздумьях...» («Пшэплъ натIэ хъужу уафэр мэгупсысэ...») Н. Махотлова:

*Ухуеймэ, бгыцхъэр тиIы́ниц тхъэелъэIу́пIэ,
Зи фIы́цIэ жы́тIэм дэ дызыхи́цIэ́ниц.
Сыхуейкы́м жы́пIэм, дыкымы́кIы́у ди́ пIэм
Абде́жым усэ нэ́с дыкы́щеджэ́ниц*

[Махотлов, 2001, с. 9].

У – У – У – У У У – У	пир. на 4 стопе
У – У – У – У У У –	пир. на 4 стопе
У – У – У У У – У – У	пир. на 3 стопе
У – У У У – У У У –	пир. на 2 и 4 стопах

Шестистопный ямб – явление редкое в адыгской поэзии. В единичных произведениях, написанных этим размером, такая вариация ямба выдержана не в «чистом» виде. Например, в стихотворении «Я много гневался...» («Сэ куэдрэ сыбэмпащ...») Х. Бештокова наблюдаем:

*Сэ куэдрэ сыбэмпа́щ,
мэкъу Iэ́тэм хэль
хъарбы́зу,*

*Си хэку, си Къэбэрдэй,
 адэхуэм и мэи цIа́нIэ,
 ХьэрэмIуа́цхьэу бза́джэр уи лъэпа́гът...
 Сосры́къуэ уэ ууе́йт, зы за́къуэт и́лэр лIа́нIэу,
 Сэтэней гуа́цэр
 но́би ма́гъ!!*

[Бештоков, 2003, с. 263–264].

В первых двух выделенных фрагментах прослеживается пятистопный ямб, в завершающей части стиха количество стоп сокращается до четырех. Продемонстрируем на схеме:

У – У У У – У – У – У – У	пир. на 2 стопе
У – У У У – У – У – У –	пир. на 2 стопе
У – У У У – У – У У У – У	пир. на 2 и 5 стопах
<u>У – У У У – У У У –</u>	пир. на 2 и 4 стопах
У – У У У – У – У У У – У	пир. на 2 и 5 стопах
<u>У У У – У – У У У –</u>	пир. на 2 и 4 стопах
У – У – У – У – У – У – У	
<u>У У У – У – У –</u>	пир. на 1 стопе

Единственный случай использования шестистопного ямба в черкесской поэзии выявлен в творчестве У. Тхагапсова, в стихотворении «Когда не станет отца...» («Пщхьэщымытыжмэ адэр...»):

*Къэсцтэ́ну сыхьэзы́рт Iэ пцIа́нэ́кIэ дэп пцты́рыр,
 Къуришы́бгъэм е́цхьу сфIэ́ццIт, сыхуе́йм, сылъэ́тэфы́н.
 Пхъэ́бгъу лъэ́гур си уэ́ниэ́кут, кызмы́дзэу зэрыгъу́рыр,
 Сы́т цы́гъуи си́ гур и́зт, сэ́ хэ́т къы́стекIуэ́фынт?!*

[Тхагапсов, 2001, с. 14].

У – У У У – У – У У У – У	пир. на 2 и 5 стопах
У – У – У – У – У У У –	пир. на 5 стопе

○ – ○ ○ ○ – ○ – ○ ○ ○ – ○	пир. на 2 и 5 стопах
– – ○ – ○ – – – ○ ○ ○ –	сп. на 1 и 4, пир. на 5 стопах

Других примеров шестистопного ямба в черкесской поэзии нами не обнаружено. В качестве иллюстрации к рассматриваемому размеру А.Х. Хакуашев привел вторую строфу стихотворения «Это так тяжело для меня» («Ар сэркIэ сыту хьэлъэ») М. Нахушева, однако шестистопная вариация ямба выдерживается лишь в семи из сорока двух строк указанного произведения. Кроме того, эти строки не интегрированы в непрерывный фрагмент, а разрознены по всему тексту в виде редких вкраплений. Проследим на схеме второй строфы, процитированной А.Х. Хакуашевым:

Ажáлыр уэ кьопхъуáиц, кьуишэ́кIри и кьэу́хьыр,
Уэ уи нэ кьысхуэ́гуфIэу и́цытáхэр зэ́трипIáиц.
Кхъэ нáтIэм дыи́цIи́гъу́жри гъуи́цI хъáр –
кьэрэгъул бжы́хьыр,
Сыгу́Iэу ди зэхуáкум жэи́ц кIы́фIыр кьыди́ишáиц
 [Нахушев, 1995, с. 195].

○ – ○ – ○ – ○ – ○ ○ ○ – ○	пир. на 5 стопе
○ ○ ○ ○ ○ – ○ ○ – ○ ○ ○ –	пир. на 1, 2, 4 и 6 стопах
○ – ○ ○ ○ – ○ ○ – ○ ○ ○ – ○	пир. на 2, 4 и 6 стопах
○ – ○ ○ ○ – ○ ○ – ○ ○ ○ –	пир. на 2, 4 и 6 стопах

Как видно, только в первой из приведенных четырех строк прослеживается схема шестистопного ямба с пиррихией на десятом слоге. Далее текст переполнен множеством пиррихий и сочетаниями различных размеров. Вторая строка состоит из семи стоп: пиррихий + пиррихий + ямб + пиррихий + хорей + пиррихий + неполный хорей. Третья строка также включает семь стоп: ямб + пиррихий + ямб + пиррихий + пиррихий + пиррихий + хорей. Четвертая строка также состоит из семи стоп: ямб + пиррихий + ямб + пиррихий + хорей + пиррихий + неполный хорей. Подробное описание процитированной строфы доказывает

нецелесообразность отнесения стихотворения М. Нахушева к произведениям, написанным шестистопным ямбом.

В адыгейской литературе не выявлено ни одного случая использования рассматриваемой вариации ямба. Однако в ней, как и в кабардинской и черкесской поэзии, встречаются сочетания его разноколичественных стоп – разностопный ямб, в котором прослеживается:

– межстроковое упорядоченное чередование одного- и двухстопного ямба. Из четверостишия «С тем, кому ты нужен...» («Къыпфаем...») И. Машбаша:

Къыпфа́ем
Уемыпэ́гэкI,
Узфа́ем
Уфемы́цхэкI

[Машбаш, 2014, с. 39].

У – У	
У У У –	пир. на 1 стопе
У – У	
У У У –	пир. на 1 стопе

– межстроковое упорядоченное чередование двух- и одностопного ямба. В четверостишии «Избирательный...» («Ахадэрэр...») И. Машбаша:

Аха́дэрэр
Мэдэ́хъу,
Аха́плъэрэр
Мэплъэ́хъу

[Машбаш, 2014, с. 48].

У – У У	пир. на 2 стопе
У –	
У – У У	пир. на 2 стопе
У –	

Из стихотворения «Приходит то, что зовешь...» («Узэджэр кьокІуэ...»)

З. Куготовой:

Пицэдэи махуэц –

Гьуэгу захуэц.

Узэджэр кьокІуэ.

ТызóІуэ...

[Куготова, 2016, с. 65].

У – | У – | У

У – | У

У – | У – | У

У – | У

– межстроковое упорядоченное чередование двух- и трехстопного ямба. Из стихотворения «Судьба» («Ухыгъэ») М. Нахушева:

Къэсы́нуц а́р,

Сэ со́цІэ гу́вэ-иІэхми,

Джэбы́н лъэкІы́ниц

Абы́ къызишиэкІы́н

[Нахушев, 1995, с. 190].

У – | У –

У – | У – | У – | У

У – | У –

У – | У У | У –

пир. на 2 стопе

Из стихотворения «Времени» («Зэманым») З. Куготовой:

Усурэты́цІуц.

Уолэ́жсьыр си сурэ́тым.

Укы́зоу́нциІ –

Птеси́ІыкІым сы́т къыхуэ́тыр?

[Куготова, 2016, с. 33].

У – У – У У У – У	пир. на 3 стопе
У – У У У – У	пир. на 3 стопе

– межстроковое упорядоченное чередование трех- и пятистопного ямба. Из стихотворения «Одинок я, девочка моя» («Си закьюэщ, си хьыдэз»)

М. Пхешхова:

*Си закьюэщ, си хьыдэз,
 Пиэдэи си закьюэнуш.
 Киэызу мафIэ дэпыр мэдийж...*
 [Пхешхов, 2003, с. 65].

У – У У У –	пир. на 2 стопе
У – У У У – У	пир. на 2 стопе
У – У У У – У У –	пир. на 2 и 4 стопах

Такое сочетание двух трехстопных строк с одной пятистопной строкой в произведении выдерживается по всему тексту и повторяется восемь раз.

– межстроковое неупорядоченное чередование шести- и пятистопного ямба. В стихотворении «На шапке моей висело солнце...» («Си пыIэм дыгъэр фIэльт...») из цикла «Засохшая ветка» («Къудамэ гъуа»)

Х. Бештокова:

*Си пыIэм дыгъэр фIэльт, си Iэпэм –
 ихуэмыла́кIэр,
 Шы фIа́льэм и́Iагъэ́льэ́лырт полонéз.
 Лъэс лъа́гъуэм тéтхэм ма́ицIэу саи́цIэна́кIэт,
 Си гугъэт сыкIуэ́фы́ну уа́фэм нэс*
 [Бештоков, 2003, с. 143].

У – У – У – У – У У У – У	пир. на 5 стопе
У – У У У – У У У –	пир. на 2 и 4 стопах
У – У – У – У У У – У	пир. на 4 стопе
У – У У У – У – У –	пир. на 2 стопе

Как видно на графическом изображении метрики приведенного фрагмента, за первой шестистопной строкой следуют три пятистопные строки. Такая архитектоника повторяется и в третьей строфе стихотворения, но во второй строфе наблюдается чередование шести- и пятистопных строк.

Кроме рассмотренных примеров сочетания разностопного ямба в рамках одного произведения, в современной кабардинской поэзии, в творчестве З. Куготовой, выявлен уникальный случай межстрокового упорядоченного чередования семи- и пятистопного ямба. В стихотворении «Отыскиваю песню, оставленную в летнем дожде...» («Къызогъуэтыж гъэмахуэ уэшхым къыхэзна уэрэд...») наблюдаем:

*ТызоцІыхъы́ж си гъацІэ гъуэ́гум сфІэкІуэ́да сурэ́т,
Къыздэуэ́ршэ́рурэ, йожьэ́ж псынэ́псыр.
Уэшхы́псым къыхэ́сха уэрэ́дым же́Іэ: «Узихэ́т?»
– Суримакъа́мэц, схуэ́лъэцІы́ж си нэ́псыр*

[Куготова, 2010, с. 170].

У У У – У У У – У У У У У –	пир. на 1, 3, 5 и 6 стопах
У У У – У У У – У – У	пир. на 1 и 3 стопах
У – У У У У У – У – У У У –	пир. на 2, 3 и 6 стопах
У У У – У У У – У – У	пир. на 1 и 3 стопах

Исследование, проведенное в настоящей части работы, установило, что ямб в адыгской поэзии является одним из востребованных и наиболее развитых стихотворных размеров. Процентное соотношение разноколичественных стоп внутри системы ямбического размера отражено на Схеме 6.



3.3. Дактиль

Трехсложные стихотворные размеры в адыгской поэзии получили широкое развитие, но по сравнению с двусложными хореем и ямбом, дактиль, амфибрахий и анапест встречаются в ней значительно реже. Вместе с тем наблюдается непрерывная эволюция стопных вариаций трехсложников с одновременным увеличением частоты их использования.

Дактиль, как верно отметил А.Х. Хакушев, один из самых нераспространенных размеров [Хакушев, 1998, с. 158–159]. В кабардинской поэзии исследователь выделил две его стопные вариации – двух- и трехстопный дактиль. В общеадыгской литературе нами выявлено четыре стопные вариации рассматриваемого размера – двух-, трех-, четырех-, пятистопный дактиль. Продемонстрируем на примерах.

Двухстопный дактиль: первое стихотворение из цикла «Герой» («ЛПыхъужь») А. Гадагатля с незначительными отступлениями от нормы написано двухстопным дактилем. Приведем фрагмент:

*Тóпхэр мэгуа́хьо,
Хьóухэр мэгы́рзы,
Пцэ́шлоцэ́ Іу́льхьэхэр
Пый́мэ афа́дзы*

[Гадагатль, 1959, с. 41].

– ∪ ∪ | – ∪
– ∪ ∪ | – ∪
– ∪ ∪ | – ∪ ∪
– ∪ ∪ | – ∪

Здесь, несмотря на неполноту вторых, конечных, стоп в первой, второй и четвертой строках (не хватает одного безударного слога в каждой из них), можно утверждать функционирование двухстопного дактиля, что подтверждается третьей строкой, в которой наблюдаем наличие двух полноценных стоп.

Двухстопный дактиль выявлен и в творчестве ряда кабардинских и черкесских поэтов. Так, например, на отдельных участках стихотворения «Аслан» А. Охтова, состоящем из 25 четырехстрочных строф, прослеживается рассматриваемая вариация дактиля, хотя вторая стопа в каждой строке, так же как и в предыдущей иллюстрации, неполная. Например:

Ды́гъэр нэцхъы́фIэу
У́гум кьоу́вэр,
Щы́гур кьегъ́эври
Гъу́зыр кых́эхур
 [Охтов, 1960, с. 22].

– ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ ∪ | – ∪

Некоторые фрагменты стихотворения «Вода и слеза» («Псымрэ нэпсымрэ») Л. Загаштоковой также написаны двухстопным дактилем:

Псы́р кьырегъа́хъуэ,
Пя́щIэу кьегъа́зэ,
Щхъ́эр мэкIэ́рэхъуэ,
Гу́гъэр и гъуа́зэу...
 [Загаштокова, 1987, с. 18].

– ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ ∪ | – ∪

Трехстопный дактиль встречается чаще других стопных вариаций исследуемого размера. Его образцы обнаружены в творчестве поэтов разных поколений: Б. Куашева, А. Кешокова, М. Ахметова, В. Абитова,

М. Нахушева, М. Бемурзова, З. Кануковой. Например, в «Кавказской песне» («Кавказым и уэрэд») А. Кешокова:

*Лъáпсэр кьыщэжьэр щIэгъуейуэ,
Псы́хэр кьохуэхыр губжьáуэ,
Жьы́бгъэм зэри́хуэм ещхьы́фэу,
ТкIуэ́псхэр долъей кьызэдэфэу*
[Кешоков, 2004, с. 33].

– U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U

Из стихотворения «Жив корень моей любви...» («Псэущ си гухэлъым и лъабжьэр...») З. Кануковой:

*Псэуш си гухэлъым и лъáбжьэр,
Зэдз си гухэлъым и кьуэ́псым.
ЩIэ́льыр кьэкIуэ́нум и на́бжьэм
Си́Iэну, кьэси́Iэну зэспэ́скъым...*
[Канукова, 2008, с. 109].

– U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U

Из «Новогодних благопожеланий» («ИльэсыщIэ хьуэхьу») М. Ахметова:

*ГъэщIэ, насы́пкIэ гъэнищIа́уэ
Уэ́ колхоз пи́лантIэм кьыдэхьэ.
Е́шхэ-ефэ́шхуэ пхуэти́Iа́уэ
Щы́хь уэ пхудо́щIыр, кьеблáгьэ!*
[Ахметов, 1959, с. 16].

- 0 0 | - 0 0 | - 0
 - 0 0 | - 0 0 | - 0
 - 0 0 | - 0 0 | - 0
 - 0 0 | - 0 0 | - 0

Трехстопный дактиль применяется и в лиро-эпических жанрах, например, в балладе «Закат солнца» («Дыгъэр щыкъухъэр») Б. Куашева:

Тхъэм и мыфIыцIэу, си гъа́цIэм
Сэ́ щытыгъа́цI къысхуихуа́у
ЩIы́м щыслъагъу́пхъэу, щIы́ пха́цIэм
Жы́лэу бжыгъуе́й щыпхыхуа́у
 [Куашев, 1996, с. 47].

- 0 0 | - 0 0 | - 0
 - 0 0 | - 0 0 | -
 - 0 0 | - 0 0 | - 0
 - 0 0 | - 0 0 | -

Поэма «Меоты» («МэуэтIхэр») В. Абитова также написана трехстопным дактилем:

Дэ́нэ фыцIы́Iэ мэуэ́тIхэр,
Сы́т хуэдэ лъэ́пкы́р фи цIэ́блэ?
Тхы́дэр мычэ́му къэ́птIэ́цIмэ,
Гу́гъэм и нэ́хур къы́цIо́блэ
 [Абитов, 1987, с. 113].

- 0 0 | - 0 0 | - 0
 - 0 0 | - 0 0 | - 0
 - 0 0 | - 0 0 | - 0
 - 0 0 | - 0 0 | - 0

В адыгской поэзии выявлено несколько случаев использования четырёхстопного дактиля: в творчестве М. Нахушева, М. Бемурзова, М. Мижаевой, Н. Махотлова.

Четырехстопной вариацией дактиля написаны стихотворения «На улице, волнуясь, разговаривают тополя...» («ЩЫбым гузавэу щопсальэхэр щихухэр...») и «Адыгский танец» («Адыгэ кьафэ») М. Бемурзова. В первом из них:

*ЩЫ́бым гуза́вэу щопса́льэхэр щихухэр,
Жы́ыбгъэр мэны́хьэр цыджа́н шыкIэпшы́нэу.
Сэ́ гьерэты́нишэу схьа гъэхэм я щIы́хуэр
Уз' схуэхъужа́ жэщмыжéймкIэ сопшы́ныр*

[Бемурзов, 1981, с. 7].

– U U | – U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U U | – U

Приведем другие примеры: из стихотворения «Мне нравится быть достойным тебя...» («СфIэфIщ сыпхуэфашэу...») М. Нахушева:

*Бгы́хэм уи бы́нхэм я хьэ́лыр пызо́щIыр,
ÉщI льягъугъуа́фIэ уи тхы́дэм уи цéйр.
Щхьэ́щэ, лъэпкъ ха́бзэм хуэпэ́жхэм, хузо́щIыр –
А́хэм сайцхьы́фтэм ара́т сызыхуéйр*

[Нахушев, 1995, с. 23].

– U U | – U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U U | –
– U U | – U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U U | –

Из стихотворения «Где ты?» («Дэнэ ущыIэ?») М. Мижаевой:

*Гугъэ́ми, кьа́бзэмэ, куэд хузэфIо́кI,
А́р бэлыхы́ицэ́ми жа́ну яфIо́кI.
Гьа́щIэм ухéйуэ зэра́н кьыуи́ицIэ́н?!–*

Сэ успэІэщІэу гунсэху сымыщІэн!

[Мижаяева, 2009, с. 195].

–УУ|–УУ|–УУ|–
–УУ|–УУ|–УУ|–
–УУ|–УУ|–УУ|–
–УУ|–УУ|–УУ|–

Из стихотворения «Утренняя заря» («Пщэдджыжь пшэплъ»)
Н. Махотлова:

*ФЫм игъэхъуапсэурэ сі гур мэхъуэпскІ,
Пшэплъыр къехáуэ ди Бáлкъ зыщегъэпскІ.
Псыщхэм нэцхьыфІэу толькьунхэр щоджэгу,
Пшэплъым игу ылъыр йолъагъуэ и нэгу*

[Махотлов, 2001, с. 102].

–УУ|–УУ|–УУ|–
–УУ|–УУ|–УУ|–
–УУ|–УУ|–УУ|–
–УУ|–УУ|–УУ|–

В адыгской поэзии нами выявлен единственный случай использования
пятистопного дактиля в стихотворении «Мое Черное море» («Си Тенджыз
ФЫщІэ») М. Бемурзова:

*Хуэму толькьунхэр
щопсáлгъэр нэпкъ лъáбжъэ щІэхám,
Сэ зэзэмьізэ
къысфІощІыр псэ áхэм яІút,
Нáрт шы фІэдзánІэм
пщІэгъуáлэ абрáгъуэ енхám
Éцхьу уи Іуфэм
кхъухъ дáхэ хужьы́шхуэхэр Іутиц*

[Бемурзов, 1990, с. 18].

-○○|-○○|-○○|-○○|-
 -○○|-○○|-○○|-○○|-
 -○○|-○○|-○○|-○○|-
 -○○|-○○|-○○|-○○|-

Как видно на схеме, последние, пятые, стопы всех четырех процитированных строк неполные – отсутствуют два безударных слога, но наличие ударного слога позволяет признать факт существования стопы. Все произведение построено на поэтической графике «лесенка», благодаря которой отчетливо проявилась своеобразная индивидуально-авторская интонация стиха.

Разностопный дактиль – явление редкое в адыгской поэзии. Из нескольких тысяч проанализированных поэтических произведений выявлен единственный случай сочетания разноколичественных стоп дактиля. В стихотворении «Нынешний адыгский мир» («Иджырей адыгэ дуней», 1975) М. Нахушева прослеживается упорядоченное чередование двух четырехстопных и одной трехстопной строк в каждой из трехстрочных строф. Подобная композиция повторяется в стихе 10 раз, т.е. произведение состоит из 10 трехстрочных строф – 30 строк. Например:

Нáнэ бжэIупэм щыкъún щегъэ́льáльэ,
Дáди псчэ мáккъIэ пцIантIэ́кум щопсáльэ,
Ды́гъэри мéс къыщIэкIáщ

[Нахушев, 1995, с. 21].

-○○|-○○|-○○|-○
 -○○|-○○|-○○|-○
 -○○|-○○|-

В ходе исследования, проведенного в данном параграфе, установлено, что дактиль в адыгской поэзии развит до пятистопной вариации. Процентное соотношение стопных вариаций дактиля отражено на *Схеме 7*.

ДАКТИЛЬ В АДЫГСКОЙ ПОЭЗИИ

Двухстопный – 14 %

Трехстопный – 55 %

Четырехстопный – 23 %

Пятистопный – 4 %

Разностопный – 4 %

3.4. Амфибрахий

Из всех трехсложных стихотворных размеров амфибрахий стал самым востребованным в адыгской поэзии. Причины наиболее частого обращения к нему, по сравнению с другими трехсложниками, в настоящее время остаются невыясненными. По предположению А.Х. Хакуашева, это связано с тем, что данный размер формирует оригинальную и гармоничную ритмику, «удобен» в применении и легче всего адаптируется к родному (кабардино-черкесскому – Л.Х.) языку [Хакуашев, 1998, с. 159–160]. Вместе с тем важно отметить, что каждому размеру и его стопным вариациям свойственна определенная уникальная ритмика, обусловленная их структурно-композиционными особенностями. Возможно, причина в другом: как следует предположить, ритмика, создаваемая амфибрахией, оказалась наиболее близка к национальному менталитету и мировосприятию. Во всяком случае, факт заключается в том, что адыгскими поэтами этот размер используется почти в два раза чаще, чем анапест, и в четыре раза – чем дактиль (см. *Схему 10*).

Начало эволюции амфибрахия датируется 30 гг. XX в. По справедливому утверждению А.Х. Хакуашева, впервые двухстопная вариация этого размера была использована А. Шогенцуковым в ряде стихотворений и поэме «Славлю» («Сохъуэхъур») [Хакуашев, 1998, с. 160].

Приведем пример из последней:

Сохъуэхъур, сохъуэхъур
Къуэ цхъуа́нтIэм цальхуа́хэм,
Лъэху у́дзхэр зи цхъэ́нтэу
ГъаицIэ́ицIэм хыхъа́хэм

[Шогенцуков, 2006, с. 218].

У – У | У – У
У – У | У – У
У – У | У – У
У – У | У – У

В творчестве поэтов последующих поколений двухстопный амфибрахий получил широкое развитие и распространение. Его примеры выявлены в лирике и лиро-эпике А. Охтова, А. Кешокова, К. Жанэ, Б. Куашева, Б. Бекулова, А. Гадагатля, А. Ханфенова, И. Машбаша, З. Тхагазитова, Н. Куека, М. Нахушева, Х. Бештокова, М. Бемурзова, Р. Ацканова, М. Емиж, А. Кармовой, М. Мижаевой, З. Кануковой, Р. Жамбековой, М. Шоровой, З. Куготовой и др. Например, в стихотворении «Победим!» («ДытекIуэнц!») Б. Бекулова:

*Хейгъэриц ди хэкур
Май удзу иIэгъагъэр,
Ди гъуагъэриц нэхугъэр
ЩIы напэм езытыр*
[АКП, 2008, с. 186].

○ – ○ | ○ – ○
○ – ○ | ○ – ○
○ – ○ | ○ – ○
○ – ○ | ○ – ○

Из стихотворения «Благопожелание» («Хъуэхъу») М. Шоровой:

*Ди губгъуэхэр гъагъэу,
Ди хъушэхэр багъуэу,
Псыкъэльэхэр мыгъуу,
ХъуапсáпIэхэр тлъагъуу...*
[Шорова, 2015, с. 18].

○ – ○ | ○ – ○
○ – ○ | ○ – ○
○ – ○ | ○ – ○
○ – ○ | ○ – ○

Из цикла «Покосившиеся надгробия» («КъэнэтIэхэс чэфхэр») Н. Куека:

*Ситыгъэ блэонэу
ЕIэты къушгъхэ́тхым.*

ЗгъэшIагъэр къэсIонэу,

Зы у́сэ къэсэ́тхы...

[Кук, 1995, с. 29].

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

Из стихотворения «Тревожатся часы...» («МэгүIэ сыхъатыр...»)
М. Емиж:

МэгүIэ сыхъа́тыр,

МэгүIэ, рэхъа́тэн,

Ау цIы́фми гу лъа́тэу

Ухъа́тэн, ухъа́тэн

[Емиж, 1990, с. 49].

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

Из стихотворения «Подснежник» («Ажэгъуэмэ», 1948) А. Охтова:

Дыгъэ́псым уэс Iу́выр

Мы цIы́льэм щехы́жыр,

Уэсэ́псыр хьэлы́гъуэу

Iуца́цэу йожэ́хыр

[Охтов, 1960, с. 27].

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

Из стихотворения «Одна звезда» («Зы вагъуэ») М. Мижаевой:

*ПсалъэфIхэр IурьщIэ
ИщIа́щ лъагъуныгъэм!
Дуней – си щIэрыщIэ! –
СфIыхо́щI шыIэныгъэм!*

[Мижаева, 2009, с. 111].

У – У | У – У
У – У | У – У
У – У | У – У
У – У | У – У

Далее с увеличением количества стоп наблюдается сокращение количества произведений, написанных амфибрахийем. К примеру, трехстопный амфибрахий встречается реже его двухстопной вариации, но с почти одинаковой частотой использования четырехстопного амфибрахия. К этому следует добавить, что в адыгской поэзии обнаружено единственное стихотворение, написанное пятистопным амфибрахийем.

Образцы трехстопного амфибрахия выявлены в творчестве всех поколений адыгских авторов. Например, в стихотворении «Гадальщик на бараньей лопатке» («Блэгъуапльэ») В. Абитова:

*Уэтэрхэр щыкуэ́дици а щIы́пIэм,
Бысы́мхэр щагъуэ́тыр гъунэ́жу...
Хошхы́хьхэр мэл пшэ́рым и фIы́пIэм,
Къэхъуа́хэр-хъужа́хэр яIуа́тэу*

[Абитов, 1987, с. 56].

У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У

Из стихотворения «И снова Оксана» («Аргуэру Оксанэ»)

А. Ханфенова:

СоплъэкIри, къэслъагъур Оксáнэц,
Зелъа́тэу ар ихáпIэм щону́р.
Шхын IэфIхэр къытхуе́цтэр жумэ́рту,
Сыт фIы́гъуи ицIэ́ну хьэзы́риц
[Ханфенов, 2011, с. 224].

У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У –

Из стихотворения «Мелодия. Зов. Острие меча» («Мэкъамэр. Джэмакъэр. Къэмапэр», 1954) И. Машбаша:

Мэкъáмэр, мэкъáмэр, мэкъáмэр,
Тыгъэ́псэу, мэзáхэу къысхэ́псы.
Джэмáкъэр, джэмáкъэр, джэмáкъэр,
Мэкъáбэу, къэма́пэу къызнéсы
[Машбаш, 2020, с. 264].

У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У

Из сонета «Легкий снег разносится холодным ветром...» («Жьыху уэсыр зэрехъэ жьы щIыIэм...») Б. Утижева:

Жьыху уэ́сыр зэрéхъэ жьы щIы́Iэм.
Гупсы́сэри псэ́ри епхэ́х.
Къуаргъы́жъхэр жыгы́жъхэм хогу́Iэ.
ГугъáпIэр нахуáпIэм щомéх...
[Утижев, 2005, с. 144].

0 – 0 | 0 – 0 | 0 – 0
 0 – 0 | 0 – 0 | 0 –
 0 – 0 | 0 – 0 | 0 – 0
 0 – 0 | 0 – 0 | 0 –

Из стихотворения «Звездный дождь» («Вагъуэ уэшх», 2010)
Б. Аброковой:

ЩИы ху́йтым цIыху́йтI темызáгъэу
Къыицы́хъуу, тенджы́зыр къэгубжът.
И тхы́цIэ – гъуэгуáнэр – плъыжы́гъэу
Хуизы́Iэм и нэпс хэIубы́жт...

[Аброкова, 2011, с. 88].

0 – 0 | 0 – 0 | 0 – 0
 0 – 0 | 0 – 0 | 0 –
 0 – 0 | 0 – 0 | 0 – 0
 0 – 0 | 0 – 0 | 0 –

Из стихотворения «Садись на качели моей жизни...» («КъитIысхъэ си
гъащIэ хъыринэм...») Р. Жамбековой:

Уи ва́гъуэм си ва́гъуэр хуэти́эни́ци,
Я пси́тIыр зы чы́сэм итлхъэ́ни́ц.
Чыса́ицхъэри бы́дэу тпхэ́жы́ни́ци,
Лыды́жу лэры́пси ити́цIэ́ни́ц

[Жамбекова, 2010, с. 19].

0 – 0 | 0 – 0 | 0 – 0
 0 – 0 | 0 – 0 | 0 –
 0 – 0 | 0 – 0 | 0 – 0
 0 – 0 | 0 – 0 | 0 –

Из стихотворения «Зовя обратно отвергнутые чувства...» («IэщIыб
пщIа гухэлъыр къебджэжу...», 2009) Л. Хавжоковой:

*Иджы́... ухэты́жкьым а гъа́щIэм,
Къэплъыхуэми кIэ́нишэу си гъуэ́гу,
Ухуе́ймэ плъэкIы́ху схуэгума́щIэ,
Ухуе́ймэ уэрэдхэр схуэгъэ́Iу*

[Хавжокова, 2011, с. 47].

У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У –

Четырехстопный амфибрахий в адыгской поэзии, так же как и рассмотренные выше вариации, получил достаточно обширное развитие. Его примеры выявлены в творчестве А. Шогенцукова, А. Кешокова, М. Ахметова, К. Жанэ, Б. Куашева, А. Гадагатля, В. Абитова, З. Тхагазитова, Х. Бештокова, М. Бемурзова, А. Бицуева, Н. Махотлова, Б. Аброковой, М. Шоровой. Например, из стихотворения «Рассвет» («Нэфышъагъу») К. Жанэ:

*Гъэма́фэу нэфышъа́гъом дунáем ишIа́гъо
О а́пэу плъэгъу́ныр лъэи дэдэу гушIуа́гъо:
Мэзáхэу щаты́рэм зещáхьыишь ежъэ́жьы,
ЫкIуа́чIэ хэхъуа́гъэу чъыя́гъэр къэтэджы*

[Жанэ, 1969, с. 31].

У – У | У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У | У – У

Из стихотворения «В кунацкой» («ХьакIэщым...») А. Гадагатля:

*Хьис я́тэ пцылIы́гъэ... Гъэры́пIэм иты́гъ,
Шъхъэ уáсэр зыфэ́ты, пцы Iэ́гур къебгын.*

<...>

*Октя́брэм имáфэ нэфы́нэу кѣафэ́нс,
Насы́ным гушгуа́гъо зэфэ́дэу кѣарéт!*

[Гадагатль, 1959, с. 33–34].

У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У | У –

Из цикла «Цвети, мой край, еще краше» («Гѣагѣэ, си хэку, нэхъри дахэу») М. Ахметова:

*Гѣэ щі́плЫм нэса́щи
Черкэ́сиер éну
Росси́ем и бла́гъэу
Гѣуэ́гуа́нэр икгуа́щ.
Гѣэ щі́плЫм нэса́щи
Зэкѣуэ́шым дыхуэ́дэу
ГуфІэ́гъуи, гугъуе́хъи
Зэхуэ́дэу кѣэтхъа́щ
[Ахметов, 1959, с. 3].*

У – У | У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У | У –

В одном из четверостиший М. Бемурзова:

*Дядэ́жхэм я щІ́хъыр щІ́махуэм – дыгѣ́афІэ,
Гѣма́хуэм жѣауа́нІэ дэ тхуэ́хъуу кѣэтхъа́т,
Арихъэ́кІэ мэшо́ку зэпэгъуа́нэм илѣ́ гѣ́авэу,
Гѣуэ́гу ткІуа́м мащІ́э-мащІ́эурэ́ ár щиткѣухъа́щ...*

[Бемурзов, 2002, с. 84].

U-U | U-U | U-U | U-U
 U-U | U-U | U-U | U-
 U-U | U-U | U-U | U-U
 U-U | U-U | U-U | U-

Из цикла «Мэз пхьэгульей кьудамэ» («Ветка лесной сливы», 1985)

3. Тхагазито́ва:

*Щхьэщытыц уи уэрэдыр уи лъахэу бгъэфIам, –
И тхыдэу и нобэм, къэкIуэнум, блэкIам.*

*Зэмáным ижэ гуáиЦэр, макъáмэу яиЦéтиц,
Къуришýбгъэр борэ́ным абы́ цыпэиЦéтиц
[Тхагазитов, 2005, с. 578].*

$\cup - \cup \mid \cup - \cup \mid \cup - \cup \mid \cup -$
 $\cup - \cup \mid \cup - \cup \mid \cup - \cup \mid \cup -$
 $\cup - \cup \mid \cup - \cup \mid \cup - \cup \mid \cup -$
 $\cup - \cup \mid \cup - \cup \mid \cup - \cup \mid \cup -$

Из стихотворения «На теле нынешней эпохи...» («Ди нобэм и щЫфэм...») Н. Махотлова:

*ГъуцI жыгхэм къапókIэ
гъуцI тхьэмнэ зуужу,
Гъэгъахэм кьоуáсэ
гъуцI бжсьэхэр вуужу,
ГъуцI зáiIэкIэ нобэм
лъагъуэйцIэ хеци́кI.
ГъуцIынишэу псэуну
ди цIыльэм лъэмы́кI
[Махотлов, 2001, с. 17].*

U-U|U-U|U-U|U-U
U-U|U-U|U-U|U-U
U-U|U-U|U-U|U-
U-U|U-U|U-U|U-

По приведенным иллюстрациям видно, что в многостопных вариациях конечная стопа, как правило, неполная (отсутствует второй безударный слог), при этом наблюдается наличие ударного слога, что позволяет засчитать ее (конечную стопу) в общее количество стоп в строке.

Как отмечалось ранее, в адыгской (кабардинской) поэзии выявлен уникальный случай использования пятистопного амфибрахия. В стихотворении «В шепоте-бреду досадном...» («Іущащэ-Іуэщхъуей зэгуэпыгъуэу...», 2002) Л. Пшукова на протяжении семи строк из восьми выдержана пятистопная вариация амфибрахия. Во второй строке не хватает одного безударного слога, однако такая погрешность легкоустранима: достаточно добавить букву э в конце слова *бзаджэу* → *бзаджэуЭ*, которая не искажает смысла и при этом восстанавливает метрику и ритмику стиха и уравнивает количество слогов (по 15) в каждой строке. Возможно, эта буква присутствовала в указанной позиции, но выпала по техническим причинам. Приведем фрагмент с ее добавлением:

*Іуца́щэ-Іуэщхъу́ей зэгуэ́пыгъуэу тхэ́экІу́мэм имы́кІыр,
Саба́щхъуэ́-яжъя́щхъуэ́ гын бза́джэуЭ нэ́р щІэ́зысы́кІыр,
Лъахъы́бэ-жъя́кІа́цэу жэщы́бгым кыи́увэр си гъу́джэм,
Уэ́нжа́ккыр дэфы́йуэ хъэу́ам хэ́лъэтэ́ж нэ́джэІу́джэр...*

[Пшуков, 2011, с. 20].

◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡
 ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡
 ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡
 ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡ | ◡ – ◡

Пять стоп – наивысшая точка эволюции амфибрахия. Вместе с тем выявлены примеры разностопного амфибрахия. В числе наиболее распространенных – межстроковое упорядоченное чередование четырех- и трехстопного амфибрахия. Так, например, в каждой из трех строф стихотворения «Твоя звезда вместе с моей звездой вступая...» («Уи вагъуэр

си вагъуэм дыхыхъэу...», 1962–2002) Х. Бештокова наблюдается сочетание трех строк четырехстопного амфибрахия с одной строкой трехстопной вариации этого размера:

*Уи вагъуэр си вагъуэм дыхыхъэу зы пиэху,
Щыхъунукъым фэгъуэ, къахуэнэу зы цэху.
Ара́ми, сигу на́кIуэм джэи дзы́ныр и Iуэху? –
КъеIэ́зэт, гъэIэ́сэт, си тIа́сэ!*

[Бештоков, 2003, с. 128].

У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У

И в другом произведении Х. Бештокова – в «Балладе Мкртычу Даштоян» («Мкртыч Даштоян папцIэ балладэ», 1976) прослеживается межстроковое сочетание четырех- и трехстопного амфибрахия, но в данном случае эти разностопные вариации чередуются с периодичностью в одну строку:

*И уа́фэр Ита́лием да́хэц, дыцэ́псц,
Жыг цIы́фэхэр хуа́бэц цIыху́бзу,
Микéлло удз тхьэ́мпэм кы́пнэхри уэсэ́нс,
Уэ́рэд иреша́жъэ цэху́бзэу...*

[Бештоков, 2003, с. 289].

У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У
У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У

Межстроковое чередующееся сочетание четырех- и трехстопного амфибрахия выявлено и в творчестве М. Бемурзова – в стихотворении «Сегодняшней ночью боялся не дожить до утра...» («Ныжэбэ сфIэщIакъым

сэ нэху сыкъекІын...») и четверостишии «Уроки истории адыгов» («Адыгэ тхыдэм и дерс»). Приведем последнее:

*КъуришЫбгъэр зэрЫшхмэ, къуаргъ шхы́ну къонэ́ж,
Ады́гэми а́риц къыти́цыцІа́р:
Тети́эныр зи щэ́ныр дэ тфІэхъури гъунэ́ж,
Ара́иц лъэры́цІыкІ дыщІаи́цІа́р*
[Бемурзов, 2002, с. 86–87].

У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У – У | У –
У – У | У – У | У –

Разностопный амфибрахий обнаруживается и в современной поэзии, в творчестве молодого поколения поэтов. В стихотворении «Не я» («Сэракъым») и одном из четверостиший З. Куготовой прослеживается межстроковое упорядоченное чередование двух- и трехстопного амфибрахия. Приведем последнее из них:

*ЩыІэ́жкъым гугъа́нІэ,
Мэгъуа́ицэ, мэи́аи́цэ дунéйр.
Гупсы́сэм я кІуа́нІэр
Сэра́ици, къыза́ицІэ зыхуéйр*
[Куготова, 2016, с. 30].

У – У | У – У
У – У | У – У | У –
У – У | У – У
У – У | У – У | У –

Таким образом, анализ множества разножанровых произведений выявил, что в эволюции системы адыгской версификации амфибрахий занимает значительное место. Процентное соотношение его стопных вариаций представлено на Схеме 8.

АМФИБРАХИЙ В АДЫГСКОЙ ПОЭЗИИ

Двухстопный – 46 %

Трёхстопный – 23 %

Четырёхстопный – 24 %

Пятистопный – 1 %

Разностопный – 6 %

3.5. Анапест

Анапест представляет собой один из редких стихотворных размеров в системе адыгской версификации. По сравнению с другими трехсложниками, он встречается в два раза чаще, чем дактиль, и в два раза реже, чем амфибрахий.

Освоение анапеста А.Х. Хакуашев связывает с именем А. Шогенцукова и А. Кешокова, а начало его эволюции датирует 30 гг. XX в. [Хакуашев, 1998, с. 164–166]. Между тем образцов данного размера в творчестве обоих указанных авторов нами не выявлено. Примеры, приведенные исследователем, не соответствуют правилам построения анапеста по той простой причине, что они написаны хореем. Например, в заключительной строфе стихотворения «Баксанстрой» («Бахъсэнстрой», в некоторых сборниках – «Бахъсэнухуэ», 1931):

Бахъсэнъи́хуэм и тхъэма́дэу

Іэ́ тІэты́ници ухэтхы́ниц.

Тхъэ́гъуэ уи́Іэу, умыІэ́лу,

Къулыкъу́ицІэу упсэу́ниц

[Цит. по: Хакуашев, 1998, с. 164].

Попытка скандирования приведенного фрагмента как трехсложника выдает схему, не соответствующую ни одной из трехсложных размеров:

УУ – | УУУ | – У
– У – | УУУ | –
– У – | УУУ | – У
УУ – | УУУ | –

Однако при выделении двусложных стоп выстраивается схема четырехстопного хорея с пиррихиями в некоторых позициях:

УУ – У УУ – У	пир. на 1 и 3 стопах
– У – У УУ –	пир. на 3 стопе
– У – У УУ – У	пир. на 3 стопе
УУ – У УУ –	пир. на 1 и 3 стопах

Аналогичную картину наблюдаем и в другой иллюстрации, приведенной А.Х. Хакуашевым из стихотворения «Кизиловая ветка гибкая» («Зеич лантIэ») А. Кешокова:

*Зеич лантIэу гъэшыгъуа́фIэ,
 Си ады́гэ хэ́ку.
 Хэ́ку гъэфIэ́ну сиIэ за́къуэ,
 Си ады́гэ хэ́ку.
 Зи и́Iасэ́гъухэр зи жагъуэ́гъум,
 Си ады́гэ хэ́ку.
 Хигъэ́гъуа́ицэу зи мыха́бзэ,
 Си ады́гэ хэ́ку*

[Цит. по: Хакуашев, 1998, с. 165].

Выделение трехсложных стоп конструирует следующую схему:

00 – | 000 | – 0
 00 – | 0 –
 00 – | 000 | – 0
 00 – | 0 –
 00 – | 000 | – 0
 00 – | 0 –
 00 – | 000 | – 0
 00 – | 0 –

При таком раскладе в начале каждой строки выделяется одна стопа анапеста, далее по строкам наблюдается разрушение размера. Однако при разбивке продемонстрированной схемы на двусложные стопы, выявляется межстроковое упорядоченное чередование четырех- и трехстопного хорея:

00 – 0 00 – 0	пир. на 1 и 3 стопах
00 – 0 –	пир. на 1 стопе
00 – 0 00 – 0	пир. на 1 и 3 стопах
00 – 0 –	пир. на 1 стопе
00 – 0 00 – 0	пир. на 1 и 3 стопах

У У | – У | –

пир. на 1 стопе

У У | – У | У У | – У

пир. на 1 и 3 стопах

У У | – У | –

пир. на 1 стопе

Анализ материала показал, что первая попытка применения анапеста в кабардинской поэзии принадлежит Б. Куашеву и относится к 50 гг. XX в. В его стихотворении «Не видел тебя никогда» («Услъэгъуакъым уэ зэи», 1950) прослеживается схема двухстопного анапеста:

Услъэгъуакъым уэ зэи

Теплъэ хуиткIэ си нитI,

Зэи сацIакъым нэпсэй,

Пхуэхъуныгъэм уэ хуит

[Куашев, 1958, с. 119].

У У – | У У –

У У – | У У –

У У – | У У –

У У – | У У –

Таким образом, начиная с середины прошлого столетия, как в кабардинской, так и общеадыгской поэзии наблюдается функционирование двухстопного анапеста. Его образцы представлены в творчестве А. Ханфенова, Х. Шорова, М. Бемурзова, А. Оразаева, Р. Адканова, А. Кармовой, М. Мижаевой, З. Кануковой, Б. Аброковой, Н. Махотлова, Р. Жамбековой, Л. Хавжоковой, З. Куготовой и др. Например, в стихотворении «Коршун» («Къашыргъэ») Х. Шорова:

Къашыргъэжъу пэ къуаниэ,

Ныш хьэрэмыр зи Iу́с,

Умыгу́гъэ Iуэху́ниэу

Ди бжэIу́пэм сыIу́с

[Шоров, 1962, с. 22].

00 – | 00 – | 0
 00 – | 00 –
 00 – | 00 – | 0
 00 – | 00 –

Из стихотворения «Душевное страдание» («ГупщIэуз») А. Кармовой:

И кIыхъа́гъыу зы гъа́щIэ
КъызофýкI гупщIэу́з –
Си хъэуа́р – уи Iуба́хъэри,
Уи нэкúгъуэр – си ну́ри!

[Кармова, 2018, с. 78].

00 – | 00 – | 0
 00 – | 00 –
 00 – | 00 – | 0
 00 – | 00 –

Из стихотворения «Соединяю два слова...» («ЗызошалIэ псалъитI...»)

Р. Жамбековой:

Зумыша́лIи псалъи́тI,
Зумыша́лIи цIыхуи́тI,
ЗэтиэлIэ́нкъым гъащIи́тI,
Ухэты́нкъым гуитIцхы́тI

[Жамбекова, 2010, с. 16].

00 – | 00 –
 00 – | 00 –
 00 – | 00 –
 00 – | 00 –

Из стихотворения «Называющему меня бессердечной» («СыгущIыIэу жызыIэм») З. Куготовой:

Пи́эдджыжъы́тэм и джый́м
Ирегъа́х уэсэ́пс цIы́Iэ.

СыблэкІынуц иджы́
СыгуцІы́Іэу жызы́Іэм

[Куготова, 2016, с. 67].

УУ – | УУ –
УУ – | УУ – | У
УУ – | УУ –
УУ – | УУ – | У

Трехстопный анапест в адыгской поэзии используется чаще его двухстопной вариации. В творчестве ряда авторов он встречается многократно: в сборниках М. Мижаевой – 14 раз, А. Кармовой – 4 раза, М. Бемурзова – 3 раза, А. Мукожева – 2 раза, З. Кануковой – 2 раза и т.д. В выделенных нами примерах (около 50 произведений) рассматриваемый размер выдержан в «чистом» виде. Например, в стихотворении «Моя мать» («Си нан») К. Жанэ:

СидэкІогъу сэ бэшІагъэу къэсыгъэшъ
Псэлъыхъуабэ тадэжъ щызэблэкІы,
Ау сэ сянэ бэщы́шхор ыІыгъэу
Губжыгъа́еу ахэм апэгъо́кІы

[Жанэ, 1969, с. 111].

УУ – | УУ – | УУ – | У
УУ – | УУ – | УУ – | У
УУ – | УУ – | УУ – | У
УУ – | УУ – | УУ – | У

Из стихотворения «Плач над водой» («Психэгъэ») М. Бемурзова:

Къыпхуэсхъа́ц си гукъ́еуэр, Хыгуа́цэу
Цыху гъы ма́къри, дыхъ́шхри зыху́ц,
Си тэма́къыр зыху́з лІы нэпс гуа́цІэм
И хьэты́ркІэ гулъы́тэ къысху́цІ

[Бемурзов, 2002, с. 33].

*Шэ фийжхэм ди гъыбзэр яус,
 Ди ныбжьэгъухэр ди куэщІым щодій*
 [Мукожев, 2016, с. 92].

УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ –

Из стихотворения «Не грусти не устраивай плач над водой...»
 («Ухэмыплъэ, псыхэгъэ умыщІ...», 2001) З. Кануковой:

*«Ухэмыплъэ, псыхэгъэ умыщІ...»
 КъызжезыІэр мы-наІуэ, мы-ІуңцІ.
 УңцІэ лэйкІэ щІалэгъуэр ерыщц.
 Ухэмыплъэ, и лъащІэр мэңцІыңцІ...»*
 [Канукова, 2008, с. 31].

УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ –

Единственный случай использования четырёхстопного анапеста
 выявлен в творчестве М. Бемурзова, в стихотворении «На речке»
 («ЗыгъэпскІыпІэм»):

*Мы гъэмáхуэр, нартыху ягъэлыгъуэу, мэпІэнкІ.
 ЩІы бэмпІам гужъеихукІэ и нитІыр къыщопкІ.
 Дыгъэ плъам жэз кхъузанэу есеир и бзийр,
 Псыхуэдэсхэм я щІыфэр нэпсейуэ ебзей*
 [Бемурзов, 1981, с. 17].

УУ – | УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ – | УУ –

00-|00-|00-|00-
 00-|00-|00-|00-

Как видно на схеме, в каждой строке приведенного фрагмента выделяются четыре полноценные стопы.

Таким образом, эволюция анапеста в адыгской поэзии ограничивается четырехстопной вариацией. Вместе с тем встречаются разностопные вариации этого размера, чаще всего – межстроковое упорядоченное чередование четырех- и трехстопного анапеста. Например, в стихотворении «Горе заставляет нас плакать» («Гуауэм дегъагъ») М. Нахушева:

Зэцхъэццоу, зэцхъэццоуI ди Хы ФIыцIэ губжъар
Сабырыжми къэнэнуц нэцхъейуэ –
АдыгэлI, адыгэпхъухэу и цIагъ цIэкIуэдэр
Адэ хабзэу нэпсынишэу игъейуэ

[Нахушев, 1995, с. 24].

00-|00-|00-|00-
 00-|00-|00-|0
 00-|00-|00-|00-
 00-|00-|00-|0

Из стихотворения «Собравшиеся сидели беседуя...» («Гуп зэхэсыр уэршэрт...») Х. Бештокова:

Сгурыхужу слъэгъуар, зэхэзмыхыу жаIар,
Уэгъэжбу стельар къэхъейжу,
Гуп емышым сахэст, махуэ гугъуу сиIар
Къызэдэжэжрэ гукъеуэ къахъыжу

[Бештоков, 2003, с. 157].

00-|00-|00-|00-
 00-|00-|00-|0
 00-|00-|00-|00-
 00-|00-|00-|0

Из стихотворения «Одна минута» («Зы дакыкьэ», 1994) Б. Аброковой:

*Зи щІалэгъуэм и нэкІум нэху бзыгъэ кытѳщ,
Жьы хьуа цІыхум и нэкІум – зы гъащІэ.
СхуэмыгъэтицкІуу си нэкІум тиэплъыфэ зыкѳщІ
Ерыщэгъри сфІыдэхьуу гумáщІэ*
[Аброкова, 2011, с. 81].

UU – | UU – | UU – | UU –
UU – | UU – | UU – | U
UU – | UU – | UU – | UU –
UU – | UU – | UU – | U

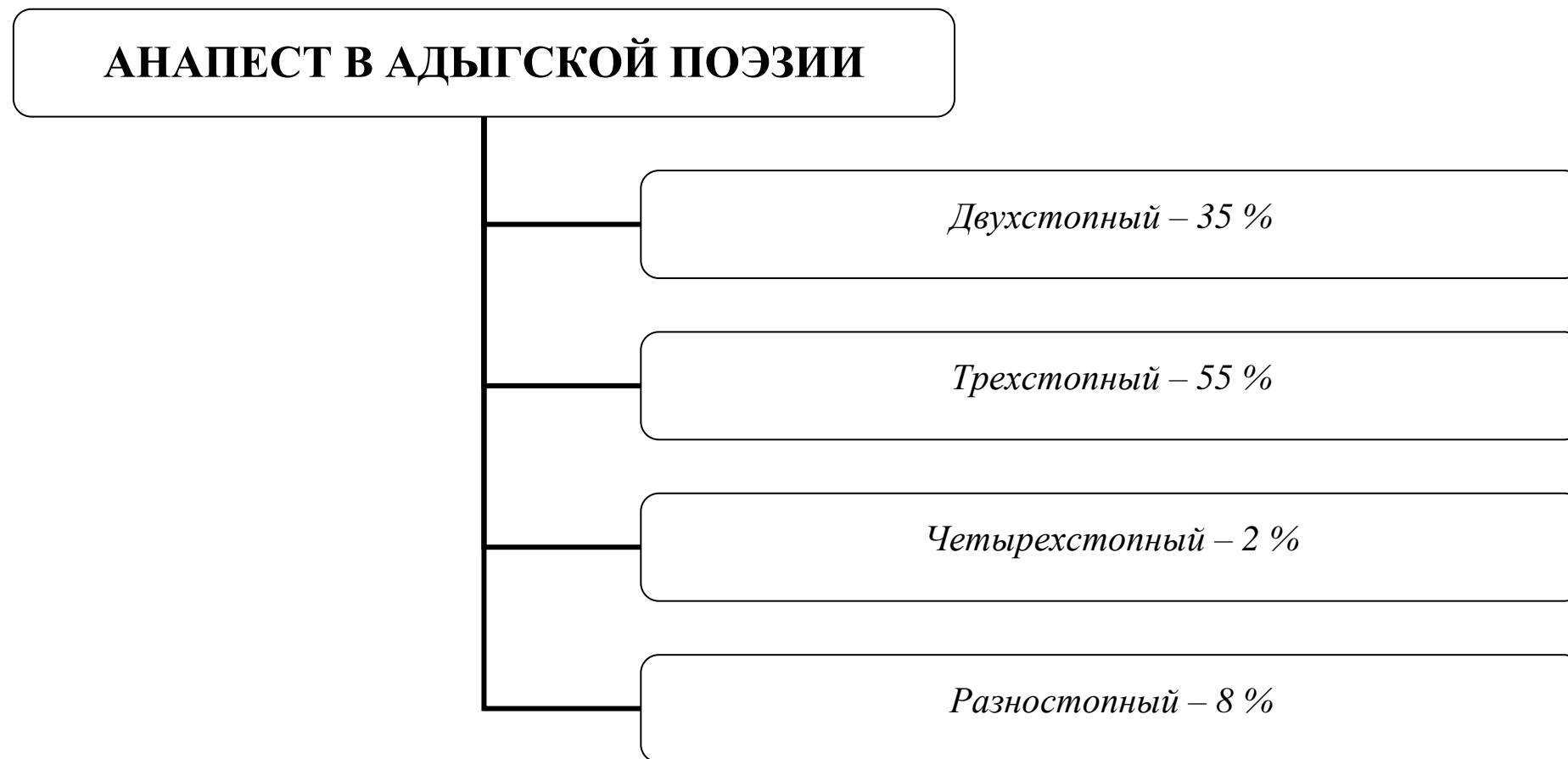
В исследованных материалах также обнаружено межстроковое упорядоченное чередование двух- и одностопного анапеста. В стихотворении «Интересно мироустройство, интересно» («ГъэшІэгъоны щыІакІэр, гъэшІэгъоны», 1964) И. Машбаша:

*Лъэгъо зэкІэу дунáир
Зэхэмýт,
Мэфэ гуáхьы, мэфáий
Зэфэмýд*

[Машбаш, 2020, с. 592].

UU – | UU – | U
UU –
UU – | UU – | U
UU –

Примеров разностопного анапеста, так же как и основных стопных вариаций, меньше по сравнению с другими силлабо-тоническими размерами (за исключением дактиля). Тем не менее, он представляет собой значимую подсистему системы адыгской версификации. Процентное соотношение его стопных вариаций отражено на *Схеме 9*.



3.6. Логаэд и верлибр

В эволюции системы адыгской версификации логаэдические стихи занимают определенное место, ввиду чего требуют специального рассмотрения. Согласимся с утверждением Л.Н. Кагазежевой о том, что «исследуя этапы развития и очевидные успехи в <...> стихосложении, невозможно ограничиться анализом пяти основных стихотворных размеров и оставить без внимания категорию логаэда» [Кагазежева, 2005 б, с. 130].

По определению А.П. Квятковского, «логаэдический стих (греч. λογαοιχός, от λόγος, слово, проза и αοιδή – песнь) – античный стих, составленный из разнометрических стоп, например, из дактиля, хорей, ямба. Л.с. имеет еще и другое название – смешанные размеры. Таковы, например, ферекрытов стих, алкеев стих и др.» [Квятковский, 1966, с. 146]. В «Словаре литературоведческих терминов» Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева «логаэды (от греч. logos – слово и aoide – песнь) – в метрическом стихосложении стихи, образованные сочетанием четырехдольных стоп (дактиль, анапест) с трехдольными (ямб, хорей) <...>. В тоническом стихосложении – стихи, в которых ударения располагаются внутри стиха с неравными слоговыми промежутками, и это расположение ударений повторяется из стиха в стих» [СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 197–198]. К этому следует добавить, что логаэд представляет собой «промежуточное» явление между строго организованными силлабо-тоническими и менее «регламентированными» тоническими размерами (дольник, тактовик и др.). Главное отличительное свойство логаэда заключается в том, что благодаря упорядоченно повторяющимся сочетаниям разнометрических стоп в нем создается своеобразная ритмическая полифония.

Логаэды составляют отдельный пласт системы адыгского стихосложения. В настоящее время трудно говорить об обширном развитии этого оригинального способа организации поэтического текста, вместе с тем в творчестве национальных поэтов обнаруживаются удачные образцы его

применения. Некоторые из них отражены в трудах А.Х. Хакуашева [Хакуашев, 1998, с. 170–172] и Л.Н. Кагазежевой [Кагазежева, 2005 б, с. 130–142].

Как верно замечено А.Х. Хакуашевым, одними из первых адыгских (кабардинских) поэтов, освоивших логаяд в своем творчестве, были А. Шогенцуков и А. Кешоков. В качестве примера приводится фрагмент поэмы «Мадина» А. Шогенцукова:

*СоцIэж – Мадинэ и нэбдзэр
МазэцIэм хуэдэу кэурашэу,
ПшэкIухым эцхуэ цхээц фIыцIэм
Нанэхум жьауэ тырицIэу,
Сырымэ цIэлэу кыпфIэцIу
Нэ фIыцIэ пIацэхэр лыдыжырт.
Щыгъэхум эцхуэ цынэдзэр
Iупэ плыжэ пIацIэм кыпIуцырт*

[Цит. по: Хакуашев, 1998, с. 170].

Схема фрагмента в общем, без разбивки на стопы, выглядит так:

У – У – УУ – У
У – У – УУ – У
У – У – УУ – У
У – У – УУ – У
У – У – УУ – У
УУУ – УУУ – У
У – У – УУ – У
УУУ – УУ – У

В каждой из приведенных строк А.Х. Хакуашев выделяет по две стопы ямба и одной стопе анапеста, следовательно, выстраивается логаядическое сочетание по схеме «две стопы ямба + одна стопа анапеста»:

У – | У – | УУ – | У
У – | У – | УУ – | У
У – | У – | УУ – | У
У – | У – | УУ – | У

У – У – У У – У	
У У У – У У У – У	пир. на 1 стопе
У – У – У У – У	
У У У – У У – У	пир. на 1 стопе

Как видно, обозначенная выше схема выдерживается в семи из восьми строк. В шестой строке на предполагаемом месте анапеста присутствуют трибрахий, за которым следует стопа хорея. Далее изначально заданная логаядическая схема восстанавливается и продолжается в последующих двух строках.

А.Х. Хакуашев предложил и вторую версию скандирования рассматриваемого фрагмента, в соответствии с которой в каждой строке выделил по одной стопе ямба и две стопы амфибрахия:

У – У – У У – У	
У – У – У У – У	
У – У – У У – У	
У – У – У У – У	
У – У – У У – У	
У У У – У У У – У	пир. на 1 стопе
У – У – У У – У	
У У У – У У – У	пир. на 1 стопе

И здесь структура шестой строки не вписывается в обозначенную логаядическую схему: при выделении в ней одной двусложной и двух трехсложных стоп, как в других строках, выстраивается схема «одна стопа ямба + одна стопа амфибрахия + одна стопа анапеста».

По поводу рассматриваемого фрагмента и версий его скандирования Л.Н. Кагазежева отмечает: «Безусловно, эта поэма («Мадина» А. Шогенцукова – Л.Х.) написана логаядом, однако относительно видов стоп, составляющих строки, у нас есть иное суждение. Приведенные в качестве примера строки, за исключением шестой и восьмой, имеют следующую конструкцию: первые стопы – амфибрахий, вторые, третьи – дактиль. В шестой строке первая и третья стопы – амфибрахий, вторая – дактиль, пиррихий идет в первой стопе.

Восьмая строка на первый взгляд имеет форму трехстопного дактиля, но так как первой стопе пиррихий, можно сказать, что он состоит из одной стопы амфибрахия и двух стоп дактиля» [Кагазежева, 2005 б, с. 131]. Здесь следует внести небольшую поправку: пиррихий – явление, свойственное и наблюдаемое лишь в двусложных размерах [см.: Квятковский, 1966, с. 212; СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 269–270 и др.], в трехсложных размерах стопа, состоящая из безударных слогов, называется трибрахией.

Приведенные мнения двух исследователей не взаимоисключают друг друга. Метрическая, точнее разнометрическая, структура логоэдического стиха интересна тем, что допускает множество вариантов ее интерпретации. Более того, возможны и другие разностопные разбивки исследуемого текста – например, с выделением двусложных размеров:

У – У – У У – У	пир. на 3 стопе
У – У – У У – У	пир. на 3 стопе
У – У – У У – У	пир. на 3 стопе
У – У – У У – У	пир. на 3 стопе
У – У – У У – У	пир. на 3 стопе
У У У – У У У – У	пир. на 1 и 3 стопах
У – У – У У – У	пир. на 3 стопе
У У У – У У – У	пир. на 1 и 3 стопах

При таком скандировании в каждой строке, кроме шестой, отчетливо проявляются три стопы ямба и одна стопа хорея. В шестой строке – четыре стопы ямба и одна стопа хорея.

Логоэдические стихи также выявлены в творчестве ряда других адыгских поэтов-представителей разных этапов эволюции национальной литературы: И. Машбаша, Х. Беретаря, М. Бемурзова, Л. Пшукова, З. Куготовой и др. В их произведениях представлены самые неожиданные и разнообразные комбинации стихотворных стоп из пяти основных силлабо-тонических размеров. Так, например, в стихотворениях из цикла «Камни Бреста» («Брест имыжьохэр», 1958) Х. Беретаря прослеживаются сочетания стоп дактиля и хорея. Подобная логоэдическая конструкция представляется нам наиболее

удачной в плане «совместимости» размеров, ввиду того, что ударения в них занимают одинаковые – начальные – позиции. Именно такие сочетания, на наш взгляд, имеют свойство создавать наиболее гармоничную ритмику стиха. Например:

Цы́фым ыкIуа́кIэ
чи́гур рэ́ытэ,
Цы́фым ыкIуа́кIэ
чи́гур ы́ыгъ.
Къу́шъхъэр екъу́тэ,
гъу́чыр еф́ытэ,
Цы́фым ы́ылы́чри
ыпсахъы́жъы́гъ

[Беретарь, 1960, с. 26].

– ∪ ∪ | – ∪ | – ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ ∪ | – ∪ | – ∪ ∪ | –
 – ∪ ∪ | – ∪ | – ∪ ∪ | – ∪
 – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | ∪ ∪ | – пир. на 3 стопе

В первых трех строках наблюдается чередование стоп дактиля и хорея по схеме «одна стопа дактиля + одна стопа хорея + одна стопа дактиля + одна стопа хорея». При этом как вариант допускаем, что заключительные компоненты могут представлять собой неполные стопы дактиля, хотя обозначенное чередование, на наш взгляд, есть наиболее точная интерпретация метрики рассматриваемого фрагмента. В четвертой строке позиции стоп меняются: здесь выстраивается схема «две стопы дактиля + две стопы хорея». Однако, главное, от перестановки стоп не меняется их «качественный» состав, то есть сочетание дактиля и хорея (или наоборот) сохраняется на протяжении всего цикла, включающего пять стихотворений.

Интересные логаядические конструкции также встречаются в творчестве М. Бемурзова. Так, например, все восемь строк его стихотворения «Звезды глядят твоими глазами...» («Вагъуэхэр маплъэ уи нэ́кIэ...») построены по схеме «одна стопа дактиля + одна стопа хорея + одна стопа дактиля»:

*Ва́гъуэхэр ма́плъэ уи́ нэ́клэ,
Ды́гъэр мэ́лэбэр уи́ лэ́клэ.
Уа́фэм сихьэ́нут уи́ цлэ́клэ,
Уи́ гум къысхуе́уэр сцл́ам.*

*Ва́гъуэхэм со́джэр уи́ цлэ́клэ,
Ды́гъэм сопса́льэр уи́ бзэ́клэ.
А́хэр бзэмы́луми, уи́ нлэ́клэ
Мы́хъуми къыза́х сэла́м*

[Бемурзов, 1981, с. 44].

– у у | – у | – у у
– у у | – у | – у у
– у у | – у | – у у
– у у | – у | –

– у у | – у | – у у
– у у | – у | – у у
– у у | – у | – у у
– у у | – у | –

В конце четвертой и восьмой строк происходит усечение двух безударных слогов, но это не влияет на количество и структуру стоп, так как присутствует главный – ударный – слог на позиции, позволяющей утверждать наличие стопы дактиля.

К логаядической организации стиха молодое поколение адыгских поэтов обращается значительно реже своих старших коллег по творческому цеху. Многие из них предпочитают свободные поэтические формы и жанр стихов в прозе. Последнее получило развитие в творчестве Р. Жамбековой, З. Шомаховой, З. Куготовой – представителей литературного объединения «Млечный путь» («Шыхульагъуэ»), функционировавшего в Кабардино-Балкарской Республике в 1990-е – первое десятилетие 2000-х гг. Вместе с тем встречаются единичные попытки создания логаядов некоторыми из них. Так,

например, в во всех трех строфах стихотворения «Разговариваю» («Сопсальэ») 3. Куготовой выдержана разнометрическая конструкция, основанная на межстрочном чередующемся сочетании двухстопных вариаций дактиля и амфибрахия. Продемонстрируем на архитектонике одной строфы:

*Гу́кIэ сопса́льэ,
Сопса́льэ си гъа́ицIэм.
Уа́фэм сопса́льэ.
Сынэ́су и лъа́ицIэм*

[Куготова, 2010, с. 178].

– ∪ ∪ | – ∪
∪ – ∪ | ∪ – ∪
– ∪ ∪ | – ∪
∪ – ∪ | ∪ – ∪

Каждая строка в приведенной строфе сама по себе однометрична, то есть в них присутствуют одинаковые стопы: в первой и третьей – дактиль, второй и четвертой – амфибрахий. Но по отношению некоторых из них друг к другу (первой и второй, первой и четвертой, второй и третьей строк) они разнометричны. Упорядоченная повторяемость таких комбинаций в каждой строфе стихотворения отчасти позволяет определить его как логаяд.

Как и в любом логаяде, здесь возможны другие варианты интерпретации метрики стиха. Во второй и четвертой строках четко прослеживаются по две стопы амфибрахия, ввиду чего относительно этих участков текста не может быть никаких противоречивых суждений. Но в первой и третьей строках заключительные стопы неполные: если считать их дактилем, то не хватает одного безударного слога. Без учета усечения последнего слога, то есть, если считать эти стопы полными, то получается сочетание «одна стопа дактиля + одна стопа хорей». Метрическая схема стиха при этом не меняется.

При определении понятия «логаяд» некоторыми стиховедами и теоретиками литературы подчеркивается «строгость» правил его

организации и «упорядоченность» стоп в структуре [см.: Николаев, 2011]. Вместе с тем, анализ достаточно обширного художественного материала из адыгской поэзии показал, что эти правила в каждом логэде индивидуализированы, то есть определяют какие размеры и в каком сочетании должны быть систематизированы в той или иной поэтической композиции. При этом возможны сочетания разнометрических и разноколичественных стоп на протяжении всего произведения, но главным условием создания логэдического стиха является их упорядоченное внутри- или межстроковое (или их синтезированное) чередование.

Верлибр (франц. *vers libre* – «свободный стих»), как и логэд, занимает отдельное место в адыгской поэзии. Как известно, это произведение без метрико-ритмической и строфико-рифмической композиции, но при этом не относящееся к прозе. Поэтическую природу этой свободной формы стиха определяет образный язык, а стихоструктурирующие функции в ней выполняют поэтическая графика и пауза – чаще всего неожиданная, идущая вразрез с нормами синтаксиса, но выражающая индивидуально-авторское восприятие смысла стиха. Наиболее достоверная и оригинальная, на наш взгляд, трактовка понятия «верлибр» принадлежит разработчику русского верлибра, поэту-верлибристу К. Джангирову. Будучи автором 17 книг верлибров, составителем первого в СССР коллективного сборника верлибров «Белый квадрат» (1988) и «Антологии русского верлибра» (1991) и, соответственно, специалистом в области верлибристики, он в точности описал природу рассматриваемого явления, отметив, что «верлибр – иная скорость молчания» [Джангиров, URL: <https://stihi.ru/2009/03/11/734>].

Верлибры встречаются в творчестве многих адыгских поэтов, вместе с тем количество верлибристов в национальной поэзии ограничивается несколькими авторами. Один из них – кабардинский поэт, педагог, критик и литературовед Х. Кажаров. Будучи профессиональным литератором, он хорошо знал теорию стиха. Его перу принадлежат несколько рифмованных и метрически правильно выстроенных стихотворений. Так, например,

стихотворение «Эльбрус высок, словно материнская грудь...» («Анэ бгъафэу лъагэщ Гуашхэмахуэ...», 1992) написано пятистопным хореем, «Две красавицы» («ТхэГухудитI», 1985) и «Просьба Гуашегаг» («Гуашэгъагъ и лъэIу», 1992) – четырехстопным ямбом, «Не обманывают ли нас эти поэты...» («ДыкъамыгъащIэу пIэрэ а поэтхэм...», 1978) – пятистопным ямбом и т.д. Но строгим метрическим формам поэт предпочитал «свободный полет» мыслей без каких-либо технических «ограничений». Так, 98 % от общего объема произведений, вошедших в его книгу «Избранное» («Усыгъэхэр», 1998), написаны верлибром. В качестве примера приведем стихотворение «Как поделить?» («Дауэ зэрыбгуэшыну?», 1989):

Дауэ зэрыбгуэшыну?
Паркым ит ди шэнтжсьейр
дауэ зэрыбгуэшыну?
ПхээхкIэ тIууэ зэнытхыу,
ныкъуэ-ныкъуэу етхэжсьэжыну?
Дауэ,
дауэ,
дауэ
зэрыбгуэшыну мо мазэр?
Вагъуэу здэдбжахэр дауэ,
дауэ зэрыбгуэшыну?
ТIууэ дгуэшыну
уафэр?
Дгуэшыну
мы жэщ мазэгъуэр?
Хьэуэ, ар слэмыкIыну,
дызэгъэкIужи нэхьыфIу!

[Кажаров, 1998, с. 115].

Составим схему стиха в целях демонстрации отсутствия в нем каких-либо размеров:

– U U U U – U
 – U U U U –
 – U U U U – U
 – U – U U – U
 U U – U U U U – U
 – U – U – U
 U U U – U U – U
 – U U – U – U
 – U U U U – U
 – U – U U – U
 – U U U U U – U
 – U – U U – U
 U U U – U U –

Здесь возможно механическое выделение каких-либо стоп, но попытки группировки слогов в стопы, а стоп в определенные размеры не приведут к конкретным результатам, так как рассматриваемый свободный стих не лежит в плоскости ни одной из систем версификаций. Количество слогов в строках варьируется от шести до девяти, количество ударных слогов – от двух до трех. В стихе нет ни рифменных, ни аллитеративных созвучий. Стиховую архитектуру выстраивает поэтическая графика, переходящая на некоторых участках текста в «лесенку». «Рваная» ритмика сформирована в соответствии с индивидуально-авторским восприятием смысла стиха.

В отличие от свободных стихов Х. Кажарова, близких к прозе, верлибры З. Кануковой глубоко поэтичны и отличаются яркой национально маркированной образной системой, проявляющейся не только на уровне содержания, но и поэтики произведения. Например, в стихотворении «Разобрано по полочкам, но непонятно...» («Зэхэхами мыгурылуэгъуэу...», 2006):

Зэхэхáми мыгурылуэгъуэу,
Зэмыфэгъуми мытельы́джэу,
Зы джэ ма́къым кьигъэ́ццI-кърíкIуэр

Ешэжъя́рэ къя́мыувы́Гэ́жу,
Зэхэджа́рэ зэ́луцэ́гъуе́йуэ,
Къиу́гъуе́йхэр зэгъэ́зэхуа́уэ,
Зи къя́клуэ́кIэр зы жэ́ц-зы ма́хуэу
Зи клуэ́жы́гъуэр пIалъэ мы́лу́нцIу
Гупсы́сэ...

[Канукова, 2008, с. 96].

U U – U U U U – U
 U U – U U U – U
 U U – U U U U – U
 U U – U U U U – U
 U U – U U U U – U
 U U – U U U U – U
 U U – U U U U – U
 U – U

С одной стороны, схема стиха относительно четкая: в семи из девяти строк наблюдается равносложность (по 9 слогов), ударения занимают одинаковые позиции (3 и 8 слоги). Во второй строке 8 слогов (ударения на 3 и 7 слогах), в девятой – 3 слога (ударение на 2 слоге). Иначе говоря, в большей части стиха (78 %) одновременно прослеживаются признаки силлабической и тонической версификаций. С другой стороны, произведение невозможно отнести ни к одной системе стихосложения. На начальных позициях первых восьми строк проявляются по одной стопе анапеста, на конечных позициях также можно выделить либо одну стопу амфибрахия, либо одну стопу хорей (U U – | U U U | U – U или U U – | U U U U | – U). При этом не представляется возможным идентифицировать участки текста, занимающие промежуточные позиции между выделенными частями. Вышеобозначенное свидетельствует о свободной форме рассматриваемого стиха. Вместе с тем, следует отметить его удивительную ритмику, созданную

аллитеративными конструкциями, присутствующими как в отдельных строках, так и распространяющимися на все произведение. Кроме того, в некоторых местах замечаем слабовыраженные и редкие вкрапления фольклорной рифмы: на стыке первой и второй (*мыгурылуэгъуэу ↔ зэмыфэгъуми*), второй и третьей (*мытельыджэу ↔ зы джэ макъым*), пятой и шестой (*зэлуцэгъуейуэ ↔ кьуугъуейхэр*) строк.

Верлибр – явление частое в адыгейской поэзии. В творчестве Н. Куека, например, их значительно больше, чем стихов, написанных по силлаботоническим размерам. Рассмотрим цикл «Послания сердца» («Гум и Иофтабгэхэр»). Все двадцать два стихотворения, входящие в него, написаны в свободной форме. В частности, в девятом стихотворении наблюдаем следующее:

*Нэфиш'агъом, шы́хэр къыфы́жсьхэ зы́хъукIэ,
Псыш'хъа'шъом те́тэу, чIэмы́бэу,
КъызэпырыкIы́жсьы хэбза́гъ,
Ицуа́кьи мыуцIыны́гъэу.
Псы́м цIы́фыр чIэбы́н ылъэкIы́цтми
Ни́бжсьи ышIа́гъэп.
Ау тыгъуа́сэ, е́жсь зэреса́гъэу,
Псы́ш'хъэм те́тэу шы́хэр къыфы́жсьхэзэ,
Пэго́шэ лIы́жсьмэ къальэ́гъуи,
Псы́м икуу́пIэм чIэуа́гъ*

[Куек, 1995, с. 37].

У – У – У У – У – У
У – У – У У – У
У У У У – У У –
У – У У У – У
– – У У – У У – У
– У У – У
– У – У – У У – У

– 0 – 0 – 0 0 – 0 0
 0 – 0 – 0 0 – 0
 – 0 0 – 0 0 –

На схеме видно, что ни о какой упорядоченности слогов и стоп не может быть и речи. Возможно выделение отдельных стоп, однако они хаотично разбросаны по всей структуре произведения и какого-либо чередования не наблюдается. Количество слогов в строках варьируется от пяти до десяти. В стихе нет рифмовых и аллитеративных созвучий. От прозаического текста рассматриваемое стихотворение отличает лишь поэтическая графика.

В творчестве М. Емиж также наблюдается доминирование свободных форм стиха. Продемонстрируем на фрагменте из стихотворения «Как повелось испокон веков...» («ЕгъашІэм зэрэщытыгъэу...»):

Егъа́шІэм зэрэщыты́гъэу
зэмыо́кІыхэу ты́гъэр
нэфы́нэу ына́пи, ы́цІи
уашъхъа́гъы и́т. Пиъхъа́цы шІу́цІэ
Іэ́ щéфэ, зэрéблэ пІэшъхы́тІу,
пэджэ́гу пкъышъол уфэ-у́пцІэм,
зэрéщэ оц па́е шъыхы́тІу.
Псы къаргъом щесрэ блэ псы́нкІэм
щэ́хъурэ гомы́Іу у́гу рымы́чъэу
уцигъэІэ́цт а́щ фэлъэ́кІмэ,
а́у ма́зэм ы́шъо къыпэ́чъы

[Емиж, 1990, с. 17].

0 – 0 0 0 0 – 0
 0 0 – 0 0 – 0
 0 – 0 0 – 0 – 0
 0 – 0 – – 0 – 0
 – – 0 0 – 0 0 – 0
 0 – 0 0 0 0 – 0

U – UU – UU – U
 UUUUUU – U
 – UU – – U – U
 UUU – – U – U
 – – U – UU – U

И здесь, как в предыдущих иллюстрациях, наблюдается неупорядоченная интеграция различных стоп: например, в первой строке в начальной и конечной позициях можно выделить стопы амфибрахия, во второй строке – две стопы анапеста, в третьей строке – две стопы амфибрахия + одна стопа хорея, в четвертой строке – две стопы ямба + две стопы хорея и т.д. Другими словами, в произведении нет упорядоченности слогов и стоп, что является главным условием создания силлабо-тонических размеров и логаяда. Рассматриваемое стихотворение М. Емиж, как и большинство других поэтических произведений данного автора, написано в свободной форме.

В целом, в ходе исследования, проведенного в настоящей части работы, мы пришли к выводу о невозможности проследить какую-либо тенденцию эволюции логаяда и свободных форм стиха. С нашей точки зрения, упорядоченное (в логаяде) или же хаотичное (в верлибре) сочетание различных стихотворных размеров в рамках одного произведения не обусловлено какими-либо определенными стиховыми и экстрастиховыми факторами, а зависит от личных предпочтений автора.

Выводы к главе III

Метрический анализ множества лирических и лиро-эпических произведений кабардинских, черкесских, адыгейских поэтов выявил присутствие в системе адыгской версификации не только монометрических, но и полиметрических стихов в их разностопных вариациях.

Из всех пяти силлабо-тонических размеров *хорей* оказался наиболее востребованным и, как следствие, достиг наивысшего уровня развития. В национальной поэзии представлено множество стопных вариаций этого

размера, начиная от двухстопной, заканчивая восьмистопной. Кроме произведений, включающих равностопные строки, выявлены образцы сочетаний разностопных (по количеству стоп) строк. Наибольшее распространение получила четырехстопная вариация хорея, примененная, например, А. Шогенцуковым в его поэмах и романе в стихах «Камбот и Ляца».

По степени распространения и количеству стопных вариаций *ямб* занимает второе место после хорея. Его образцы выявлены во всех проанализированных поэтических сборниках и других источниках художественных текстов. Данный размер в адыгской поэзии развит до шестистопной вариации. Кроме того, в ней представлены произведения, построенные на его разностопных вариациях. Их примеры выявлены в творчестве поэтов разных поколений: Б. Куашева, И. Машбаша, Х. Бештокова, М. Пхешхова, З. Куготовой и др.

Эволюция *дактиля* в адыгской поэзии ограничивается пятистопной вариацией. Дальнейшее развитие этого стихотворного размера представляется возможным только в сторону увеличения частоты его использования. Увеличение же количества стоп и, соответственно, слогов в строке до 16–18 и более, как правило, сопровождается ослаблением мелодичности стиха, его ритмика становится менее благозвучной, растянутой, кроме того, возникают сложности с запоминанием (заучиванием) текста.

Амфибрахий также выявлен в творчестве поэтов всех поколений. Наибольшее развитие получили его двух- и трехстопная вариации. Произведения, написанные четырех- и пятистопным амфибрахией – явление редкое в адыгской поэзии. Единственный пример последнего из них выявлен в лирике Л. Пшукова.

Анапест, так же как и дактиль, по сравнению с другими размерами, в национальной литературе менее развит. Вместе с тем он эволюционировал до четырехстопной вариации и занял значимое место в системе версификации. Помимо равноколичественных стопных вариаций, в адыгской поэзии представлены разностопные композиции анапеста.

В современной адыгской поэзии наблюдается актуализация более свободных в соотношении со строго регламентированными силлабо-тоническими размерами форм стиха. Такая тенденция отчетливее всего проявляется в творчестве поэтов младшего поколения, вступивших в литературный процесс в постсоветские 90-е гг. XX в. и в самом начале XXI в.

Адыгский литературный стих – силлабо-тонический. Подобное утверждение не исключает факта присутствия в национальной поэзии поэтических произведений, созданных в рамках других систем стихосложения, но просодическими возможностями адыгских языков, в частности природой динамического силового ударения, продиктовано использование преимущественно силлабо-тонических стихотворных размеров. Они применяются на практике даже теми мастерами художественного слова, которые не имеют представления о теоретических основах этой и других версификаций. При этом незнание теории не ограничивает авторов в использовании тех или иных форм и размеров, поскольку данный «пробел», как правило, восполняется глубоким знанием языка и интуитивным восприятием его грамматического строя.

Процентное соотношение силлабо-тонических размеров, логоэдов и верлибров в адыгской поэзии отражено на *Схеме 10*. Вместе с тем следует отметить, что приводимые в ней цифры приблизительны, так как вычислены по исследованному нами конкретному объему поэтического материала (около 25 000 произведений, приблизительно 500 000 стихотворных строк), а список проанализированных произведений, естественно, далеко не исчерпывающий. Тем не менее, нижеприведенная схема демонстрирует общую картину эволюции системы адыгской версификации.

СИСТЕМА АДЫГСКОЙ ВЕРСИФИКАЦИИ

Хорей – 34 %

Ямб – 32 %

Дактиль – 4 %

Амфибрахий – 15 %

Анапест – 8 %

Логаэд – 2 %

Верлибр – 5 %

Г л а в а IV

РИФМА В АДЫГСКОЙ ПОЭЗИИ

Рифма – один из важнейших компонентов и областей стиха, она принимает участие как в формировании содержания поэтического произведения, так и ритмическом оформлении. В известной работе «Как делать стихи?» В. Маяковского представлено описание процесса зарождения рифмы и специфики его функционирования на разных уровнях стиха: «Первым чаще всего выявляется главное слово, – отмечал поэт, – *главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке* (курсив наш – Л.Х.). Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного. Когда уже основное готово, вдруг выступает ощущение, что ритм рвется – не хватает какого-то сложа, звучика. Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводит до исступления. Как будто сто раз примеряется на зуб не сающаяся коронка и, наконец, после сотни примерок ее нажали, и она села. Сходство для меня усугубляется еще и тем, что когда, наконец, эта коронка «села», у меня аж слезы из глаз (буквально) от боли и от облегчения» [Маяковский, 1927, с. 30–31]. В процитированном суждении, на наш взгляд, наиболее полно отражено взаимодействие всех основных компонентов стиха и определена роль рифмы в этом процессе.

В «Словаре литературоведческих терминов» Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева также отмечается, что «в организации стиха рифме принадлежит очень важная роль: она связана со звуком, ритмом, лексикой, интонацией и синтаксисом, строфикой. Весьма важна ритмическая функция рифмы. Рифма отмечает звуковым повтором клаузулы (стиховые окончания), подчеркивая междустрочную паузу» [СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 324]. Исходя из приведенных характеристик можно заключить, что плоскость функционирования рифмы не ограничивается конкретной областью стиха, а распространяется на все произведение: содержание, образную систему, лингвопоэтику, графическое оформление и т.д.

В отечественном стиховедении встречается множество определений рифмы. В некоторых из них утверждается, что рифма – это «повтор отдельных звуков или звуковых комплексов, связывающих *окончания* (курсив наш – Л.Х.) двух или более строк» [СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 324]. Вместе с тем большинством теоретиков литературы признается, что рифмовые созвучия могут занимать в строках не только конечные, но и начальные, срединные и даже стыковые (связывающие конец одной строки с началом последующей) позиции [см.: Маяковский, 1927, с. 37; Квятковский, 1966, с. 248; Жирмунский, 1975, с. 235–236 и др.].

Как отмечалось в первой главе настоящей работы, в адыгской художественной словесности стыковое рифмование функционирует преимущественно в произведениях фольклора. Но народная (фольклорная) рифма есть стыковая рифма не только в традиционном ее понимании, но и явление национально маркированное: она представляет собой непрерывную цепь рифмовых и поддерживающих их аллитерационных конструкций, связывающих все строки поэтического текста. Наряду с ее использованием, в период становления адыгской профессиональной поэзии и при переходе от тонической версификации к силлабо-тонической системе (20-е гг. XX в.) была освоена концевая (европейская) рифма.

Первичное применение и дальнейшая эволюция концевой рифмы в адыгской поэзии теоретиками литературы по праву связывается с именем основоположника и реформатора национального стиха А. Шогенцукова. Согласимся с мнением А.Х. Хакуашева, отмечавшего, что до революции и долгое время после нее в адыгской поэзии работали поэты старшего поколения, чье творчество было сформировано в рамках фольклорных традиций (Б. Пачев, Л. Агноков, С. Мижаев, А. Хавпачев и др.). При создании своих произведений они руководствовались принципами и правилами народной версификации. Поэтика фольклорного стиха оставалась актуальной и в последующие годы, в частности в творчестве поэтов,

пришедших в литературу после революции (Т. Шеретлоков, Т. Борукаев, П. Шекихачев) [Хакуашев, 1998, с. 184].

В произведениях отмеченных поколений авторов прослеживается либо использование фольклорной рифмы, либо безрифменные композиции. Вместе с тем в некоторых из них обнаруживаются первые слабые образцы конечного рифмования строк, а в ряде случаев встречаются сочетания фольклорной и концевой способов рифмовки. Например, в стихотворении «Дамажук и Мышакуаго» («Дамэжыкьуэрэ Мыщэ кьуагуэрэ», 1931) П. Шекихачева:

ЩПалэ закьуэуэ Дамэжыкьуэ	(А)
Псыкьуэ-псыщхьэр нызэпеч,	(В)
Чэщанэжым зыхуегьэпсри,	(С)
Щыпсэунуэ зегьэзакьуэ	(А)

[АКП, 2008, с. 77].

На стыках первой и второй, второй и третьей, третьей и четвертой строк наблюдаем функционирование фольклорной рифмы: *Дамэжыкьуэ ↔ псыкьуэ, нызэпеч ↔ чэщанэжым, зыхуегьэпсри ↔ щыпсэунуэ*. И в этой же строфе действует кольцевая (охватная, опоясывающая) рифма, соединяющая концы первой и четвертой строк: *Дамэжыкьуэ ↔ зегьэзакьуэ*.

Обозначенное выше явление – использование «двойной рифмы» (по определению Ад. Шогенцукова [см.: Шогенцуков, 1950, с. 3]) – свойственно и ранней поэзии Али Шогенцукова. Переход от традиционной народной рифмы к европейской (концевой) в его творчестве происходил постепенно, другими словами, реформа национального стиха проводилась поэтапно. «Двойная рифма» присутствует во многих произведениях поэта, в частности в стихотворениях «Нана» («Нанэ», 1917) «Доктор-курокрад» («Дохутыр джэддыгьу», 1925), «Уйди с порога» («ТекI бжэщхьэIум», 1933), «Зима» («Щымахуэ», 1936), поэме «Зимняя ночь» («Щымахуэ жэщ», 1929) и др. Вместе с тем важно заметить, что фольклорная рифма выдерживается в них не на протяжении всего текста, а связывает лишь отдельные участки. В

четырёхстрочных строфах это чаще всего конец второй и начало третьей строк. Такая локализация фольклорной рифмы не случайна: как верно замечено А.Х. Хакуашевым, в произведениях А. Шогенцукова, написанных четырёхстрочными строфами, одно предложение охватывает две строки, следовательно, одна строфа состоит из двух предложений, связанных фольклорной рифмой [Хакуашев, 1998, с. 186–187]. Например, в стихотворении «Нана»:

Сыт к̣ъуаншаг̣ъэу, Тх̣ъэ, уэзлэж̣ъауэ (А)

Дунейм пц̣анэу *сыщ̣*лытеб̣дзар? (В)

Дзы имыІэу нанэ тх̣эмыщк̣Іэми (С)

Нэпс щ̣иг̣ъэжу к̣ъыщ̣Іэбг̣ъэнар? (В)

[Шогенцуков, 2000, с. 42].

В процитированном фрагменте прослеживается, что в «переходных» произведениях с «двойной рифмой», как правило, слабыми и неудачными оказываются обе рифмы. Приведем еще один пример из «Героической песни» («Лыхъужь уэрэд», 1932) М. Афаунова:

Лыхъужь паш̣эу, лы ш̣эрыуэу (А)

Большевикхэр хэкум к̣ъок̣І, (В)

Пк̣Іауэж̣ь ныбэу бий к̣ытх̣эк̣Іх̣эр, (С)

Хаб̣зэм тетк̣Іэ зэх̣аг̣ъэк̣І (В)

[АКП, 2008, с. 118].

Здесь фольклорной рифмой связаны конец первой и начало второй (*паш̣эу* <...> *ш̣эрыуэу* ↔ *большевикхэр*), конец второй и начало третьей (*к̣ъок̣І* ↔ *пк̣Іауэж̣ь*), конец третьей и начало четвертой (*б̣ий к̣ытх̣эк̣Іх̣эр* ↔ *хаб̣зэм*) строк; перекрестная рифма соединяет концы второй и четвертой строк (*к̣ъок̣І* ↔ *зэх̣аг̣ъэк̣І*). Но рифмы, как и метрика, не совершенны, чем и обусловлен дисгармоничный характер ритмики стиха. При этом следует учитывать, что любое явление на этапе его зарождения и становления не может быть совершенным. Если говорить о творчестве одного автора, то его индивидуальное мастерство оттачивается годами, совершенствуясь с каждым

произведением. Таким же образом концевая рифма в адыгской поэзии эволюционировала постепенно, и к настоящему времени освоены все основные ее разновидности: перекрестная, парная (смежная), кольцевая (охватная, опоясывающая) и др. Рассмотрим на конкретных примерах, придерживаясь хронологического принципа с учетом времени создания иллюстрируемых произведений. Такой подход (хронологический) позволит проследить динамику и тенденции развития рифмы в общеадыгской (кабардинской, черкесской, адыгейской) литературе.

Перекрестная рифма (ABAB) занимает ведущее место в адыгской поэзии по степени востребованности и распространенности. Ее образцы встречаются на всех этапах развития национальной литературы и в творчестве подавляющего большинства исследованных нами авторов. В эпоху освоения концевой рифмы она преимущественно была глагольной, как например, в следующем фрагменте из басни «Лиса и журавль» («Баджэмрэ кьэрэумрэ») М. Паранука:

«Опсэу, тыбгъатхьи! – *éIoшъ* (A)

Кьэрэур Іанэм *пэкІы́жъы*. – (B)

Сэри усхъакІэ *сиІоу́гъошъ*, (A)

КъакІо», – кьыреІошъ *мэкІо́жъы* (B)

[АЛ 7 кл., 2015, с. 109].

Здесь присутствуют две пары перекрестных глагольных рифм (*éIoшъ* ↔ *сиІоу́гъошъ*, *пэкІы́жъы* ↔ *мэкІо́жъы*), в которых прослеживаются некоторые звукосоответствия, но рифмы при этом неточные, что главным образом выражается в несовпадении ударных гласных в рифмующихся словах. В таких случаях даже совпадение согласных вокруг ударных звуков «не спасает» ситуацию, что, как следствие, отрицательно влияет и на ритмику стиха.

Приведем пример из стихотворения «Не принесу тебе комариного жира...» («Къыпфэсхьынэп аргъой дагъи...») другого адыгейского автора Х. Беретаря:

Къыпфэсхынэп аргъой <i>да́гъи</i> ,	(А)
КукууIупси <i>слъэIуфэ́нэп</i> ,	(В)
Къесхыхынэп огум <i>жъуа́гъуи</i> –	(А)
Фэдэ Iуагъи <i>пфэсIыхэ́нэп</i>	(В)

[Беретарь, 1960, с. 53].

В этом фрагменте также наблюдаем функционирование двух пар перекрестных рифм: первая состоит из существительных – *да́гъи* «масло, жир» ↔ *жъуа́гъуи* «звезда», вторая представляет собой глагольную рифму – *слъэIуфэ́нэп* (букв.: ‘не смогу выпросить’) ↔ *пфэсIыхэ́нэп* (*Iуагъэ/и пфIэсIыхэ́нэп* – «даже не пообещаю тебе»). Рифмы сравнительно удачные: ударные гласные повторяются, а окружающие их звуки частично совпадают или созвучны (*гъ* и *гъу*, например).

Перекрестная рифма в кабардинской поэзии изначально занимала доминирующие позиции. Около 80 % произведений поэтов старшего поколения (А. Шогенцуков, А. Шомахов, А. Кешоков, Ад. Шогенцуков, Б. Куашев и др.) написаны этой разновидностью, причем уже на данном этапе, в первой половине XX в., были созданы образцы удачных концевых рифм. Например, в стихотворении «Салют» А. Кешокова:

ЙодэIу а макъым <i>ди ныса́щIэр</i> ,	(А)
ХуищIауэ IэплIэ и <i>саб́ийм</i> ,	(В)
«КъэкIуэжмэ» – жиIэу ар <i>мэпIа́щIэ</i> ,	(А)
Дэ докIуэ, докIуэ деуэу <i>б́ийм</i>	(В)

[Кешоков, 2004, с. 52].

В перекрестных рифмах *ди ныса́щIэр* «невеста» ↔ *мэпIа́щIэ* «спешит, торопится», *саб́ийм* «ребенок/-нка» ↔ *б́ийм* «враг/-а» прослеживаются точные совпадения ударных и близко расположенных к ним безударных звуков. Первая пара образована сочетанием существительного и глагола, во второй представлено сочетание двух существительных.

Образцы удачной перекрестной рифмы многочисленны и в поэзии Ад. Шогенцукова. Рассмотрим на примере первой строфы стихотворения «Настоящий человек» («Цыху нэс»):

Си цыхугъэщ сэ а лЫр куэд *щІа́уэ*, (А)

ЖаІэ, ар нэхушу цыху *Іума́хуэу*. (В)

Къопльрэ пхуэгуфІамэ, нэхъ *нкъыщІа́уэ*, (А)

ГукІи псэкІи щІыльэр пфІощІ *пхуэма́хуэу* (В)

[Шогенцуков, 1988, с. 111].

Здесь рифмовые сочетания базируются не только на совпадении ударных гласных, но и созвучии крупных звуковых комплексов: конечное слово первой строки повторяется в составе конечного слова третьей строки. Первую пару рифм составляют наречия – куэд *щІа́уэ* «давно» ↔ *нкъыщІа́уэ* (слово не представлено в словарях кабардино-черкесского языка, но по контексту следует перевести как «воодушевленно», «одухотворенно»), во второй паре сочетаются прилагательные – *Іума́хуэу* «златоустый» ↔ *пхуэма́хуэу* «благосклонный».

В черкесской поэзии этапа становления прослеживаются попытки освоения концевой рифмы в творчестве А. Охтова, Х. Гашокова, М. Ахметова, однако лишь в редких случаях эти попытки увенчались успехом. Поэтические произведения, представленные в сборниках этих авторов, либо безрифменные, либо написаны с использованием неточных рифм, построенных на приблизительных созвучиях. Например, в стихотворении «В добрый путь, друзья!» («ГъуэгуфІ фытихъэ, ныбжьэгъухэ!», 1949) Х. Гашокова:

Тенджыз толькъунуэ *уфа́фэу* (А)

Лэжьыгъэ бэвыр *бо́льа́гъу*, (В)

Мес ятокІыр *шэ́жыпсы́фэр*, (А)

Дыщафэр къащтэр, гъуэжь *мэ́хъу* (В)

[Гашоков, 1953, с. 28].

Выделенные позиции трудно определить как рифмы, однако по некоторым звукосоответствиям заметно, что автором предприняты попытки создания концевых перекрестных рифм: *уфáфэу* «колыхаясь» ↔ *шэжыпсы́фэр* «бледно-зеленый, салатного цвета», *болъáгъу* «видишь» ↔ *мэ́хъу* «становится». В приведенных парах слов ударные слоги не совпадают. В первой из них прослеживается созвучие на один согласный звук (*ф*), во второй – на неодинаковые, но близко звучащие *гъу* и *хъу*. В целом, рассмотренные комбинации слов не соответствуют требованиям к формированию рифмовых сочетаний, не говоря уже о какой-либо конкретной разновидности. Аналогичная картина наблюдается и в творчестве двух других указанных выше поэтов (А. Охтов и М. Ахметов). Вместе с тем важно признать, что первые образцы концевых рифм, созданных этими и другими авторами старшего поколения стали значимым вкладом в освоение «чужой» для национального сознания, но вполне приемлемой и адаптируемой к адыгским (кабардино-черкесскому и адыгейскому) языкам европейской рифмы. Из вышеобозначенного следует, что полноценное функционирование концевой рифмы в черкесской поэзии начинается не раньше второй половины XX в.

Начиная с 50–60-х гг. XX в. концевая рифма в адыгской поэзии достигла высокого уровня развития. При этом доминирующие позиции уверенно продолжала занимать перекрестная рифма. Но это не означает, что все произведения, созданные в обозначенный и последующие периоды, построены исключительно на точных и богатых рифмах. Рассмотрим некоторые примеры. Из стихотворения «Вечное древо» («ЕгъэшIэрэ чъыг», 1955) И. Машбаша:

Адыгэ лъэпкъыр, *сыогуншы́сэшъ*, (А)

Гъатхэм нахъ дахэу *укIэрэклáгъ*. (В)

ЛъэгъуакIэу непэ узтетыр *ны́ысэшъ*, (А)

Чъыг лъэпсэ минкIэ чIым *ухэклáгъ* (В)

[Машбаш, 2020, с. 312].

Здесь отчетливо выделяются две пары точных перекрестных рифм: *сыюгупиы́сэишь* «думаю о тебе» ↔ *пиы́сэишь* «сказка», *укIэрэклáгь* «расцвел» ↔ *ухэклáгь* «врос [в землю]».

Из стихотворения «Мои любимые родные просторы» («Сильэныкъо гупс») К. Кумпилова:

Уимэз Iэгум *щи́зми*, (А)

Дунаим *ызнýкьу*. (В)

Уиинагъэр *бжи́зми*, (А)

Удышьэ *лъэны́кьу* (В)

[АЛ 7 кл., 2015, с. 207].

И в данном фрагменте присутствуют две пары точных рифм: *щи́зми* «наполненный» ↔ *бжи́зми* «пядь», *ызнýкьу* «наполовину наполненный» ↔ *лъэны́кьу* «сторона».

Из стихотворения «Мой край – мой прекрасный цветок» («Си лъахэ – си удз дахэ») Л. Губжокова:

Мо дыгъэ къепсу псоми *хуэжумáртым* (А)

И бзийхэм щыщ абы *къылы́мыса́рэ?!* (В)

Къыпхитхъыу уэсыр ажэгъуэмэр *ма́ртым* (А)

Дунейм къыщытехъам ар *хуэмыза́рэ?!* (В)

[Губжоков, 2008, с. 7].

В первой из двух пар перекрестных рифм, представленных в этой строфе, наблюдаем сочетание заимствованных слов *жумарт* (тюрк. *жомарт* – «щедрый») и *март* (лат. *martius*, др-рус. *марѣтъ*): *хуэжумáртым* «щедрый по отношению к кому-л.» ↔ *ма́ртым* «в марте». Вторая пара рифм глагольная: *къылы́мыса́рэ* «не досталось ли?» ↔ *хуэмыза́рэ* «не встречал ли?» Здесь, так же как и в первой паре, совпадают ударные звуки и окружающие их согласные фонемы. Разные звуки *с* и *з* в паре *къылы́мыса́рэ* ↔ *хуэмыза́рэ* не разрушают рифму и ритмику стиха по причине их близкого, почти одинакового, звучания. Кроме того, они составляют один из четырех

рядов в парной системе спирантов кабардино-черкесского языка [см.: Урусов, 2001, с. 9]:

звонкий

глухой

з

с

Из стихотворения «Ожидает нас» («Къытпоплъэ») З. Тхагазитова:

Мы сигу пцІанэм бзэншэу *ільыр* (А)

КъэнэІуэнщ *пцэдэй*. (В)

Нобэ къыщІэкъуальэр *сї лыр* (А)

Зэ нэсынщ *уи дэй* (В)

[Тхагазитов, 2005, с. 345].

Перекрестные рифмы здесь образованы оригинальными сочетаниями одной лексемы и определительных конструкций, включающих притяжательные местоимения и определяемые ими существительные: *ільыр* «размещающийся, располагающийся» ↔ *сї лыр* «моя кровь», *пцэдэй* «завтра» ↔ *уи дэй* «к тебе». В подобного рода конструкциях несамостоятельные притяжательные местоимения (*си* – «мой», *уи* – «твой», *ди* – «наш», *фи* – «ваш», *и* – «ее»/его, *я* – «их») в ударной позиции обязательно являются частью рифмы, так как они не употребляются отдельно от характеризуемых ими слов, с которыми связаны единым ударением. Но это касается только кабардино-черкесского языка. В адыгейском же языке, как отмечалось ранее, эти местоимения выполняют роль морфемы посессивности и пишутся слитно с определяемым словом (*ситыгъэ* – «мое солнце», *унсэ* – «твоя душа», *шъуишІульэгъу* – «ваша любовь», *ягъогу* – «их дорога» и т.д.).

Приведем еще один пример с определительной конструкцией в позиции рифмы из стихотворения («Гравий») «Мывэ кІэщхъ» М. Нахушева:

Уэ пщІэжкъэ, псынэ, куэдрэ сэ *си щэху* (А)

Уэзгъэзт, уи макъым сыщхъэщытт *седэІуу*. (В)

Уи деж сэ насшэрт фІыщэу слъагъу *си нэху*, (А)

Щытащ уи деж гухэль уэрэд *щыдгъэІуу* (В)

[Нахушев, 1995, с. 127].

В данном случае притяжательное местоимение можно было не включать в рифму, поскольку рифмующийся ударный слог находится в составе определяемых слов *щэ́ху* и *нэ́ху*. Однако его совпадение (точнее повторение) в составе сочетаемых слов только обогащает их созвучие, поэтому выделяем местоимение *си* в качестве компонента рифмы. Таким образом, перекрестные рифмы в этой строфе: *си щэ́ху* «моя тайна» ↔ *си нэ́ху* «мой свет», *седэ́йуу* «слушая» ↔ *щыдгэ́йуу* «напевая», букв.: ‘озвучивая’).

Множество богатых перекрестных рифм обнаруживается и в творчестве М. Бемурзова, например, в стихотворении «Ты не была моей невестой...» («Уэ ущытакъым си къэшэну...»):

Уэ ущытакъым *си къэшэ́ну*, (А)

ИкIи зэгуэрми *пи́ыхь* (В)

Къысхуимыхуа кином *уши́эну*, (А)

Ухэмыта си *пи́ыхь* (В)

[Бемурзов, 1990, с. 59].

Перекрестные рифмы: *си къэшэ́ну* «моей невестой» ↔ *уши́эну* «пригласить» [в кино]), *пи́ыхь* «вечер» ↔ *пи́ыхь* «сон; во сне». Выделенные совпадения фоном подтверждают богатство рифм.

В современной адыгской поэзии, как и в предшествующие эпохи, наблюдается преобладание перекрестной рифмы над другими разновидностями. И в этот период (с 90-х гг. XX в. по настоящее время) продолжается традиция рифмования только двух перекрестных строк (первой и третьей или второй и четвертой) в рамках четырехстрочной строфы, заложенная еще на начальных этапах освоения силлабо-тонической системы и концевой рифмы, в частности в творчестве А. Шогенцукова. Так, например, в первой строфе стихотворения «Пять минут десятого...» («ДакъикъитхукIэ пщIым ежъащ...») М. Тлостановой рифмой связаны только концы второй и четвертой строк, первая и третья строки не сочетаются даже на уровне приблизительного созвучия:

ДакъикъитхукІэ пщІым ежъащ	(А)
КъэувыІа <i>сыхъэтыр</i> .	(В)
КъытоуІуэ бжэм <i>зыгүэр</i> –	(С)
СыткІи сщІэн <i>зи хэтыр</i> ...	(В)

[АКП, 2008, с. 602].

В подобных случаях не следует говорить о некоторой бессистемности или недоработке автора. Речь идет о своеобразной схеме построения рифмовочной конструкции стиха, получившей в отечественном стиховедении название «холостой рифмовки» [см.: Онуфриев, URL: <https://stihiru.pro/wp-content/uploads/2020/04/spravochnik-po-stihoslozheniyu-v.v.-onufriev.pdf>]. Аналогичная схема повторяется и в четвертой строфе стихотворения М. Тлостановой, но во второй, третьей и пятой строфах прослеживается полноценное перекрестное рифмование строк. Приведем заключительную, пятую, строфу:

Щхъэ аргуэру <i>къеплъэкІа'</i>	(А)
КъыщІыхъэжу <i>нэгум</i> ,	(В)
Джэмакъыншэу си <i>блэкІа'</i>	(А)
Къищыр сыхъэт <i>нэкум?</i>	(В)

[АКП, 2008, с. 602].

Рифмы *къеплъэкІа'* «посмотрел назад» ↔ *блэкІа'* «прошлое», *нэгум* «перед лицом» ↔ *нэкум* «в зрачке» следует считать богатыми. Несовпадения фонем *п*, *лъ* и *б*, *л* в первой паре и *гу* и *ку* во второй не препятствуют точности рифм, поскольку они не только близки (почти идентичны) по звучанию, но и попарно составляют ряды троечной системы смычных звуков кабардино черкесского языка [см.: Урусов, 2001, с. 9]:

звонкий	глухой	абруптивный
<i>б</i>	<i>п</i>	<i>пІ</i>
<i>гу</i>	<i>ку</i>	<i>кІу</i>
<i>л</i>	<i>лъ</i>	<i>лІ</i>

Перекрестная форма рифмования получила обширное развитие и в новейшей адыгской поэзии, в произведениях молодого поколения поэтов, начавших творческий путь в конце XX – начале XXI. Однако рифмовочный комплекс многих из них построен больше на приблизительных (неточных) созвучиях, чем на точных рифмах, как, например, в следующем фрагменте из стихотворения «Новый день приносит новые думы...» («МахуэщІэм кьешэ гупсысэщІэ...») З. Куготовой:

Абы, кьызэдждэу *среша́жсьэ*, (А)

Ауэ щІэх дыдэ *сыщІогъуэ́ж*. (В)

Зэгуэр сызэрыкІа *лэ́мы́жыр* (А)

Си гъуэгу аргуэру *кы́тохьэ́ж* (В)

[Куготова, 2016, с. 9].

Рифмы, представленные здесь, неточные, они базируются на созвучиях одного или двух фонем: *среша́жсьэ* «ведет меня» ↔ *лэ́мы́жыр* «мост», *сыщІогъуэ́ж* «сожалею» ↔ *кы́тохьэ́ж* «ступает [на мою дорогу]». При этом в первой паре не совпадают даже ударные гласные. Вместе с тем в поэзии молодых авторов, в частности в творчестве той же З. Куготовой, встречаются удачные образцы перекрестной рифмы, например, в стихотворении «Весна» («Гъатхэ»):

Щыубзэнуш бзур си *да́мэм*, (А)

Гъэгъам и мэм *сигъэнищІы́нищ*. (В)

Дыгъэм зыхуеший *къуда́мэм*, (А)

Бзийхэм гъэфІэн *захуищІы́нищ* (В)

[Куготова, 2016, с. 11].

Перекрестные рифмы в приведенной строфе точные, в ней прослеживаются совпадения ударных звуков и больших комплексов согласных фонем: *да́мэм* «на плече» ↔ *къуда́мэм* «к ветке», *сигъэнищІы́нищ* «наполнит меня» ↔ *захуищІы́нищ* (букв.: ‘сделает себя’; сделается, станет для кого-л. кем-л.».).

Рассмотрим другие примеры перекрестной рифмы в современной адыгской поэзии. В стихотворении «Часы» («Сыхьэт») М. Мижаевой:

Сыхьэтыр макIуэ *тIыркъэ-тIыркъэу*, (А)

Зэман шэ цIывым *щIорыIэж*, (В)

Насып зыгуэрым «кьыхуитIыркъэу», (А)

НэгъуэщIыр «тIыркъэм» *догуIэж* (В)

[Мижаева, 2009, с. 34].

Рифмы *тIыркъэ-тIыркъэу* «стуча» ↔ *кьыхуитIыркъэу* «настукивая», *щIорыIэж* «подталкивает» ↔ *догу(ы)Iэж* «скорбит» полноценные, точные.

В современной адыгейской поэзии, в частности в творчестве С. Хунаговой, Ш. Куева, Т. Дербе и др. наблюдается доминирование парного способа рифмования или безрифменных композиций. Образцы перекрестного рифмования обнаружены в поэзии С. Дзыбовой, например, в стихотворении «Если тебя не станет – треснет мое небо...» («УщымыIэжмэ – кьэчэшт сиуашьо...»):

УщымыIэжмэ – кьэчэшт *сиуа́шьо*, (А)

КIосэшт симафэ, тэкьощт *ситы́гъэ*. (В)

Гум фэмышэчэу, кьэхьушт *шIуцIа́шьо*, (А)

Кьэнэшт зэлягъэу, инэф *кIоды́гъэу* (В)

[Дзыбова, 2019, с. 5].

Рифмы *сиуа́шьо* «мое небо» ↔ *шIуцIа́шьо* «черный, темный», *ситы́гъэ* «мое солнце» ↔ *кIоды́гъэу* «потеряв, потерявший» следует признать богатыми. И здесь, как и в некоторых предыдущих иллюстрациях, наблюдаем участие фонем *т* и *д*, составляющих один ряд в троечной системе смычных звуков $d \rightarrow t \rightarrow tI$ [см.: Рогава, Керашева, 1966, с. 28–29], в образовании удачной рифмы.

Парная (смежная) рифма (AABB) в адыгской поэзии занимает второе место по частоте использования. Относительно этой разновидности А.Х. Хакуашев отмечал: «Предположительно, первичным и наиболее часто

употребляемым был парный способ рифмования» [Хакуашев, 1998, с. 218]. Но при дальнейшем изучении концевой рифмы также заявил, что «наиболее востребованным и часто используемым в кругу национальных авторов является перекрестная рифма» [Там же, с. 219]. Как показало наше исследование, из двух процитированных высказываний достоверно лишь второе: более 80 % проанализированных нами поэтических текстов написано перекрестной рифмой. Парная рифма встречается намного реже, но ее образцы также встречаются в творчестве всех поколений национальных авторов. Первые попытки освоения парного рифмования строк в кабардинской поэзии обнаружены в произведениях Т. Шакова, А. Шомахова, Б. Куашева и др. Например, в третьем стихотворении из цикла «Возлюбленная» («Щасэ») Т. Шакова:

Зэгуэрым силът сэ
дахэм и куэщІым *гууэщІу*. (А)

А тхьэІухудри
кбысщыгуфІыкІырт *гумэщІу*. (А)

Сыхуэнэпсейуэ
зэпызоплъыхьыр си *тицэщэр*. (В)

Зэхэлыщ ар нуру,
хьуру, хьыджэбзу *дахэщэр*... (В)

[АКП, 2008, с. 82].

Приведенный фрагмент построен на удачных парных рифмах: *гууэщІу* «навзничь» ↔ *гумэщІу* «любя, с любовью», *тицэщэр* «девушка» ↔ *дахэщэр* «красавица».

Из стихотворения «Первоклассники» («Школ зи щыпэкІуэхэр», 1976) А. Шомахова:

МакІуэ зейхэм *ядэщІыгъуу*, (А)

Формэ дахэ хэти *щыгъуу*, (А)

Удз гъэгъахэр ІэплІэм *узу*, (В)

Дэрэжэгъуэр я гум *щызу* (В)

[АКП, 2008, с. 123].

И здесь, несмотря на незначительные звуковые различия, прослеживаются богатые парные рифмы: *ядэщ^лыгъуу* «вместе [со своими]» ↔ *щыгъыу* «одетый [в форму]», *изу* «полный, наполненный» ↔ *щызу* «наполненный».

Рифма принимает непосредственное участие в формировании строфики стиха. Если перекрестная рифма больше всего используется в четырехстрочных строфах, то парная рифма, как правило, образует двухстрочные строфы, как, например, в известном стихотворении «Бекмурза Пачев» («Пашцэ Бэчмырзэ») Б. Куашева:

Бэчмырзэ пашцэбгъуэ, народым и *къа́н*, (А)

Уи пшынер бзэрабзэу кыдоклыр *Нартáн*. (А)

Бийм псалъэ хуэбгъазэм, зыкъетыр, *мэди́й*, (В)

УщийкIэ узэтэм ухуохъур *шагъди́й* (В)

[Куашев, 1996, с. 106].

Парные рифмы: *къа́н* (в знач. «любимец, уважаемый человек») ↔ *Нартáн* (название населенного пункта в КБР), *мэди́й* «застывает» ↔ *шагъди́й* (1. шагди́ (чистокровная порода кабардинской лошади); 2. хорошая, быстрая лошадь [Апажев, Коков, КЧРС, 2008, с. 563]).

Аналогичную строфико-рифмовочную конструкцию наблюдаем и в стихотворении «Ночь и я» («Жэщымрэ сэрэ») современного кабардинского поэта П. Хатуева:

Пкъом фIэлъ уэздыгъэм, фагъуэу *къа́блэм*, (А)

Къульхуолэ къебжыр, *щтэIэщта́блэу*. (А)

Аргуэру нобэ *дызэда́рэщ*, – (В)

Мэщатэ хьэльэу жэщ хьэ *къа́рэр*... (В)

...Сыщихъкъым, тахътэми *симы́с*, (С)

Зы Iуэтэжыгъуи *къыслъымы́с*... (С)

[Хатуев, 2010, с. 72].

Парные рифмы в этом фрагменте *къа́блэм* «светящийся» ↔ *и́ттэ**и́ттэа́блэу* «робко, нерешительно», *дызэдáрэц* «[мы] приятели» ↔ *къа́рэр* «черный», *симы́с* «не сижу» ↔ *кы́слымы́с* «не получаю» также следует отнести к разряду богатых. Здесь наблюдаем совпадение как ударных звуков, так и окружающих их безударных согласных.

Удачное функционирование парной рифмы встречается и в черкесской поэзии, в частности в творчестве М. Тутова. С использованием этого способа рифмовки написаны его поэмы «Перекасти-поле» («Жьуджалэ») и «Жан». Из первой поэмы:

Кърепхъуэтри дэшхуэ за́кхуэ ,	(А)
Укытапэу зэ мэба́кхуэр ,	(А)
Шу блэжыпIэм <u>зэпрэ́дз</u> ,	(В)
Алмэс и шэм ар <u>зэпхэ́дз</u> ,	(В)
Дэшхуэр сабэу егъэи́щэцэ ,	(С)
Абы кьохур тхыпхъэ пи́и́щэ .	(С)
Уэсым хуэдэу тхыпхъэр <u>ху́жыц</u> –	(D)
ФатIимэт ар и <u>Иэу́жыц</u>	(D)

[Тутов, 1985, с. 9–10].

Здесь, как и во всем произведении, представлены богатые парные рифмы на множество созвучий: **за́кхуэ** «один, единственный» ↔ **зэ мэба́кхуэр** «делает один шаг», **зэпрэ́дз** «перекидывает» ↔ **зэпхэ́дз** «пронзается, пробивается [пулей]», **егъэи́щэцэ** «разбивает вдребезги» ↔ **пи́и́щэ** (лист/-тья), **ху(ы́)жыц** «белый» ↔ **Иэу(ы́)жыц** «творение чьих-л. рук, подарок».

Приведем фрагмент из второй поэмы «Жан»:

Сывохъуэхъур ди хэку́щIэм	(А)
Нобэ пситIу зэкIэры́пщIэм,	(А)
<...>	
ГъащIэу фиIэр фэ <u>фыугъа́и́щIэ</u> ,	(В)
Гъатхэ удзу <u>фыи́щIэра́и́щIэу</u> .	(В)

Іуашхьэмахуэ и <i>цхьэццы́гу</i>	(С)
Удз къэкІыху зэщыфхуэу <i>фц́гу</i> ,	(С)
Фыздэпсэхэ жьы <i>фыхь́ухукІэ</i> ,	(D)
Фи щхьэц тІуми <i>зэдэтхь́ухукІэ</i>	(D)

[Тутов, 1985, с. 73].

И здесь прослеживаются богатые рифмы на точные созвучия множества фонем: *хэку(ы́)ццІэм* «в новом краю» ↔ *зэкІэр́ыццІэм* «соединяющиеся», *фыугь́аццІэ* «проживите» ↔ *фыццІэр́аццІэу* «процветая», *цхьэццы́гу* «на вершине» ↔ *фц́гу* (букв.: ‘ваши сердца’; в устойчивом сочетании *зэццыфхуэу фыгу* переводится как «налюбоваться/насытиться друг на друга/-ом»), *фыхь́у(ы́)хукІэ* «пока не станете [стариками]» ↔ *зэдэтхь́у(ы́)хукІэ* «пока не поседете [вместе]».

В современной черкесской поэзии также встречаются многочисленные образцы удачных парных рифм. Например, в стихотворения «Друг» («Ныбжьэгъу») У. Тхагапсова:

ЗимыІэр хэт <i>жагьуэ́гъу?</i> ..	(А)
Жагьуэ́гъур <i>сымыужэ́гъу</i> .	(А)
Ар, сощІэр, бий <i>хьэзы́риц</i> ,	(В)
Абы <i>сыхуэхьэзы́риц</i> .	(В)

[Тхагапсов, 2001, с. 23].

Концы первой и второй строк связаны парной рифмой *жагьуэ́гъу* «завистник» ↔ *сымыужэ́гъу* «не надоедает [мне]». Третья и четвертая строки сочетаются парной тавтологической рифмой *хьэзы́риц* «готовый» ↔ *сыхуэхьэзы́риц* «я готов к...».

В адыгейской поэзии разных этапов эволюции также обнаруживаются богатые парные рифмы, как, например, в стихотворении «Рассвет» («Нэфышьягъу») К. Жанэ:

Цыфыбэу хым фэдэм зы ткІопсэу <i>сыщы́щэу</i>	(А)
Хэгъэгоу сикІасэр сэплъахьы <i>семзэ́щэу</i> .	(А)
...Пчэдыжым, нэфыльым столыІум <i>сылу́сэу</i>	(В)

Сатырхэр кыхэсхэу орэдыр *сэу́сы* (В)

[Жанэ, 1969, с. 32].

В словах, состоящих здесь в рифмовых корреляциях, наблюдается высокий коэффициент совпадения и созвучия фонем: *сыщы́щэу* «[я] будучи [каплей]» ↔ *семзэ́щэу* «неустанно», *сы́лу(ы́)сэу* «[я] сидя за...» ↔ *сэу(ы́)сы* «сочиняю».

В современной адыгейской поэзии также наблюдается активное функционирование парной рифмы. Рассмотрим на фрагменте из стихотворения «Дорога через океан» («Лъагъоу хым икыгъэр») Ш. Куева:

Нэпс щыугъэм сабыир *ытхьа́лэу*, (А)

Ным игъыбзэ зыфихьэр *икла́лэу*, (А)

Кушьэ лъэпсыр лэныгъэм *зэпй́чэу*, (В)

Сабый дышгъэр ны бгъэгум *кыыкIы́чэу*, (В)

Зэман Iаер мэшIожьэу *ехы́гъ*, (С)

Лъэгъо нэпцIэу хы ШIуцIэр *хахы́гъ*... (С)

[Цит. по: АЛ 11 кл., 2013, с. 195].

Здесь присутствует шесть пар удачных рифм: *ытхьа́лэу* «утопая» ↔ *икла́лэу* «сыну», *зэпй́чэу* «перерывая» ↔ *кыыкIы́чэу* «отрывая», *ехы́гъ* «проходило [время]» ↔ *хахы́гъ* «выбрали, избрали».

Приведем еще один пример из стихотворения «Давай вернемся на Родину» («Хэкужым тыгъэкIожь») Т. Дербе:

Лъэхъэй пчъагъэу хьамбарым тыращагъэр *щэшIэ́ты*, (А)

Пэджэгужьхэу ошъогум, тхьэркыо нэфмэ *заIэ́ты*. (А)

Алрэгъу нэгоу тишъофхэр, тимэзхэр *къэля́гъох*, (В)

Къушьхъэ сыджхэр гуIэтых, тишгъэфы *ля́гъох* (В)

[Цит. по: АЛ 7 кл., 2011, с. 245].

В проиллюстрированной строфе отчетливо выделяются две пары точных концевых рифм: *щэшIэ́ты* «высятся, возвышаются» ↔ *заIэ́ты* «поднимаются», *къэля́гъох* «виднеются» ↔ *ля́гъох* «тропы, тропинки».

Парное рифмование применяется и в некоторых сонетах адыгских авторов. Как известно, в английской форме сонета, состоящей из трех катренов и заключительного дистиха, чаще всего используется перекрестная рифма в катренах и парная рифма в дистихе. Построение всех частей сонета на парной рифме – явление редкое. Вместе с тем пример такого произведения выявлен в творчестве Ф. Балкаровой: все катрены и заключительное двустишие в ее «Сонете» написаны с использованием парной рифмы. Приведем третий катрен с дистихом:

...Зэбгъэдишат гъуэгуанэ гуэрым *ахэр*: (A)

А зы дакъыкъэр къапсэуам нэхъ *да́хэт* – (A)

Насып нур иныр я нэгум *щІэпсáти* (B)

Гухэль ІэфІыщэр я гущІэм *щыпсáльэрт*... (B)

...Щытамэ дэркІэ ди гъуэгур *фІэра́фІэу*, (C)

Щхъэ узбгъэдэмытрэ – бгъэгуам *сыщыбгъа́фІэу?! (C)*

[АКП, 2008, с. 263].

Рифмы в рассматриваемых частях сонета полноценные, удачные: *ахэр* «они» ↔ *да́хэт* (*дахэ* – «красивый», но в данном контексте переводится как «было бы лучше»), *щІэпсáти* «засветило» ↔ *щыпсáльэрт* «[сладкие чувства] разговаривали в...», *фІэра́фІэу* «добрый [путь]» ↔ *сыщыбгъа́фІэу* «лелея меня».

По аналогичной схеме также построены рифмовочные системы «Осеннего сонета» («Бжыхъэ сонет», 2000) и «Позднего сонета» («Сонет класэ», 2001) Л. Пшукова. Приведем фрагмент из второго произведения:

Нэхумыщым сыдыхъэрти *къáлэм*, (A)

Лъэужь къэбгъэнахэм *сепсáльэрт*. (A)

Си Іупэр хуэсхьыпэми *щІы́м* – (B)

Уи закъуэти, пагэу *уцы́мт*. (B)

Уэнжакъым ищтыхьырти **Іу́гьуэр**, (С)

Зэманыр къэувыІэу **си гúгьэт** (С)

[Пшуков, 2011, с. 48].

В лирике Л. Пшукова многочисленны примеры удачного функционирования парной рифмы. При этом важно подчеркнуть, что в произведениях данного автора представлены не просто точные, но и неожиданные и новаторские рифмы, на которых стоит печать индивидуально-авторского мастерства поэта. Продемонстрируем на шестистрочном стихотворении «Как мало знаешь обо мне!..» («Сыту мащІэуэ къысхэпщІыкІыр!..», 2000):

Сыту мащІэуэ **къысхэпщІыкІыр!** – (А)

Си гушхьэр тІууэ **зэгуэпщІыкІыу**, (А)

ЩыбгъэункІыфІыжкІэ жэщ **уэздыгъэр**. (В)

УкъыстекІуауэ **уимыгу́гъэ!** (В)

Уэ къэпщІэххэнукъым **си уа́сэр!** (С)

Сэ узимыІэу **зызогъа́сэ!** (С)

[Пшуков, 2011, с. 41].

Парные рифмы в этом произведении удивляют высокой степенью созвучия: в первой паре насчитывается семь точных звукосоответствий, то есть полных совпадений фонем. При этом рифмующиеся слова во всех трех рифмах не являются омонимами и относятся к разным частям речи: **къысхэпщІыкІыр** «то/того, что ты знаешь обо мне» ↔ **зэгуэпщІыкІыу** (разламывая), **уэздыгъэр** «лампа, свет» ↔ **уимыгу(ы)гъэ** «не думай», **си уа́сэр** (моя/-ю ценность) ↔ **зызогъа́сэ** «приучаю себя».

Парная рифма в адыгской поэзии функционирует не только в лирических, но и лиро-эпических жанрах. Так, например, весь текст баллады «Человек и Бог» («Цыхумрэ Тхьэмрэ», 1968) З. Налоева общим объемом 44 строки написан с использованием парного способа рифмовки. Продемонстрируем на фрагменте:

Абы акъылкІэ зэрепхыж <i>зэма́ныр</i> ,	(А)
Дунейр мыкъутэу <i>къызэ́трегъа́нэр</i> .	(А)
Абы къэхъугъэм мыхъэнэ <i>ирéтри</i>	(В)
КъегъэуІэбжъ езы дунейм <i>и тéтри</i> .	(В)
ГуфІауэ Тхъэм кыхуещІыр Цыхум <i>ты́гъэ</i>	(С)
Насыпу щыІэм ящхъэу <i>лъагъуны́гъэр</i>	(С)

[АКП, 2008, с. 225].

Рифмы, представленные здесь, как и во всем произведении, построены на множественных сочетаниях одинаковых или близко звучащих фонем: *зэма́ныр* «время» ↔ *къызэ́трегъа́нэр* «сохраняет, спасает от разрушения», *ирéтри* «наделяет» ↔ *и тéтри* «и его властелина, владыку», *ты́гъэ* «подарок» ↔ *лъагъуны́гъэр* «любовь».

Кольцевая (охватная, опоясывающая) рифма (АВВА) в национальной поэзии встречается реже, чем другие способы рифмовки. По предположению А.Х. Хакуашева, с одной стороны, это связано с тем, что большое расстояние между рифмующимися частями создает определенные трудности в запоминании рифмы (и, следовательно, текста произведения – Л.Х.). С другой стороны, редкость охватного рифмования обусловлена сложностями, связанными с сочетанием второй и третьей строк, что, по мнению исследователя, «не соответствует правилам родного (кабардино-черкесского – Л.Х.) языка» [Хакуашев, 1998, с. 220]. Однако, как показывает практика, проблем с рифмованием указанных позиций (второй и третьей строк), как правило, не возникает. В этом можно убедиться на примере многочисленных катренов из венка сонетов «Верен любви» («Лъагъуны́гъэм сыхуэщыпкъэщ», 1973) М. Бемурзова. Приведем первый катрен самого сложного по архитектонике пятнадцатого, магистрального, сонета:

Нэрыгъ ипщІыкІмэ, мывэ <i>джейри мэсыр</i> ,	(А)
Гукъеуэм си гум щищІыжащ <i>уна́гъуэ</i> .	(В)
КъысфІэщІт зэгуэрэм уэ <i>у-Дахэна́гъуэу</i> ,	(В)
Сэрауэ уи псэ закъуэ <i>Джэримэсыр</i>	(А)

[Бемурзов, 1981, с. 53].

Как видно, концы первой и четвертой строк сочетаются богатой и оригинальной кольцевой рифмой *джейри мэсыр* «[камень] огромный сгорает» ↔ *Джэримэсыр* «мужское имя Джаримас». Вторая и третья строки соединены точной парной рифмой *уна́гъуэ* «семья» ↔ *у-Дахэна́гъуэу* (женское имя Даханаго; *у* в начале имени – аффикс-показатель 2-го лица ед. ч., *у* в конце имени – формант обстоятельного падежа).

Венок сонетов «Верен любви» – явление уникальное в адыгской литературе: это первое произведение, написанное в обозначенной сложной жанровой форме. Сонеты, составляющие венок, созданы по итальянскому образцу (с элементами французского сонета), в соответствии с которым включают два катрена и два терцета (кроме тринадцатого сонета, в котором выдержана английская форма: три катрена + дистих). Почти во всех катренах, за редкими исключениями, прослеживаются кольцевое рифмирование, как в продемонстрированном выше фрагменте. Терцеты также построены на кольцевых рифмах, однако механизмы их функционирования отличаются от тех, которые действуют в катренах: если катрены выстроены по традиционной для кольцевой рифмы формуле АВВА, то в терцетах наблюдается схема АВВ ААВ, объединяющая оба терцета кольцевыми рифмами. Например:

«Гухэль сэ япэу зыхуэсщIа си *пи́ащэ*, (А)

Иджыр кыздэсым уэрщ сэ фIыуэ *слъа́гъур*, – (В)

Щхьэ сщIыгъуу утемытрэ мы мэз *лъа́гъуэм?*» (А)

Жэуап згъуэтыжкьым. Жьыбгъэм *еIу́ща́щэу*, (А)

Похужыр хуэму бжьыхьэ жыгхэм *пи́Iа́щэр*, (А)

Гукъеуэм си гум щищIыжащ *уна́гъуэ* (В)

[Бемурзов, 1981, с. 53].

В шести строках присутствуют две рифмы, включающие по три компонента: 1) *пи́ащэ* «девушка» ↔ *еIу́ща́щэу* «шепчась» ↔ *пи́Iа́щэр* «листья»; 2) *слъа́гъур* «[фIыуэ] слъа́гъур – возлюбленная» ↔ *лъа́гъуэм* «на

тропе» ↔ *унáгьуэ* «семья». В зависимости от занимаемой позиции эти рифмы и по отдельности входящие в них компоненты состоят по отношению друг к другу в различных рифменных корреляциях, образуя интересные комбинации парных и кольцевых рифм.

Парные рифмы:

1) *слъáгьу(ы)р* ([фІуэ] *слъагьур* – «возлюбленная») ↔ *лъáгьуэм* «на тропе»:

Иджыр кьыздэсым уэрщ сэ фІуэ *слъáгьур*, – (В)

Щхьэ сщІыгьуу утемытрэ мы мэз *лъáгьуэм?*» (В)

2) *еІуцáцэу* (шепчась) ↔ *нцІáцэр* «листья»:

Жэуап згьуэтыжкьым. Жьыбгьэм *еІуцáцэу*, (А)

Похужыр хуэму бжьыхьэ жыгхэм *нцІáцэр* (А)

Кольцевые рифмы:

1) *си нцáцэ* «моя девушка» ↔ *еІуцáцэу* «шепчась»:

«Гухэль сэ япэу зыхуэсщІа *си нцáцэ*, (А)

Иджыр кьыздэсым уэрщ сэ фІуэ *слъáгьур*, – (В)

Щхьэ сщІыгьуу утемытрэ мы мэз *лъáгьуэм?*» (В)

Жэуап згьуэтыжкьым. Жьыбгьэм *еІуцáцэу* (А)

Далее следует еще одна строка, которая рифмуется с указанной кольцевой рифмой (*Похужыр хуэму бжьыхьэ жыгхэм нцІáцэр*), но ее функция, на наш взгляд, состоит не столько в дополнении кольцевой рифмы, сколько в образовании парной рифмы в сочетании с предшествующей строкой (*еІуцáцэу* ↔ *нцІáцэ*).

2) *лъáгьуэм* «на тропе» ↔ *унáгьуэ* «семья»:

Щхьэ сщІыгьуу утемытрэ мы мэз *лъáгьуэм?*» (В)

Жэуап згьуэтыжкьым. Жьыбгьэм *еІуцáцэу*, (А)

Похужыр хуэму бжьыхьэ жыгхэм *нцІáцэр*, (А)

Гукьеуэм си гум щцІыжащ *унáгьуэ*. (В)

Обозначенной кольцевой рифме предшествует строка (*Иджыр къыздэсым уэриц сэ фIыуэ слъáгьур*), рифмующаяся с ней, но, как и в предыдущем случае, она не принимает участия в кольцевом рифмовании: ее функции сводятся к образованию парной рифмы *слъáгьу(ы)р ↔ лъáгьуэм*.

Таким образом, объединенная схема рифмования терцетов АВВААВ содержит в себе как минимум 4 полноценные рифмы, выстроенные по схемам АА, ВВ, АВВА, ВААВ.

Несмотря на редкий характер, кольцевая рифма в адыгской поэзии достигла высокого уровня развития. Наряду с традиционной комбинацией АВВА, выявлены и другие схемы ее функционирования. Каждый случай использования этой разновидности рифмы уникален и требует отдельного рассмотрения на конкретных примерах.

В стихотворении «Не один жених, а три жениха» («Зы псэлъыхъоп, псэлъыхъуишь», 1953) И. Машбаша представлена традиционная схема рифмовки (АВВА):

Пшгъэшгъэ зищэгъум, цIыфымэ <i>áIo</i> ,	(А)
Зы кIалэп, кIэлишьэр псэлъыхъо <i>фэхъу</i> .	(В)
Ау ахэм яшгъанэм шIульэгъу <i>фельэгъу</i> ,	(В)
Шу ыльэгъугъэм зелъэтышь, <i>дакIo</i>	(А)

[Машбаш, 2020, с. 219].

Рифмовочный комплекс стиха включает кольцевую рифму *áIo* «говорят» ↔ *дакIo* «выходит замуж» и опоясанную ею парную рифму *фэхъу* «становится» ↔ *фельэгъу* «влюбляется».

В поэзии Р. Ацканова также обнаружено несколько произведений, построенных на традиционной схеме кольцевого рифмования (АВВА), например в стихотворении «То, о чем ветерок хотел рассказать мне...» («Акъужьым къызжиIэну зыхэтар...»):

Акъужьым къызжиIэну <i>зыхэтар</i> ,	(А)
йожэкIри, жыг зэшам <i>ирелуэтылIэ</i> .	(В)
Абы и щэхум седэIуэну <i>сылIэт</i> ,	(В)

езым нэгъуэщІщ гухэхъуэ *зритар* (А)

[Ацканов, 2020, с. 147].

Здесь представлены богатые рифмы: кольцевая рифма *зыхтар* «собирался» ↔ *зритар* «доставил» и расположенная внутри нее парная рифма *ирелуэтылІэ* «повествует, рассказывает [дереву]» ↔ *сылІэт* «жаждал».

Помимо рифмовых сочетаний, выстроенных в соответствии с рассмотренными выше традиционными формулами и схемами, в адыгской поэзии встречаются интересные комбинации концевых рифм. Например, в первой строфе стихотворения «Зимняя засуха» («КІымэфэ огъу») М. Емиж прослеживается оригинальная строфико-рифмовочная конструкция:

Щыгъупшъагъ мы осым *тилэ́гухэр*, (А)

тичъыгхэр, тичэухэр, *тигъо́гухэр* – (А)

мы осым *тыщыгъупшъа́гъ*. (В)

Атехъагъ джы сапэр *тынэ́гумэ*, (А)

закъыкІегъапкІэ джы *тлъэ́гумэ*, (А)

тигугъэмэ джы *захипш́агъ* (В)

[Емиж, 1990, с. 22].

Здесь присутствуют две парные и одна кольцевая рифма:

1) Парные рифмы: *тилэ́гухэр* «наши ладони» ↔ *тигъо́гухэр* «наши дороги» и *тынэ́гумэ* «на наши лица» ↔ *тлъэ́гумэ* «к нашим ступням»:

Щыгъупшъагъ мы осым *тилэ́гухэр*, (А)

тичъыгхэр, тичэухэр, *тигъо́гухэр* – (А)

..... (...) (…)

Атехъагъ джы сапэр *тынэ́гумэ*, (А)

закъыкІегъапкІэ джы *тлъэ́гумэ*... (А)

Следует заметить, что все четыре компонента этих парных рифм сочетаются созвучием между собой: *тилэ́гухэр* ↔ *тигъо́гухэр* ↔ *тынэ́гумэ* ↔ *тлъэ́гумэ*.

2) Кольцевая рифма: *тыщыгъунишъагъ* «забыл нас» ↔ *захинишъагъ* «вмешалась»:

мы осым <i>тыщыгъунишъагъ</i> .	(В)
.....	(...)
.....	(...)
тигугъэмэ джы <i>захинишъагъ</i> .	(В)

По аналогичной строфико-рифмовочной схеме (ААВААВ) построена композиция строф в стихотворении «Жизнь отдалила тебя от меня» («УищIащи гъащIэм сысымей», 2004) Л. Хавжоковой:

Си махуэр <i>фа́еиц</i> ,	(А)
Си жэщыр <i>уа́еиц</i> ,	(А)
Хисхъэжкъым гур мафIэ <i>лыгъе́йм</i> .	(В)
Дунейр <i>ниагъуа́ем</i> ,	(А)
Мес, <i>хож́ае</i> ,	(А)
УищIащи гъащIэм <i>сысыме́й</i>	(В)

[Хавжокова, 2011, с. 16].

1) Парные рифмы: *фа́еиц* «тусклый» ↔ *уа́еиц* «холод, сильный мороз» и *ниагъуа́ем* «густой туман» ↔ *хож́ае* «засыпает»:

Си махуэр <i>фа́еиц</i> ,	(А)
Си жэщыр <i>уа́еиц</i> ,	(А)
.....	(...)
Дунейр <i>ниагъуа́ем</i> ,	(А)
Мес, <i>хож́ае</i> ,	(А)

Здесь, как и в рассмотренном выше стихотворении М. Емиж, все четыре компонента выделенных парных рифм созвучны: *фа́еиц* ↔ *уа́еиц* ↔ *ниагъуа́ем* ↔ *хож́ае*.

2) Кольцевая рифма: *лыгъе́йм* «в пламени» ↔ *сысыме́й* «не мой/-им»:

Хисхъэжкъым гур мафIэ <i>лыгъе́йм</i> .	(В)
.....	(...)

..... (…)
 УищIащи гыащIэм сысымэй. (В)

В адыгской поэзии выявлены и другие интересные формы организации кольцевых рифм. В произведениях, вошедших в сборник «Калина полевая» («Губгъуэ зэрыджэ», 2011) Л. Пшукова, представлены различные рифмовочные конструкции, выстроенные по сложно структурированным (смешанным), но оригинальным схемам:

– AABC AABC DDEF DDEF. В стихотворении «Осенняя гостиная» («Бжыхъэ хьэщIэщ», 2001):

ХьэщIэщым кыщIохъэ **бжыхъэр**, (А)

ХьэщIэщым кыщIохъэ **пщIыхъыр**, (А)

Гупсысэ зэмыфэгъу зайцIэм (В)

Кысханэркъым щыдэжын. (С)

Уо, пщIатэмэ мы си гум **щыхъэр**, (А)

Кысхуздэпхынтэкъым **жыхъэр** – (А)

Ухъунти бжыхъэ нысайцIэ, (В)

Си щэхухэр пхуэсIуэтэжынт. (С)

ХьэщIэщыр бжыхъэ лэгъунэщ, (D)

И зытхьэщIыпIэ нэгъунэ (D)

Щоджэгур гупсысэ чэфыр, (E)

Си фэр нэхъ пасэу мэжэщI. (F)

Уэракъым фIыуэ слагъунур, (D)

ИтIани укъыздэхъунуц. (D)

Си уни си пси щIэкIыфIыр (E)

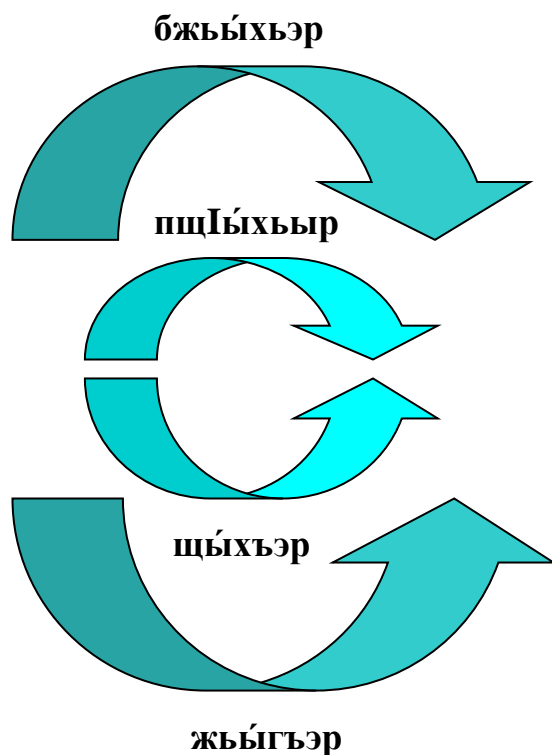
КыбгурыIуэнуц... Жэщщ... (F)

[Пшуков, 2011, с. 6].

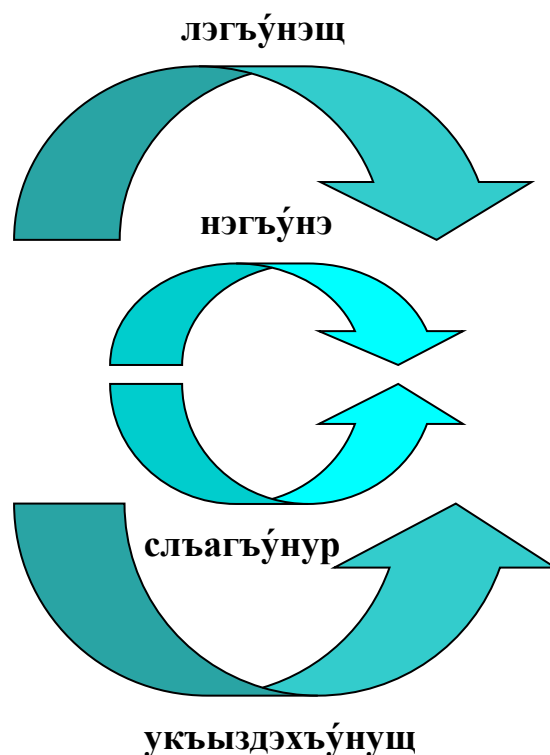
В приведенном произведении возможно выделение нескольких вариантов кольцевых рифм. Более того, здесь представлены уникальные

конструкции, в которых одна кольцевая рифма опоясана другой, то есть схема «Кольцо в кольце». Таких конструкций в стихотворении две:

«Кольцо в кольце» 1



«Кольцо в кольце» 2



Кроме того, по кольцевой схеме рифмами сочетаются: *зáщлэм* «полностью» ↔ *нысáщлэ* «нысащлэ», *щыдэжы́н* «латка, заплатка» ↔ *пхуэслуэтэжы́нт* «рассказал бы тебе», *чэ́фыр* «пьяный» ↔ *щлэклы́флыр* «причина тьмы», *мэжэ́щл* «сохнет, высыхает» ↔ *жэ́щщ* «ночь». В целом, стихотворение насыщено множеством строфико-ритмических конструкций, включающих сочетания кольцевых и парных рифм.

Продолжим рассмотрение схем кольцевого рифмования в поэзии Л. Пшукова.

– АААВ АААВ. В стихотворении «То, что должно было обрушиться, уже обрушилось...» («Къельэ́льэхыжынури къельэ́льэхыжаќлэщ...»):

Къельэ́льэхыжынури *къельэ́льэхыжаќлэщ*, (А)

Къещы́кы́лэхыжынури *къещы́кы́лэхыжаќлэщ*, (А)

СІэщІэджэрэзыкІри псэм и *ишхуэмыла́кІэр* – (А)

Сыщыпсэуа щІыпІэм банэ *къыкІэжэа́щ*. (В)

СынопщІыхыжынути, щІым *зиуплІэницІа́кІэщ*, (А)

СыногуэкІуэжынути, жагъуэщ уи *ІуницІа́кІэр*, (А)

Укъэззэужынути, *ушыгыгъуныцыжэа́кІэщ*... (А)

Сыппэмыпльагъэххэу щхъэ *укъэкІуэжэ́а*? (В)

[Пшуков, 2011, с. 64].

Из восьми строк произведения, сочетаются концы шести строк, но рифмование не сплошное: после третьей строки рифма прерывается одной нерифмующейся строкой, далее с позиции четвертой строки она возобновляется и продолжается до конца седьмой: *къельэлъэхыжэа́кІэщ* «уже обрушилось» ↔ *къеицІыкІэхыжэа́кІэщ* «уже обломалось, поломалось» ↔ *и ишхуэмыла́кІэр* «повод, поводья» ↔ *зиуплІэницІа́кІэщ* «уже сложилось вчетверо» ↔ *ІуницІа́кІэр* (в знач. «гримаса») ↔ *ушыгыгъуныцыжэа́кІэщ* «уже забыл тебя». Четвертая и восьмая строки состоят в опоясывающей, то есть кольцевой, рифмовой корреляции: *къыкІэжэа́щ* «выросло» ↔ *укъэкІуэжэ́а* «вернулась».

– АВВВА АСССА АДДАА. В стихотворении «На рассвете явись мне...» («Нэхущым къыщІыхи си нэгү...», 1998):

Нэхущым къыщІыхы си *нэгү*, (А)

Уэшхыпсыр абджынэм *тельа́щІэ*, (В)

КъысхуэщІэркъым уи псэм и *ла́жьэр*, (В)

Сиплъэфкъым уи нитІым я *лъа́щІэм*, (В)

Уи ныбжьыр щІоткІукІыр си *лъэгү*. (А)

Псэ мину зэхэкІыр уи *гъуэгүш*, (А)

Бзэ мину зэхэкІыр уи *усэщ*. (С)

КъысхуэщІэркъым уи псэм *къеу́зыр*, (С)

Жэщыбгым къелъыхъуэ уи *гъусэр*, (С)

Жэщыбгыр – ар бзагуэщ – ар *дэгүш*. (А)

Гъуэгү махуэ, кышпоплъэри <i>уэгү</i> , –	(А)
Уи макъыр хьэршыщIым <i>тегүаиэ</i> ,	(D)
Уи нитIыр гъуэгүанэм <i>тезаиэм</i> –	(D)
Нэхущым кышщIыхи си <i>нэгү</i> –	(А)
Абы кышщылтыхуэ уи <i>жьэгү</i>	(А)

[Пшуков, 2011, с. 35].

В первых двух строфах кольцевыми рифмами опоясываются по три строки, вместо традиционных двух. В третьей строфе третья из опоясанных строк рифмуется с кольцевой рифмой, образуя трехкомпонентную рифмовочную конструкцию: *уэгү* «космос, небесный свод» ↔ *нэгү* «лицо» ↔ *жьэгү* «очаг». По аналогичной схеме построена рифмовочная конструкция стихотворения «Пошел дождь, и град был...» («Кешхат уэшх, уэи кьехат...») А. Бицуева [см.: Бицуев, 1997, с. 91].

При всем разнообразии кольцевых рифм в творчестве Л. Пшукова, в нем также встречается традиционная четырехкомпонентная схема кольцевого рифмования АВВА, в рамках которой автор демонстрирует умение создавать максимально точные, богатые рифмы. Например, в стихотворении «Просьба» («ЛъэIу», 2004):

СыкыщыкIуакIэ, <i>сыщыгъэIэ</i>	(А)
Мы дуней фIыгъуэр <i>щызэрáхьэм</i> ,	(В)
ПцIы дахэ куэдхэр <i>щызэрáхьэм</i> ,	(В)
<i>Зэрызмышьэфхэр щыщIагъэIэм</i>	(А)

[Пшуков, 2011, с. 63].

В кольцевой рифме *сыщыгъэIэ* «позволь мне побыть» ↔ *щыщIагъэIэм* «там, откуда прогоняют», как и в опоясанной ею парной рифме *щызэрáхьэм* «там, где носят, разносят» ↔ *щызэрáхьэм* «там, где плетут [сплетни]», наблюдается совпадение больших звуковых комплексов, что положительно отражается и на ритмике стиха. Кроме того, конец третьей и начало четвертой строк сочетаются тавтологической фольклорной

рифмой *щызэрáхъэм* «там, где плетут [сплетни]» ↔ *зэрызмышъэфхэр* «те, кто не может плести [интриги]».

И в другом стихотворении «Как-нибудь заставлю себя привыкнуть...» («Зыгуэрурэ зезгъэсэжынщ...») Л. Пшукова прослеживается удачное функционирование кольцевой рифмы:

Зыгуэрурэ *зезгъэсэжынщ* (А)

Жэщыкум дыгъэ *къыщIэкIым*, (В)

Уи лъагъуныгъэ *сIэщIэкIым*. (В)

Мыхъунумэ – *зезгъэсыжынщ* (А)

[Пшуков, 2011, с. 67].

Кольцевая рифма: *зезгъэсэжынщ* «заставлю себя привыкнуть» ↔ *зезгъэсыжынщ* «заставлю себя сгореть»; парная рифма внутри кольцевой: *къыщIэкIым* «восходящее/-ему» ↔ *сIэщIэкIым* «выскользающей из рук».

В целом, как показал анализ многочисленных произведений, в национальной поэзии получили обширное развитие все три основные разновидности концевой рифмы (перекрестная, парная, кольцевая). Вместе с тем встречаются и другие единичные способы рифмовки, многие из которых выступают разновидностью основных рифм, то есть их незначительно модифицированным вариантом или дополнением к их схемам.

Холостая рифмовка (АВСВ) – разновидность перекрестной рифмы. Множество примеров выявлено в творчестве А. Шогенцукова и А. Кешокова. Например, из стихотворения «1 мая» («Майм и 1-м», 1933) А. Шогенцукова:

Маипэм и *ныпыр* (А)

Лыдыжуэ *доубыд*, (В)

ДыщэпскIэ тха *хьэрфхэр* (С)

Дыгъэпсым *полыд* (В)

[Шогенцуков, 2000, с. 100].

Гиперхолостая рифмовка (АВАС). Из стихотворения «Одинокая тропинка» («Лъэс лъэгъо закъу», 1953) И. Машбаша:

- Къысшобгъэбыльзэ, джа *уидэхэгъэ* (А)
 СанэIу иохми, чыжьэу *укIоцтэп:* (В)
 Лъэс лъэгъо закъоу *зызытебдзэгъэм,* (А)
 ОшIэми сшIэрэп, тадэжь *уде́цэ!* (С)

[Машбаш, 2020, с. 207].

Смешанная рифмовка. Например, стихотворение «До чего же удивительно сладка жизнь» («... Сыту гъашIэр гъэщIэгъуэну IэфI!...») У. Тхагапсова построено по схеме АВААССАА:

- ... Сыту гъашIэр гъэщIэгъуэну *IэфI!* – (А)
 Уи насыпым егъу хуэхъуа *жагъуэгъур* (В)
 Фыгъуэ-ижэу, щэхуурэ *къоIэф.* – (А)
 Сыту гъашIэр гъэщIэгъуэну *IэфI!* (А)
 Гугъэ нэхухэр гуауэу *лъэлъэжами,* (С)
 Угужейуэ гугъэр *къуэлъхъэжами,* (С)
 НасыпыщIэм *уегъэгуфIэжыф.* – (А)
 Сыту гъашIэр гъэщIэгъуэну *IэфI!..* (А)

[Тхагапсов, 2001, с. 27].

Триолет. В отечественном стиховедении встречаются разные трактовки данного понятия. В «Справочнике по стихосложению» В.В. Онуфриева «триолет – восьмистишие с рифмовкой АВАА АВAB, где стихи А и В повторяются как рефрены» [Онуфриев, URL: <https://stihiru.pro/wp-content/uploads/2020/04/spravochnik-po-stihoslozheniyu-v.v.-onufriev.pdf>]. По сведениям из других источников, обозначенная В. Онуфриевым схема рифмовки не каноническая для триолета, иначе говоря, допускаются ее варианты. Так, например, в «Поэтическом словаре» А.П. Квятковского приводится следующее определение рассматриваемого явления: «Триолёт (франц. *trolet*, от итал. *trio* – «трое») – строфическая восьмистишная форма поэзии, где первое двистишие повторяется в конце строфы и, кроме того, четвертый стих есть точное воспроизведение первого стиха; таким образом, текст первой строки трижды фигурирует в стихотворении» [Квятковский,

1966, с. 310]. Как видно, А.П. Квятковский не обозначил конкретной схемы рифмовки триолета, поскольку допускал ее вариации. Именно поэтому им проиллюстрировано не одно, а несколько стихотворений, в которых прослеживаются расхождения в схемах рифмовки: «Твой лик загадочный и нежный...» В. Брюсова – АВВАВААВ; «Ты промелькнула, как виденье...» К. Бальмонта – АВАААВАВ, «Они в пустыне полегли...» Н. Зарьян – АВВААВАВ.

В «Словаре литературоведческих терминов» Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева отмечается, что триолет – «восьмистишие (схема: а б а а а б а б), строфа средневековой французской поэзии, распространившаяся и за пределами Франции. <...> Основана на тройном повторении (рефрене) – первая строка повторяется как четвертая и как седьмая – и на тройной рифме. Кроме того, вторая строка повторяется как восьмая, заключительная; строки «а», как и строки «б», имеют общую рифму» [СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 426]. Однако схеме, обозначенной в словарной статье, не соответствует рифмовка приведенной к ней иллюстрации из творчества И. Северянина, в которой прослеживается АВВА АВВАВ.

Еще весной благоухает <i>сад</i> ,	(А)
Еще душа весенится и <i>верит</i> ,	(В)
Что поправимы страшные <i>потери</i> , –	(В)
Еще весной благоухает <i>сад</i> ...	(А)
О, нежная сестра и милый <i>брат</i> !	(А)
Мой дом не спит, для вас раскрыты <i>двери</i> ...	(В)
Еще весной благоухает <i>сад</i> ,	(А)
Еще душа весенится и <i>верит</i> ...	(В)

[Цит. по: СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 426].

Несмотря на плюрализм точек зрения в определении понятия «триолет», из них выводятся основные правила создания этого сложного строфико-рифмовочного образования. Каноны триолета освоены и в

национальной поэзии, в частности, в творчестве кабардинского поэта К. Абазокова. В двух из трех триолетов (1981, 1989), представленных в его книге «Челн природы» («Дунейм и кхъуафэжьей», 1992), выдержана схема АВВА АВВА, в третьем триолете (1991) – АВВА АВВА. Продемонстрируем «Триолет», датированный 1989 годом:

Лъэр ныщIогъуащэ жэщ *вагъуэбэм*, (А)

УдзыщIэм щэхуу *сыныпхókI*. (В)

МазэщIэр хуэму *къысхущIókI*. (В)

Лъэр ныщIогъуащэ жэщ *вагъуэбэм*. (А)

Мазэгъуэ жэщым *сигъэхуабэу*, (А)

Псэхугъэр си пкъым *ныщхъэщókI*. (В)

Лъэр ныщIогъуащэ жэщ *вагъуэбэм*, (А)

УдзыщIэм щэхуу *сыныпхókI* (В)

[Абазоков, 1991, с. 72].

Как заметно, произведение в полной мере соответствует правилам построения триолета, обозначенным в процитированных выше источниках: первая строка повторяется в позиции четвертой строки, а первые две строки приводятся рефреном в заключительных позициях – седьмой и восьмой строках. Таким образом, первая строка трижды фигурирует в стихотворении.

Монорим (букв.: ‘однорифменность’), стихотворение или его часть с однозвучной рифмовкой, часто встречается в адыгской поэзии. В творчестве поэтов старшего поколения рифмы в моноримах в основном были глагольными, как например, в стихотворении «Мы вступили в добрый путь» («Сыхъэт махуэ дэ дежьащ») Т. Борукаева:

Бзагуэм хуэдэу *дыхэтáщ*, (А)

Нэфым хуэдэу *дыщытáщ*, (А)

АрщхъэкIэ *дыкъэпсэлъэжáщ*, (А)

Ди нэр дахэу *къэплъэжáщ*: (А)

Ди бзэр тхылъу *къытхуежъáщ* (А)

Сыхьэт махуэ дэ *дежьа́иц* (А)

[АКП, 2008, с. 73].

Рифмы в этом фрагменте: *дыхэ́таиц* «стояли посреди, пребывали» ↔ *дыщы́таиц* «были» ↔ *дыкъэпсэ́льэжа́иц* «вновь заговорили» ↔ *къэпльэ́жаиц* «прозрели» ↔ *къы́тхуе́жьа́иц* «возникло для нас» ↔ *дежьа́иц* «пошли, вступили».

В стихотворении «Не покидай меня, дума» («УсхэмыкI, гупсысэ», 1994) Б. Бахова в целом по тексту монорим не выдерживается, но каждая строфа построена на определенных однорифменных созвучиях. В другом стихотворении «Ты со мной везде» («Дэни ущысщIыгъуц») три из шести строф написаны моноримом:

Къурш куэщI уэсылъэм къикI *акъу́жьым* (А)

Уи Iэпэ сфIэщIу си щхьэр *э́жьыр*, (А)

ИмыкIщ гъэмахуэм и *пи́эдджы́жьыр*, (А)

Къытощри дэни уи *лъэу́жьыр!* (А)

[АКП, 2008, с. 291].

Рифмы здесь точные: *акъу(ы́)жьым* «ветерок» ↔ *е(й́)жьыр* «расчесывает» ↔ *пи́эдджы́жьыр* «утро» ↔ *лъэу(ы́)жьыр* «след».

В стихотворении «Это парадное крыльцо некоторого большого дома...» («Мыр унэшхуэ гуэрым и пэIущIэщ...», 2001) Л. Пшукова монорим выдержан на протяжении всего пятистрочного произведения:

Мыр унэшхуэ гуэрым и *пэ́лущIэщ*, (А)

СыкъызэрыкIуар уэ зым уи *фIы́щIэщ*. (А)

Къауц щхьэнтэм хэсми, псэр *мэпIы́щIэ*, (А)

Укъызоплъ сыт щыгъуи уэ *дзыхьмы́щIу*... (А)

Сыту фIыт къэхьунур *зэрызмы́щIэр!* (А)

[Пшуков, 2011, с. 50].

Рифмовочная конструкция включает компоненты из разных частей речи: *пэ́лу(ы́)щIэщ* «парадное крыльцо» ↔ *фIы́щIэщ* (в знач. «заслуга») ↔

мэпIыщIэ «мерзнет» ↔ *дзыхьмыщIу* «недоверчиво» ↔ *зэрызмыщIэр* «нахожусь в неведении».

В черкесской поэзии также выявлены образцы монорима. В стихотворении «Жизнь» («ГъащIэ») У. Тхагапсова:

УкъызгурыIуэн си гугъэу, <i>гъащIэ</i> ,	(А)
Мы дунеижьым <i>сыщохъэщIэ</i> .	(А)
Уи хабзэ ткIийри сфIошI <i>зэзгъащIэ</i> ,	(А)
ИтIани зыри <i>къысхуэмьщIэ</i> .	(А)
Нэпсейуи уэ <i>зыпкIэрызмыщIэ</i> ,	(А)
СыбгъэджэлакIи – <i>сымыхъыщIэ</i> .	(А)
Къысхууигугъэри <i>сымыщIэ</i> ...	(А)
Насыпу сиIэр зы <i>IэмьщIэ</i> ?!..	(А)
ТIум щыгъуи уэ пхузошIыр <i>фIыщIэ</i>	(А)

[Тхагапсов, 2001, с. 18].

Кроме ударных фонем, в приведенном произведении действует комплекс опорных звуков, повторяющихся во всех рифмующихся словах, например, *щIэ*. На этих звукосоответствиях и основан монорим: *гъащIэ* «жизнь» ↔ *сыщохъэщIэ* «пребываю в гостях» ↔ *зэзгъащIэ* «заучиваю» ↔ *къысхуэмьщIэ* «не могу разобраться» ↔ *зыпкIэрызмыщIэ* «не цепляюсь за тебя» ↔ *сымыхъыщIэ* (в знач. «не сдаюсь») ↔ *сымыщIэ* «не знаю» ↔ *IэмьщIэ* «горсть» ↔ *фIыщIэ* «благодарность».

В адыгейской поэзии моноримы обнаружены в творчестве Н. Куека, например, в стихотворении «Теперь такой закон – ты вырастил меня...» («Джаш фэдэ хабз – сыкъэбгъэхъугъ...») из цикла «Послания сердца» («Гум иIофтабгэхэр»):

КъэсIон сыфита – <i>сыкъэбгъэхъугъ</i> ,	(А)
КъэсIон сыфитмэ – цIыфы <i>сыншIыгъ</i> ,	(А)
КъызэсэгъаIоба – игъо <i>къэсыгъ</i> , –	(А)
НэгъэупIэпIэгъу <i>къысфэнэжьыгъ</i>	(А)
КъыосIожьынэу: шIу <i>услъэгъугъ</i> !	(А)

Ау джа гушIыIэм спсэ *ыгъэгъу'гъ*, (А)

Адэ сыд пае *сыкъэбгъэхъу'гъ?..* (А)

КъызэсэгъаIоба: шIу *услъэгъу'гъ!* (А)

[Кук, 1995, с. 35].

Монорим здесь построен на глагольных рифмах: *сыкъэбгъэхъу(ы')гъ* «вырастил/-а меня» ↔ *сыншIы'гъ* «сделал/-а из меня» ↔ *къэсы'гъ* «настало» ↔ *къысфэнэжъы'гъ* «осталось мне» ↔ [шIу] *услъэгъу(ы')гъ* «я любил тебя» ↔ *ыгъэгъу(ы')гъ* «иссушил» ↔ *сыкъэбгъэхъу(ы')гъ* «вырастил/-а меня» ↔ [шIу] *услъэгъу(ы')гъ* «я любил тебя».

Рубаи – явление нечастое в адыгской поэзии, вместе с тем обнаружены его единичные образцы. Философские четверостишия, построенные по схеме АВАА, например, выявлены в творчестве А. Мукожева. При определении жанра своих произведений как «Рубаи», автор делает пометку «Подражая Хаяму». Рассмотрим некоторые из них:

Солъагъу щхъэхуещэм еубзэу *гъащIэр*, (А)

Гугъуехъ щинатIэщ псэ къабзэм *гъащIэм*. (А)

Зи акъыл нэхъ чэнжым нэхъ кууш и *жыпыр* – (В)

Арауэ пIэрэ и хабзэр *гъащIэм?* (А)

[Мукожев, 2016, с. 227].

Рифмовочная конструкция стиха построена на тавтологических рифмах: *гъащIэр* «жизнь» ↔ *гъащIэм* «в жизни» ↔ *гъащIэм* «жизни». По приведенному образцу большинство рубаи А. Мукожева основаны на повторяющихся рифмах, кроме единственного четверостишия «Каждый человек сам пройдет свой путь...» («Цыху къэсыхукIэ и гъуэгуанэр езым икIужынуш...»):

Цыху къэсыхукIэ и гъуэгуанэр езым *икIужынуш*, (А)

УдэльейкIи, укъельыхкIи – зым *зимыхъуэжыну*. (А)

КъритхамкIэ а уи натIэм Тхъэшхуэм *уемыдауэ*, (В)

Си фIэщ хъуркъым а зэдауэм уи фейдэ *хэльыну* (А)

[Мукожев, 2016, с. 229].

Рифмы: *икIужы́нууц* «пройдет» ↔ *зимыхъуэжы́ну* «не изменится» ↔ [фейдэ] *хэ́льы́ну* «будет польза».

Газель, как известно, имеет схему рифмовки АА ВА СА DA... [см.: Квятковский, 1966, с. 83]. Единственная газель, обнаруженная в творчестве А. Мукожева, как и его рубай, построена на тавтологических рифмах. Приведем фрагмент:

Куэд щIауэ сщIымыгъуж пщащэм *сыт и псэукIэ?* (А)

Си пщIыхъхэм щызгъафIэ пщащэм *сыт и псэукIэ?* (А)

Iэпэгъу мы щIыльэм щищIауэ зэхъуэпсэгъар зэ (В)

ГуфIэгъуэу ихърэ и гъащIэр – *сыт и псэукIэ?* (А)

Е, закъуэныгъэр и гъусэу, зэмыджа *хъэщIэу*, (С)

Жэщ кIыхъхэм щыс, жей имыщIэу – *сыт и псэукIэ?* (А)

ХигъэщIрэ и гур зыгуэрым къищIу и жагъуэ, (D)

И нэщхъеягъуэ сымышIэу – *сыт и псэукIэ?* (А)

[Мукожев, 2016, с. 143].

Функцию рифмы здесь выполняет не одна лексема, а выражение *сыт и псэукIэ?*

Как стало заметно по рассмотренным выше произведениям, тавтологическая рифма в адыгской поэзии получила широкое развитие. Например, в стихотворении «Змея и пчела» («Блэмрэ бжьэмрэ», 1969) Л. Губжокова:

Блэм иIэщ *шэрэз...* (А)

Бжьэм иIэщ *шэрэз...* (А)

Удз лъабжьэм бжьэр щIэ́сиц, (В)

Удз щхъэкIэм бжьэр фIэ́сиц (В)

[Губжоков, 2008, с. 96].

Здесь присутствуют две пары тавтологических рифм: *шэрэз* «жало» ↔ *шэрэз* «жало», *цлэсц* «сидит под» ↔ *флэсц* «сидит на/над».

Из стихотворения «Услышь меня» («Сызэхэх») К. Эльгарова:

Уэ сщубзыщлми уи *уэрэд*, (А)

Ныбжеслэнуц си *уэрэд*. (А)

Ктысхуумыщлми *сй гур флы*, (В)

Ныпхуэсщлнуц *уй гур флы* (В)

[Эльгаров, 1978, с. 9].

Тавтологические рифмы: *уэрэд* «песня» ↔ *уэрэд* «песня», *сй гур флы* «сердцу моему приятно» ↔ *уй гур флы* «сердцу твоему приятно».

Из стихотворения «Аркан» («Аркъэн») М. Мижаевой:

Гуфламэ, и ныбжьэгъухэр зэцллыгъэу, (А)

Елэтыр, нурыр пыхуу, усэ *блэр*, (В)

Борэныр тепщэ хъужмэ, *иригъылэу*, (А)

А пшагъуэм хелъагъуклыр дыгъэ *блэр* (В)

[Мижаева, 2009, с. 33].

Вторая из двух пар перекрестных рифм, присутствующих в приведенном фрагменте, тавтологическая: *блэр* «светящееся [стихотворение]» ↔ *блэр* «светящееся [солнце]».

Наряду с обозначенными разновидностями рифмы и способами рифмовки, в адыгской поэзии выявлены немногочисленные, но оригинальные омонимические рифмы. Например, в стихотворении «Я в сказочном сне» («Пшысэр сиплэшгъагъ», 1956) И. Машбаша:

Пчэдыжыпэу мэфэ *дахэм* (А)

Сянэ чэмыр *кьеццы*, (В)

Гъэщ нэгуфэу ошгьогу *лъагэм* (А)

Зы пщэф закъуи *кьеццы* (В)

[Машбаш, 2020, с. 366].

На позициях конца второй и четвертой строк прослеживается функционирование перекрестной омонимической рифмы *кѳѳы* «доит» ↔ *кѳѳы* «виднеется».

В поэме «Перекасти-поле» («Жѳуджалѳ») М. Тутова, написанной, как отмечалось выше, парной рифмой, встречается следующая комбинация омонимов, образующих концевую рифму *мáхуэ* «счастливый [счастливого пути]» – *мáхуэ* «день»:

ФЫкІѳ, щІалѳхѳ! Гѳуѳгу *мáхуэ!* (А)

Ирырѳхѳу фи жѳщыр *мáхуэ!* (А)

[Тутов, 1985, с. 21].

Эволюцию омонимической рифмы не следует соотносить с определенной эпохой развития литературы, поскольку, она представляет собой элемент идиостиля конкретного автора и является показателем уровня знания им языка, на котором создает свои произведения. Мастерское владение родным (кабардино-черкесским) языком демонстрируют не только поэты старшего поколения с определенным опытом «работы» в области искусства слова, но и молодые авторы, представляющие постсоветский период (с 1990-х) и новейшее время (с 2000-х). Например, в стихотворении «Как бы ты ни жила, не отрекайся от моей души...» («Сѳт уи псѳукІѳми си псѳм пѳІѳщІѳ зумыщІ...») Л. Пшукова:

Сѳт уи псѳукІѳми си псѳм пѳІѳщІѳ *зумыщІ!* (А)

Ущынѳщхѳыфи, щІыІѳ техѳѳгѳуѳм *ущѳси,* (В)

Уи фальѳм *щѳзи,* шѳнтиуѳ щабѳм *ущѳси,* (В)

Щумыгѳуѳтыжи си ныбѳжѳ пытхѳахуѳм *нѳмыщІ!* (А)

[Пшуков, 2011, с. 79].

Здесь следует обратить внимание на множество переплетенных в строфе разновидностей рифм. Проиллюстрированный фрагмент, как и все произведение, написан кольцевой рифмой *зумыщІ* «не становись» ↔ *нѳмыщІ* «не становись», которой опоясана омонимическая рифма [*щІыІѳ техѳѳгѳуѳм*] *ущѳси* «когда замерзаешь» ↔ *ущѳси* «когда сидишь в...».

Кроме того, на стыке второй и третьей строк действует фольклорная рифма [и́лы/э техьэ́гьуэм] *уи́йси* «когда замерзаешь» ↔ *и́йзи* «когда наполнена [чаша]». Далее по третьей строке прослеживается функционирование внутренней рифмы *и́йзи* «когда наполнена [чаша]» ↔ *уи́йси* «когда сидишь в...». Такое интересное «жонглирование» словами сопровождается тонким лиризмом и глубоким философским содержанием стиха.

Из стихотворения «Скворечник» («Бжэндэхъу унэ») М. Мижаевой:

Бжэндэхъу унащхэм уэс <i>І́этэр</i>	(А)
Пшэ хужь Іэрамэу <i>тесáщ</i> .	(В)
Дыгъуасэ батэр <i>и́І́ту</i> ,	(А)
ТекІакІэу къанжэр <i>тесáщ</i>	(В)

[Мижаева, 2009, с. 23].

Вторая и четвертая строки сочетаются омонимической рифмой *тесáщ* «выпал [снег]» ↔ *тесáщ* «сидела на/над».

Приведем еще один пример из стихотворения «С большой ленью смотрю на часы...» («Сыщхьэхьпэу, сыхуоплъэкІ сыхьэтым...») М. Кочесоковой:

Си́Іам си́Іыну закъуэныгъэм <i>гъэ́р</i> ,	(А)
СыкыщІэнэжынт сэ унэм <i>хэ́йуэ?</i>	(В)
КыкІэльезджэу зы гъэм адре́й <i>гъэ́р</i> ,	(А)
Сахэплъэнт дахащэхэм <i>нэпсэ́йуэ</i>	(В)

[Кочесокова, 2010, с. 14].

Первая и третья строки сочетаются омонимической рифмой *гъэ́р* «плен, пленный» ↔ *гъэ́р* «год». Другие (вторая и четвертая) строки связаны богатой рифмой *хэ́йуэ* «невинный» ↔ *нэпсэ́йуэ* «ненасытно».

В целом, в национальной версификации наблюдается большое разнообразие разновидностей рифм и способов рифмовки. В дополнение к обозначенным выше схемам и приемам рифмования строк также заслуживают внимания внутренняя и авторская виды рифм.

Внутренняя рифма в адыгской поэзии, как и в фольклоре, чаще всего встречается в длинных стихотворных строках, разделенных цезурой, как, например, в стихотворении «Батараз» («Бэтэрэз») Б. Куашева:

*Дунеижьым // Бэтэрэзым бэр щигъэзт,
Бийм яхуэзэм, // щысхь зымыщІэ блэ шэрэзт.
Зыкьигъазэм, // шиэр къуришыщхьэм щегъэгъуэль,
Лъыр щигъажэм // щІы щхьэфэгур ещІыр шиэплъ*

[Куашев, 1996, с. 97].

В приведенных строках прослеживается удивительная рифмовочная конструкция, представляющая собой сплетение разновидностей рифм: фольклорной, парной, внутренней. Фольклорные рифмы действуют на протяжении всего фрагмента, соединяя конец первой и начало второй, конец второй и начало третьей, конец третьей и начало четвертой строк. При этом в образовании рифмы участвуют не только отдельные слова, но и двух-трехкомпонентные комплексы лексем: *Бэтэрэзым бэр щигъэзт* «Батараз совершал многое» ↔ *бийм яхуэзэм* «когда встречал врага», [щысхь] *зымыщІэ блэ шэрэзт* «безжалостным жалом змеи был» ↔ *зыкьигъазэм* (букв.: ‘когда поворачивался’, здесь в знач. «когда вступал в бой»), *щегъэгъуэль* «укладывает» ↔ *лъыр щигъажэм* «когда проливает кровь». Параллельно с ними наблюдаем функционирование двух парных рифм: *бэр щигъэзт* «совершал многое в [мире]» ↔ *блэ шэрэзт* «жалом змеи был», *щегъэгъуэль* «укладывает» ↔ *пиэплъ* (букв.: ‘заря’; здесь в знач. «красный»). Кроме того, в каждой строке, за исключением первой, прослеживаются внутренние рифмы, сочетающие созвучием две части, разделенные цезурой. В первом и четвертом строках цезура интонационная, во втором и третьем – интонационная и графически выраженная (синтаксически оформленная, т.е. выделенная запятой). При этом, как видно на иллюстрации, цезура разделяет строки не прямо по центру: первая часть оказалась короче второй. Во второй части первой строки выстроена аллитерационная конструкция, основанная на

звуках *б*, *р*, *з* и *т*, а также наблюдается ассонанс на звук *э*, повторяющийся 5 раз: *Бэтэрэзым бэр щигъэзт*. В следующих строках прослеживаются внутренние рифмы:

Во второй строке: *яхуэ́зэм* «когда встречал» ↔ *шэрэ́зт* «жало / жалом был»;

В третьей строке: *зыкъигъа́зэм* (букв.: ‘когда поворачивался’, здесь в знач. «когда вступал в бой») ↔ *щегъэгъуэ́ль* «укладывает»;

В четвертой строке: *лъы́р* «кровь» ↔ *пиэ́плъ* (букв.: ‘заря’; здесь в знач. «красный»).

В целом, внутренняя рифма в профессиональной поэзии встречается реже, чем в фольклорных текстах, но выявлены некоторые удачные образцы, как, например, в следующей строке из стихотворения «Жизнь поэта» («УсакIуэ гъашIэ») Х. Кунижевой: *Си нэбгъу́зым // щоджэгу уафэ нэ́зыр* [Кунижева, 2015, с. 108].

Оригинальный и ярко выраженный этномаркированный пласт в системе адыгской версификации составляют авторские рифмы – «авторские находки; оригинальные составные рифмы с использованием нестандартных сочетаний слов или их частей. Как правило, являются единственными в своем роде» [Онуфриев, URL: <https://www.chitalnya.ru/workshop/561/>]. В адыгской поэзии представлено многообразие авторских рифм. Чаще всего они образуются путем сочетания имен собственных и нарицательных или соединением иноязычных и адыгских слов и выражений. Например: *Инды́л* (река Волга) – *пы́л* (слон), *сы́ ни сы́ ни* (букв.: ‘и мои глаза, и мой нос’) ↔ *Миссы́сипи* (название реки), *шлáнг* ↔ *Гáнг* (река Ганг), *ира́т* ↔ *Ефра́т* (река Евфрат), *кхъу(ы́)хь* «корабль» ↔ *Ну́хь* «Ной», *уэ́лий* «князь, предводитель» ↔ *Жигу́лий* «Жигули», *сымыле́ймэ* «если я не лишний» ↔ *эмбле́мэ* «эмблема» в стихотворении «Волга» («Индыл») [Куашев, 1996, с. 23–25] и *Бэтэрэ́з* (мужское имя Батараз) ↔ *гъуэ́з* «дымка, легкий туман, марево», *Бэтэрэ́з* (мужское имя Батараз) ↔ *гулэ́з* «тревога, беспокойство, переживание», *Бэтэрэ́з* (мужское имя Батараз) ↔ *тэрэ́з* «хорошо,

правильно» в рассмотренном выше стихотворении «Батараз» («Бэтэрэз») [Куашев, 1996, с. 97] Б. Куашева; *Варшáвэ* (город Варшава) ↔ *мыгузáвэ* «не тревожится» в стихотворении «Скучал по тебе» («Сыпхуезэшт») [Нахушев, 1995, с. 44] и *Гомéр* ↔ *дунéйр* в стихотворении «Мое сердце» («Си гур») [Нахушев, 1995, с. 114] М. Нахушева; *мэс* «горит» ↔ *Ашэмэз* (мужское имя Ашамаз) в стихотворении «Ашамаз» («Ашэмэз») [Бемурзов, 2002, с. 30] и *Хыгуáицэ* (богиня воды Хигуаш) ↔ *гуáицIэ* «сильный» в стихотворении «Плач над водой» («Псыхэгъэ») [Бемурзов, 2002, с. 33] М. Бемурзова; *зэтэс* «нормальный» ↔ *Дантэс* в стихотворении «Черная туча, нахмутив брови...» («Пшэ фIыцIэр, зэхиукIэуэ и нэщхьыр...») [Тхагазитов, 2005, с. 606–607] З. Тхагазитова; *Щам-Щарíфым* (название местности в Сирии) ↔ *ицIым ицрíфым* «где пьет земля» в стихотворении «В чужом краю» («ХамэщIым», 1968) [АКП, 2008, с. 457] Х. Кауфова; *кьэишэс* «садись на коня» ↔ *Кьагьырмазэс* (фамилия Кагермазов) в стихотворении «Мой разговор с конем» («Шым сызэрэпсэлъар») [АКП, 2008, с. 310] Б. Кагермазова, *икърáр* ↔ *Умáр* в стихотворении Мелодия («Макъамэ») [Пхешхов, 2003, с. 25] М. Пхешхова.

В стихотворении «Весенняя ночь...» («Гъатхэ жэщц...», 1983) А. Мукожева встречаются интересные внутренние авторские рифмы:

Си Ирénэ, || уэ урещхът сирéным,
 Си Амíнэ, || уэ урещхът жасмíным,
 Лиллиáнэ, || ли́лиерэ тюльпáну
 Узэхэлът. || Фарúзэ, || уэ урóзэт,
 Вíкэ, Вíкэ, || уэ урещхът гвоздíkэм,
 Си Регíнэ, || уэ угеоргíнэт

[Мукожев, 2006, с. 115].

Рифмы: *Си Ирénэ* «моя Ирена» ↔ *сирéным* «сирень», *Си Амíнэ* «моя Амина» ↔ *жасмíным* «жасмин», *Лиллиáнэ* («Лиллиана») ↔ *ли́лиерэ тюльпáну* «из лилии и тюльпана», *Фарúзэ* («Фаруза») ↔ *уэ урóзэт* «ты была словно роза», *Вíкэ, Вíкэ* («Вика, Вика») ↔ *гвоздíkэм* «гвоздика», *Регíнэ* («Регина») ↔ *угеоргíнэт* «ты была словно георгина». Подобная «игра слов» не

только создает богатые рифмы и удачную ритмику, но и подчеркивают юмористическую тональность, изначально заложенную автором в подтекст стиха.

Исследование рифмы в адыгской поэзии было бы неполным без изучения видов клаузул и некоторых других явлений, сопровождающих процесс рифмования. Как и в фольклоре, в литературе выявлено функционирование мужской, женской и дактилической клаузул, но гипердактилических клаузул в письменной поэзии не обнаружено. Первые две из них занимают доминирующие позиции по частоте использования, что обусловлено, как отмечалось ранее, динамическим характером ударения в адыгских (кабардино-черкесском и адыгейском) языках. Рассмотрим на конкретных примерах.

Мужская клаузула (...○○). В стихотворении «Перепутье семи дорог» («Гъуэгущхьибл») А. Оразаева:

Гъуэгущхьиблыр щызэхэкIым *у-къэ-сáиц*, (А) м.к.

Гъуэгугъэлъагъуэу баш нэхъ мыхъуми *хэ-мы-сá*. (А) м.к.

Къыхэпхынур къыпхуэмышцIэу *у-хо-плъы́хь*, (В) м.к.

Ди Тхьэ, ди Тхьэ, упсэуныр сыт *бэ-лъы́хь!* (В) м.к.

[Оразаев, 2017, с. 17].

В приведенном фрагменте прослеживается схема парного рифмования ААВВ с мужской клаузулой. В первой, второй и четвертой строках клаузулы закрытые, во второй строке – открытая.

В стихотворении «Единое древо народа» («Зы лъэпкъ чъыг») Х. Беретаря:

Адыгэ лъэпкъыр зэу – *ты-а-ды́г*, (А) м.к.

Тэ тызэпхыгъэр зы лъэпкъы *чъы́г*. (А) м.к.

Тыкбызщыхъугъэр зы лъэпкъы *чы́гы*. (В) м.к.

ТызыщапIугъэр зы къушъхьэ *шы́гы* (В) м.к.

[АЛ 7 кл., 2015, с. 203].

Здесь, как и в предыдущем примере, наблюдается гармоничное взаимодействие парной рифмы и мужской клаузулы. В данном случае все клаузулы закрыты.

Мужская клаузула имеет свойство сочетаться и с другими разновидностями рифм, например, перекрестной. В стихотворении «Традиция» («Хабзэ») М. Пхешхова:

ИгъащІэ лъандэм хабзэу мыр **кьо-кІуэкІ:** (А) м.к.

Уафэм нэсыр – вагъуэми щІо-хъуэпс... (В) м.к.

Къэб мыхъурэ пэт, къимыгъэнэжу **лъэкІ,** (А) м.к.

Бжыхъ лъагэм адэкІэ фІэфІщ бихын и къуэпс (В) м.к.

[Пхешхов, 2003, с. 18].

Женская клаузула (...ᵘᵘ), наряду с мужской, занимает значительное место в адыгской поэзии. Например, во всех девяти строках стихотворения «Твое фото у меня за пазухой» («Дэльщ уи сурэтыр си гуфІакІэм», 1965) С. Хахова наблюдается функционирование женской клаузулы при перекрестной рифме. Рассмотрим на фрагменте:

ЩІымахуэ жэщым **щхъэ-ще-Іы-гъэр** (А) ж.к.

Борэныр мы сызыдэт къуа-кІэм, (В) ж.к.

Ауэ къысхуопс сэлэтым **ды-гъэр –** (А) ж.к.

Дэльщ уи сурэтыр си гу-фІа-кІэм (В) ж.к.

[Хахов, 2003, с. 81].

В стихотворении «Деревья одинаково плодовиты?» («Чыгымэ зэфэдэу къапэкІа?») Р. Нехая женская клаузула действует при парной рифме:

Зы чыгым жбаупІэу **чІа-хъэх,** (А) ж.к.

Адырэм чэмышэр **чІа-пхэх.** (А) ж.к.

Зы чыгыр ренэу псым хэ-ты, (В) ж.к.

Адырэр гъогу напцэм Іо-ты (В) ж.к.

[АЛ 7 кл., 2015, с. 240].

В стихотворении «Даже если погаснет огонь...» («МафІэр ункІыфІыжми...», 1968) Х. Абитова женская клаузула функционирует в

восьмистрочных строфах со сложными схемами рифмования. Первая строфа, например, выстроена по схеме AABACDBC:

МафIэр ун-кIы-фIыж-ми	(А) ж.к.
МафIэдэпыр <u>я-жьэм</u>	(А) ж.к.
Куэдрэ <i>къы-нэ-ро'-нэр</i> ,	(В) ж.к.
УлъэIусмэ <u>уй-жьэу</u> .	(А) ж.к.
ФIыуэ зэ-ры-лъагъу-хэр	(С) ж.к.
Мыхъуми <u>зэ-ицхъэ-гъу'-сэ</u> ,	(D) ж.к.
Абы хуэдэщ – <i>къо'-нэр</i>	(В) ж.к.
Лъагъуныгъэ <u>къа'-бзэр</u>	(С) ж.к.

[Абитов, 2005, с. 135].

Как видно, некоторые рифмы неточные и построены на приблизительных созвучиях, но это не влияет на характер клаузул, четко занимающих свои позиции в каждой строке.

В адыгской поэзии многочисленны примеры чередования и других вариантов сочетания мужской и женской клаузул. Во втором стихотворении из цикла «Весна моей родины» («Сихэку игъатх») А. Гадагатля наблюдается их чередование при перекрестной рифме:

Сыкъыоплъышь, – къэгъагъ нэгу <i>чэфэу</i>	(А) ж.к.
Тичылэхэр пкIашъэмэ <u>къахэплъ</u> ,	(В) м.к.
Ленинышхом иостыгъэ <i>нэфхэр</i>	(А) ж.к.
Тиунэмэ гуIэтэу <u>ацэбл</u>	(В) м.к.

[Гадагатль, 1966, с. 9].

В стихотворении «Девушка на стоге сена» («Iэтэм тет пщацэр») К. Дугужева прослеживается не чередование, а парное сочетание (2 х 2) мужской и женской клаузул при парной рифме:

Пщацэ цIыкIум Iэтэр <i>дре-иIейр</i> ,	(А) м.к.
Акъужь цIыкIур тIэкIи <i>мэ-къуей-иIейр</i> ,	(А) м.к.
Пщацэм екIуу тырильхъа <u>Iэм-ба'-тэр</u>	(В) ж.к.
ГушыIэурэ жьыбгъэм <u>е-гъэ-ба'-тэ</u>	(В) ж.к.

[Дугужев, 1970, с. 6].

Стихотворение «Даже если останусь без куска хлеба...» («Щакхъуэ Իхъэншэу сыкъэнами...») А. Кешокова полностью построено на чередовании мужской и женской клаузул:

Щакхъуэ Իхъэншэу *сы-къэ-на́-ми*, (A)

Бииншэ махуи тхъэм си-мы́щІ. (B)

Бийм и насыпи сэ *къыс-те́-кІуэу* (C)

Ныбжьэгъухэм я гуи х(ы)-ре-мы́щІ. (B)

ЛпыгъэгъуэтыпІэр бийм *уа-гъа́-щІэ*, (D)

Убэлэрыгъым, у-ха-къуа́щ. (E)

Жагъуэгъу зимыІэр Іэхъуэ *ба́ш-щи*, (F)

Нэхъ лъэрымыхъым щІэ-гъэ-къуа́щ (E)

[Кешоков, 2004, с. 399].

В проиллюстрированном произведении перекрестная рифма функционирует лишь на отдельных участках текста, связывая вторую и четвертую строки в каждой строфе, первая и третья строки остаются нерифмованными, другими словами, прослеживается холостая рифмовка. При этом чередование клаузул никак не нарушается на протяжении всего стихотворения.

Дактилическая клаузула (...úúú) – явление редкое в национальной поэзии, что обусловлено природой ударения в адыгских языках. Несмотря на подвижный характер, место ударения в кабардино-черкесском и адыгейском языках – конечный или предпоследний слог, поэтому гипердактилическая клаузула в творчестве адыгских поэтов практически не встречается (по крайней мере нами обнаружено лишь небольшое количество примеров). Вместе с тем выявлены единичные случаи функционирования дактилической клаузулы, например, в стихотворении «На отдаленной осенней улице...» («Бжьыхъэ уэрам дэдзыхам...») Л. Балаговой:

Бжьыхъэ уэрам дэдзыхам *сы-щи-за́-къуэ-къым*, д.к.

Бжьыхъэ уэрам дэдзыхам уэшх къы-що́шх, м.к.

Жыгым я лъабжьэхэр псым *нфІы-щІи-гъа́-нэ-ми*, д.к.

Жыгым я тхьэмпэхэр жьым *къы-до-щхъыщхъ* м.к.

[Балагова, 1997, с. 48].

Слабые перекрестные созвучия концов приведенных строк сложно определить как рифмы, но в них четко прослеживается чередование дактилической и мужской клаузул. Аналогичная схема повторяется и в двух других строфах произведения.

Чередование дактилической и мужской клаузул выдерживается и в четырех строфах стихотворения «Прячь глаза...» («Уи нитІыр гъэпщкІу...»)

Х. Бештокова. Рассмотрим на примере первой строфы:

Уи нитІыр гъэпщкІу плъэкІыхукІэ *на́-нІэ-кІэ*, д.к.

ПлъэкІыхукІэ уи гур нэщхъкІэ *гъэ́пщкІу*. м.к.

Апхуэдэу сэркІэ *у-щы-лъа́-нІэ-кІэ*, д.к.

Уэ уезэшихукІэ гъуэгу *сы-гъэ́кІу* м.к.

[Бештоков, 2003, с. 138].

В отличие от предыдущей иллюстрации, здесь представлены точные перекрестные рифмы: *на́нІэкІэ* «вёками» ↔ *ущылъа́нІэкІэ* «раз настолько ты дорога для меня», *гъэ́пщкІу* «прячь» ↔ *сыгъэ́кІу* «заставь меня пройти [путь]».

Дактилическая клаузула в кабардинской и черкесской поэзии чаще всего встречается в определительных конструкциях с несамостоятельными притяжательными местоимениями, как например, в стихотворении «Звезды глядят твоими глазами...» («Вагъуэхэр маплъэ уи нэкІэ...») М. Бемурзова:

Вагъуэхэр маплъэ *у́и нэ-кІэ*, д.к.

Дыгъэр мэІэбэр *у́и Іэ-кІэ*. д.к.

Уафэм сихъэнут *у́и цІэ-кІэ*, д.к.

Уи гум къысхуеуэр *сщІа́м* м.к.

[Бемурзов, 1981, с. 44].

В первых трех строках присутствует дактилическая клаузула, четвертая строка завершается мужской клаузулой. Такая схема повторяется и во второй строфе произведения.

В адыгейской поэзии также выявлен редкий случай использования дактилической клаузулы. В стихотворении «Если бы все посмотрели на тебя моими глазами ...» («Сэ сынэкІэ зэкІэ кыюпльыгъэмэ...») К. Жанэ прослеживается ее частичное функционирование:

Сэ сынэкІэ зэкІэ <i>кыы-о-пльы-гъэ-е-мэ</i>	д.к.
Ощ нахь дахи <i>а-мы-лъэ-гъу-хэ-ни</i> ,	ж.к.
Сэ сынэкІэ зэкІэ <i>кыы-о-пльы-гъэ-е-мэ</i> ,	д.к.
О унитІу орэд <i>фа-у-сы-ни</i>	ж.к.

[Жанэ, 1969, с. 22].

Здесь представлено чередование дактилической и женской клаузул, причем рифма с дактилической клаузулой тавтологическая за счет того, что первая строка повторяется и в позиции третьей строки.

По утверждению А.Х. Хакуашева, в системе кабардинского стиха доминируют закрытые мужские клаузулы [см.: Хакуашев, 1998, с. 196–197]. Как показало наше исследование, в общеадыгской версификации наблюдается примерно одинаковый коэффициент распространения мужской и женской клаузул, при этом доминирующие позиции занимает их комбинированное применение, чаще всего – чередование. Использование дактилической клаузулы, как отмечалось ранее, носит единичный характер.

Как показало проведенное исследование, создание рифмы – одна из самых трудных задач в построении поэтического текста. Описывая сложный процесс «рождения» этого значимого компонента стиха В. Маяковский отмечал: «Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма отравляет существование: разговариваешь, не понимая, ешь, не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму» [Маяковский, 1927, с. 18]. О трудностях создания рифмы писал и Х. Бештоков в своем одноименном стихотворении «Рифмы» («Рифмэхэр»):

*Ныбэ узым ихын рифмэхэм тральэфри мы ди фэр!
УпIэцIахэц. Гьуанэдэсу ди тхыль напэхэм
ЩохьуакIуэ.
ЦыкIужь Iейхэц.
ФIыцIэжь цIыкIухэц.
Кунэф цIыкIухэц.
ПсыницIэ цIыкIухэц...
Ауэ бзаджэц.
Бзаджэ Iейхэц...*

[Бештоков, 2003, с. 48].

Рифмы, да поразит их кишечное расстройство, сдирают с нас кожу!
Сплющенные. Словно клопы на страницах наших книг
Пасутся.
Малюсенькие.
Пустые.
Невесомые...
Но злые.
Очень злые...

(Подстр. пер. – Л.Х.)

Допуская право на существование безрифменного, так называемого «белого стиха», тем не менее считаем, что рифма – одно из необходимых условий создания поэтического произведения. Выражаясь словами не раз процитированного В. Маяковского, «без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется. Рифма возвращает <...> к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе» [Маяковский, 1927, с. 37].

Белый стих, по определению А.П. Квятковского, это «название метрических (стопных) стихов, без рифм» [Квятковский, 1966, с. 59]. Другими словами, при отсутствии рифмы, метрика является обязательным

компонентом белого стиха. Отсутствие ее автоматически превращает белый стих в верлибр. Из этого можно заключить, что верлибр – более свободная форма, чем белый стих.

В адыгской поэзии встречаются примеры белого стиха, но их значительно меньше по сравнению с верлибрами. Сторонники свободных форм стиха, как правило, предпочитают одновременно дисметрические и безрифменные композиции, то есть «полную свободу» в изложении мыслей. Рассмотрим на конкретных произведениях. Из стихотворения «Бесконечно светящееся солнце» («Ренэу кьепсырэ тыгъэшху») А. Гадагатля:

Чыльэ кьуапэм гьэтхэ <i>ты́-гъэр</i>	ж.к.
Нэгуихыгъэу кьы-кьо-к ^о л ^о -ты, –	ж.к.
Нэфынэпсыр мы ду-на́-им	ж.к.
Кьытырек ^л э, – нэ-гу-ш ^л уа́-тэх!	ж.к.
Арэу щытми, ащ инэ́фхэр	ж.к.
Зэфэдэуи мы ч ^л ышъхьа́шъом	ж.к.
Кьытемыпсэх, – ч ^л ы лъэны́къом	ж.к.
Инэбзыйхэр <u>лъэмылэ́с</u>	м.к.

[Гадагатль, 1959, с. 11].

Приведенный фрагмент безрифменный, но, как верно отмечено А.П. Квятковским, здесь и в других подобных произведениях «структурную роль рифм <...> играет определенная *клаузула*» [Квятковский, 1966, с. 59]: все строки завершаются женской клаузулой, в заключительной строке функционирует мужская клаузула. Вместе с тем, метрическая структура стиха четкая, он написан четырехстопным хореем:

Чыльэ кьуа́пэм гьэтхэ ты́гъэр
Нэгуихы́гъэу кьыкьо́кл^оты, –
Нэфынэ́псыр мы дунáим
Кьытыре́клэ, – нэгуш^луа́тэх!
Арэу щы́тми, ащ инэ́фхэр
Зэфэ́дэуи мы ч^лышъхьа́шъом

Къытемынсэх, – чIы лъэныкъом

Инэбзыйхэр лъэмыIэс.

УУ –У УУ –У	пир. на 1 и 3 стопах
УУ –У УУ –У	пир. на 1 и 3 стопах
УУ –У УУ –У	пир. на 1 и 3 стопах
УУ –У УУ –У	пир. на 1 и 3 стопах
–У –У –У –У	
У– УУ УУ –У	пир. на 2 и 3 стопах
УУ –У УУ –У	пир. на 1 и 3 стопах
УУ –У УУ –	пир. на 1 и 3 стопах

В начале шестой строки появляется одна стопа ямба, но далее метрическая схема вновь настраивается на хорей и выдерживается до конца стиха. В остальном метрика текста настолько четкая, что даже пиррихии во всех строках занимают фиксированные позиции.

Рассмотрим другие примеры белого стиха. В стихотворении «Вчера, я помню...» («Дыгъуасэ сощIэжыр...», 2006) З. Кануковой:

Дыгъуа́сэ, со-щIэ́-жыр,	ж.к.
Дыгъэ́псым хэ-за́-гъэ́рт	ж.к.
Къуршы́щхэ е-кIу́-кIыр.	ж.к.
Дыща́фэ-ды-гъэ́-лу	ж.к.
Иджы́ри зы щIа́-щэ	ж.к.
Мэз Iу́вым и-хъу́-мэ́рт...	ж.к.

[Канукова, 2012, с. 21].

И здесь безрифменную композицию стиха структурируют женские клаузулы, присутствующие во всех строках. Стихотворение написано двухстопным амфибрахией:

У–У У–У
У–У У–У
У–У У–У
У–У У–У

U – U | U – U
 U – U | U – U

Приведем еще одну иллюстрацию белого стиха из стихотворения «Ему стало интересно» («ГъэщІэгъуэн щыхъуащ») А. Шорова:

УйтІ! Иджыпсту́, иджыпсту́ мэ-джа́-лэ.	ж.к.
Що́щІэр і лъэр, мэсыр, и-джып-сту́.	м.к.
Ауэ ма́кІуэр, ма́кІуэр къэ-му-вы́-Іэу!	ж.к.
ЩІалэ цІы́кІум ёщІыр лъэ-бэ-дий	м.к.

[Шоров, 2000, с. 25].

В этом безрифменном фрагменте наблюдается чередование женской и мужской клаузул. Метрическая схема стиха выглядит следующим образом:

– U U – U U – U – U	
– U – U – U U U –	пир. на 4 стопе
– U – U – U U U – U	пир. на 4 стопе
U U – U – U U U –	пир. на 1 и 4 стопах

В первой строке отчетливо проявляется разнометрическое сочетание «две стопы дактиля + две стопы хореев». Последующие три строки написаны пятистопным хореем.

В заключение следует подчеркнуть, что рифма – не только один из важных, но и крайне необходимых элементов стиха. Как отмечалось ранее, она функционирует на всех уровнях стиха, распространяясь на его основные области – ритмику, метрику и строфику, а также на содержание и лингвопоэтическое оформление.

Выводы к главе IV

Из основных разновидностей рифм, актуализированных в национальной поэзии, чаще всего встречается перекрестная рифма. Отчасти это связано со спецификой строфической и, соответственно, синтаксической структуризации поэтического текста: большинство произведений адыгских поэтов построено на четырехстрочных строфах, включающих две

синтаксические единицы (предложения), каждая из которых охватывает по две строки. Во многих случаях – в особенности в творчестве поэтов старшего поколения (А. Шогенцукова, А. Кешокова и др.) – эти синтаксические единицы связывались одной рифмой, что сопровождалось неполным (или частичным) рифмованием строфы. Другими словами, рифмой сочетались только две перекрестные строки из четырех, чаще всего – вторая и четвертая (например, в известном стихотворении «Грушевая ветка» («Кхъужьей къудамэ») А. Кешокова).

Парная (смежная) и кольцевая (охватная, опоясывающая) рифмы также широко развиты в творчестве адыгских авторов. Эти разновидности нашли применение в различных жанрах и жанровых формах национальной поэзии: стихотворениях, поэмах, балладах, триолетах, английской и итальянской формах сонета, венке сонетов и т.д.

Заметное место в адыгской версификации занимают тавтологическая, омонимическая, авторская, холостая, гиперхолостая и многие другие способы рифмовки. Кроме того, в современной поэзии наблюдается актуализация безрифменных (белых) стихов, которые в соотношении с рифмованными композициями составляют около 10 % от общего объема проанализированных нами произведений.

Таким образом, рифма в адыгской поэзии прошла сложный путь становления и развития, с одной стороны, от фольклорной (народной) до европейской (концевой), с другой стороны, от бедной глагольной до богатой, точной рифмы. Процесс усовершенствования этого значимого компонента стиха протекал параллельно с общей эволюцией литературы: становлением жанров, оттачиванием поэтики, формированием художественно-стилевых особенностей и т.д. В результате на сегодняшний день в адыгской поэзии функционируют все основные разновидности концевых рифм и клаузул (женская, мужская, дактилическая, в редких случаях – гипердактилическая), а также множество оригинальных способов рифмовки, в том числе сложные (смешанные) комбинации рифм.

Г л а в а V

СТРОФИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА АДЫГСКОГО СТИХА

Строфика занимает значимое место в системе адыгской версификации: являясь одной из ее подсистем, она взаимодействует с другими областями и компонентами стиха. В наиболее тесной взаимокорреляции состоят рифма и строфика. По справедливому утверждению А.Х. Хакуашева, «функции концевой рифмы сводятся не только к обеспечению благозвучия стиха, она играет преимущественную роль и в построении строфики» [Хакуашев, 1998, с. 218].

В отечественной литературе «к строфике относятся такие архитектурные формы стиха, как дистих, газели, терцеты, терцины, катрены, стансы, секстины, септимы, октавы, сицилианы, канцоны, спенсера строфа, децимы, глосса, триолет, рондо, рондель, одиннадцатистишная строфа Лермонтова («Сашка»), онегинская строфа Пушкина, сонет, венок сонетов, баллада французская и пр.» [Квятковский, 1966, с. 289]. Большинство из них освоено и в национальной литературе.

Двухстрочная строфа (дистих, двустишие) – одна из самых востребованных форм в адыгской поэзии. Дистих представлен в ней в виде стихотворений со свободной, чаще всего парной, рифмовкой или в форме газели, построенной, как отмечалось выше, по определенной схеме – АА ВА СА ДА... Образцы газелей единичны в национальной поэзии (одна из них рассмотрена в предыдущей главе), но встречается множество «простых» дистихов, как самостоятельных (отдельных), так и в составе поэтических композиций. Например, в стихотворении «Куэт рассвет из железа» («Нэфылъэр гъучІым хеуІукІы», 1947) И. Машбаша:

Щыдыбжьыр *еужьы́ры, е-у-жьы́-ры,* (А) ж.к.

ГъучІ плъыгъэр джыри *мы-джы́-ры.* (А) ж.к.

ГъукІэм иуатэ *зе-пхъуа́-тэ,* (В) ж.к.

Жъынчызэ, мыр *къы-тфе-Іуа́-тэ:* (В) ж.к.

«ТилЫжъ нэпцэшхоу ти Ай-дэ-мы́р (С) м.к.

Цыфмэ ялыеу гъукІэ ма-мы́р. (С) м.к.

Нэфылъэ шэплъыр гъу'-чІым (D) ж.к.

ХеуІу'чІы, хеуІу'чІы, хе-у-Іу'-чІы» (D) ж.к.

[Машбаш, 2020, с. 42].

Стихотворение построено на концевом парном рифмовании, в третьем дистихе присутствует авторская рифма: *Айдэмы́р* (мужское имя Айдемир) *мамы́р* «мир/мирный, спокойный». Каждая строфа включает одну синтаксическую конструкцию, разделенную на две строки. Такая архитектура дистиха наиболее распространенная в адыгской поэзии. По аналогичной схеме выстроена и композиция стихотворения «То, что не бросает свет на землю...» («ЩІым къытемыпсэр...», 1972) З. Налоева:

ЩІым къытемыпсэр – ар *мы-ды́-гъэ*, (А) ж.к.

Лыгъэншэр хэтми – *мы-а-ды́-гэ*. (А) ж.к.

Адыгэр пэжмэ – бзэгу *и-хъы́н-къым*, (В) ж.к.

Шхэн папщІэ пщылІи *зы-пхуи-щІы́н-къым*. (В) ж.к.

Псэм тенэцІыхъу – аркъэ *гуа́-нэр!* – (С) ж.к.

Ар епцІыжынкъым и лЫ *на́-нэм* (С) ж.к.

[Налоев, 2015, с. 41].

В первых двух строфах, как и в предыдущем примере, одно сложное предложение распространяется на две строки. Важную функцию в определении разновидности рифмы играет поэтическая графика, разбивающая синтаксические конструкции. При однолинейном их использовании (без разбивки на две строки) парная рифма трансформируется в другую разновидность – внутреннюю рифму, сочетающую созвучием две части, разделенные уже не поэтической графикой, а цезурой: *ЩІым къытемыпсэр – ар мыды́гъэ*, || *лыгъэнишшэр хэтми – мыады́гэ*. Третья

строфа включает два простых предложения. Вместе с тем важно заметить, что строки, составляющие одну строфу в рассматриваемых иллюстрациях, выступают единой синтаксической конструкцией именно в авторском представлении. Изменение пунктуации (то есть замена запятой на точку) между частями этих конструкций приведет к образованию двух самостоятельных предложений. Однако таких примеров, в которых все двустишия были бы построены на синтаксически оформленных отдельных предложениях, нами не обнаружено.

Строфическая композиция стихотворения «Ошибка» («Щыуагъэ») М. Мижаевой также выстроена по образцу приведенных выше произведений:

Дыхъуащ зэпэлэщІэ – уэшхыдзэр *къэ-сáщ*, (А) м.к.

Закъуагъэр си гъащІэм и тхыщІэ *шэ-сáщ*. (А) м.к.

«Гъуэгу махуэ!» – си псалъэр уи лъабжьэм *щІо-хуэ́ж*... (В) м.к.

ПлъэкІыным... насыпыр уэ щІэуэ *у-хуэ́ж*. (В) м.к.

Ди япэ гухэлъу дамэхуу *лъэ-тáр*, (С) м.к.

Дунейм и фЫпІэкІэ япэ *къо-тáр*, (С) м.к.

Уи нитЫр теплъызэу псы уэрым *хэ-дзэ́ж*: (D) м.к.

Толькъуным иужэгъур и нэпкъым *Іуе-дзэ́ж* (D) м.к.

[Мижаева, 2009, с. 203–204].

В последних двух строфах прослеживается редкий случай распространения одного сложного предложения на два дистиха. Четыре части одной синтаксической конструкции попарно связаны богатыми концевыми рифмами.

Кроме двустиший-компонентов многострофных стихотворений и газелей, в адыгской поэзии выявлены отдельные дистихи, наполненные философскими и дидактическими мотивами и близкие по своему содержанию к афористическим выражениям. Приведем несколько примеров из «Двустиший» («ТІурытІу усэхэр») К. Жанэ:

●
ГукIэгъушхо зыхэльым гу лъа́-тэ, «Милосердного замечают,
ШэнышIу зиIэм цытхъур фа-Iуа́-тэ. Воспитанного возносят».

●
ЦIыфыгъэ зыхэльыр къы-ра́-дзэ, Гуманного признают,
Бзэгухъэр цIыфымэ зы-ха́-дзы Сплетника изолируют от общества.
 [Жанэ, 1969, с. 100]. (Подстр. пер. – Л.Х.)

Отдельные дистихи философского содержания, а также стихотворение, состоящее из двестишый, также выявлены в поэзии М. Емиж [см.: Емиж, 1990, с. 45–46, с. 55].

В целом, можно выделить следующие универсальные механизмы образования и функционирования двухстрочных строф в адыгской поэзии:

– одна строфа равнозначна одной синтаксической конструкции (предложение). Это связано с тем, что «каждая строфа посвящена какой-то одной мысли, и при смене строфы меняется и тема» [Онуфриев, URL: <https://stihiru.pro/wp-content/uploads/2020/04/spravochnik-po-stihoslozheniyu-v.v.-onufriev.pdf>];

– строки в строфах сочетаются парной рифмой;

– в строфах в основном действуют мужские и женские клаузулы, в некоторых случаях – их сочетания и чередования.

Трехстрочная строфа (трехстишие, терцет, терцина) в адыгской поэзии представлена в разных жанрах и жанровых формах, а также в виде «простых» трехстиший в составе стихотворений.

В разных источниках приводятся различные определения терцета и терцины [см.: Квятковский, 1966, с. 303–304; . СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 409; Онуфриев, URL: <https://stihiru.pro/wp-content/uploads/2020/04/spravochnik-po-stihoslozheniyu-v.v.-onufriev.pdf>]. Главное отличие этих строфических форм заключается в том, что в терцине действует схема рифмовки АВА ВСВ CDC... В терцете, которую некоторые исследователи и теоретики литературы

обозначают как «трехстишие», схема рифмовки смешанная, то есть может быть самой разнообразной, но лишь в том случае, если не является частью сонета (в терцетах в составе сонета выдерживаются определенные комбинации рифм).

В адыгской поэзии обнаружено несколько произведений с терцетами. В каждом из них действует индивидуальная система рифмования. Приведем пример из третьей главы «Баллады о разгневанном мужчине» («ЛЫ губжыгъэм ехылаагъэу баллад») А. Гадагатля, написанной трехстрочными строфами (две предыдущие части написаны катренами):

- | | |
|---|----------|
| ...МэкIэ-макIэу лЫм <i>e-y'-ly</i> . | (A) м.к. |
| Гур бэгыгъэшъ, зи <u>фе-Iо'-жЫ-рэп</u> : | (B) д.к. |
| – Угу кЫсабгъэу <u>се-жЫ'-жЫшъу-рэп</u> ... | (B) д.к. |
| Ушъхъэзакъоу мышц <i>y-кЪе'-нэ</i> ... | (C) ж.к. |
| Гъунэгъу шъузми <u>се-лъэ-Iyгъ</u> : | (D) м.к. |
| Къыплъыплъэнэу Iо <u>кЪы-шIыгъ</u> ... | (D) м.к. |
| Шхыныр фабэу хъакум <u>тeт</u> . | (E) м.к. |
| Уищыгъынхэр <u>згы-кIы'-гъах</u> , – | (F) ж.к. |
| Уцэдыгъэу... <i>y-xэ-мыт</i> ... | (E) м.к. |

[Гадагатль, 1959, с. 26].

Проиллюстрированный фрагмент построен по рифмовочной схеме ABB CDD EFE. В первых двух терцетах рифмы не совпадают, но в них применяются идентичные способы рифовки: одна нерифмованная строка (A) + парная рифма (BB). В третьей строфе между рифмующимися перекрестными строками (EE) располагается одна нерифмованная строка (F). В строфах прослеживается неупорядоченное чередование мужской, женской и дактилической клаузул. При этом механизмы их действий совпадают с чередованием рифм и нерифмующихся строк: ABB – м.к. → д.к. → д.к.; CDD – ж.к. → м.к. → м.к.; EFE – м.к. → ж.к. → м.к.

В стихотворении «Не осталось на этом свете...» («Тетыжьэп мы чЫгум...») М. Емиж, как и в рассмотренной выше балладе А. Гадагатля, трехстрочные строфы составляют лишь часть произведения: вторая и третья строфы из пяти написаны терцетами:

Зэгорэм <i>хы-Іа'-гъэм</i>	(А) ж.к.
ХьамлашкІом <i>ици-за'-къоу</i>	(В) ж.к.
НэкІ-псыкІым <i>фэ-са'-кы.</i>	(В) ж.к.
ЧІэ иІэп <u>хьам-лаш-кІом.</u>	(С) ж.к.
ЫкІоцІы <u>иІу'нкІ-мэ</u>	(D) ж.к.
Хыр <u>а-щэш-куа'ш-ко</u>	(С) ж.к.

[Емиж, 1990, с. 13].

И здесь схема рифмовки смешанная. Первый терцет построен на сочетании «одна нерифмованная строка (А) + парная рифма (ВВ)». Во втором терцете прослеживается перекрестное рифмование: одна нерифмованная строка (D) локализована внутри рифмующихся строк (С <...> С). Все строки завершаются женскими клаузулами.

В стихотворении «Современный мир адыгов» («Иджырей адыгэ дуней», 1975) М. Нахушева прослеживается оригинальная схема рифмовки, напоминающая рифмовочную конструкцию газели:

Нанэ бжэІупэм шыкЪун <u>ше-гъэ-лъа'-лъэ,</u>	(А) ж.к.
Дади псчэ макЪкІэ пщІантІэкум <u>що-пса'-лъэ,</u>	(А) ж.к.
Дыгъэри мес <i>кы-иІэ-кІа'иц.</i>	(В) м.к.
Къуажэ хьыбархэм яІыгъщ псыхъэ <i>гъуэ'-гур,</i>	(С) ж.к.
НэщІщ апщІэндэху фыз хуэмышу и <i>Іэ-нэ'-гур –</i>	(С) ж.к.
Лы мэжэлІар <i>кы-те-хъа'иц.</i>	(В) м.к.
ИкЪрар щащІэкІэ тхъэ <u>зэ-хуа-Іуа'-уэ,</u>	(D) ж.к.
Щэху зэжраІэри тІу <u>зэ-хуэ-за'-уэ –</u>	(D) ж.к.
Псоми а щэхур <i>кы-иІа'иц</i>	(В) м.к.

[Нахушев, 1995, с. 21].

В отличие от рассмотренных выше примеров, здесь все три терцета связаны кольцевой рифмой, сочетающей созвучием концы третьих строк: *къыщІэкІащ* «встало, вышло [солнце]» ↔ *къытехъащ* (в знач. «рассердился») ↔ *къащІащ* «узнали». Первые две строки в каждом терцете связаны парной рифмой. По приведенному фрагменту функционирует схема рифмовки AAB CCB DDB, в которой, за исключением первых строк, прослеживается схема газели (ср.: AA AB CB DB). Схему рифмовки терцетов гармонично дополняют чередования клаузул, идентичные во всех строфах: ж.к. → ж.к. → м.к. Каждый терцет содержит одну синтаксическую единицу – предложение.

Трехстрочные строфы в стихотворении «Рыба» («Бдзэжьей», 1969) Л. Губжокова построены по рифмовочной схеме AAB CCD EEF, близкой к схеме рифмовки рассмотренного выше произведения М. Нахушева с той лишь разницей, что третьи строки здесь остаются нерифмованными:

- | | |
|---|----------|
| Сыт къыгъэнат Іэмалу <i>бдзэ-жье-я-щэм</i> | (А) ж.к. |
| КІэрымьщІауэ нэгъуэщІ къунтх <i>еІу-я-щІэм</i> | (А) ж.к. |
| Зэ къыгъэпцІэным папщІэкІэ <i><u>бдзэ-жьейр?</u></i> | (В) м.к. |
| ФІильхъакъым, пэжу, къунтхым дыщэ <i>кІа-нэ –</i> | (С) ж.к. |
| КъыкІыну къыщІэкІынтэкъым и <i>кІэ-ныр, –</i> | (С) ж.к. |
| Бдзэжьейм хуимышиятэм щІакхъуэ <i><u>млэкІу.</u></i> | (D) м.к. |
| Шэ ефэ щынэ зи кІапэр <i>пІэ-жьа-жьэу,</i> | (Е) ж.к. |
| Бдзэжьейр гуфІати, игъэсыст <i>кІэ-ма-жьэр,</i> | (Е) ж.к. |
| Псым хадза щІакхъуэ Іыхъэр <i><u>щи-лъэ-гъуам</u></i> | (F) м.к. |

[Губжоков, 2008, с. 79].

В адыгской поэзии встречаются и другие разнообразные способы рифмовки в терцетах. Например, трехстишия в стихотворении «Красивоглазая» («Нэ дахэ») Б. Бахова построены по схеме ABC DBC EFC...:

- | | |
|--|----------|
| Сыщальхуа хэкурщ <i>хуи-ты-ны-гъэр</i> | (А) ж.к. |
| ЗыдэщыІэри ар <i><u>схъу-мэнщ</u></i> | (В) м.к. |

ФIуэ слъагъуу си нэ да́-хэ... (С) ж.к.

Сызыхэтхэр хахуэ за́-щIэщ (D) ж.к.

Сэ сыщIалэми, са-гъэ-сэ́нщ, (B) м.к.

ФIуэ слъагъуу си нэ да́-хэ... (С) ж.к.

Хадэ дахэу гъэгъа хэ́-күм (E) ж.к.

СрищIалэщи си на-сы́нщ, (F) м.к.

ФIуэ слъагъуу си нэ да́-хэ... (С) ж.к.

[АКП, 2008, с. 189].

В отличие от рифм, клаузулы здесь упорядочены, во всех терцетах повторяется формула чередования ж.к. → м.к. → ж.к.

Трехстишия в составе сонетов, созданных по итальянской форме (два катрена + два терцета), как правило, выстраиваются по определенным рифмовочным схемам: «...при наличии опоясанных рифм в катренах третья строка первого терцета рифмуется со второй строкой второго терцета (ssd cdc, или cdc dcd, или ssd cdd, а при трех рифмах – ssd ede), при перекрестных же рифмах в катренах первые две строки терцетов имеют смежные рифмы, последние же строки терцетов рифмуются так: ssd ssd, или cdc ddc, а при трех рифмах ssd eed» [Квятковский, 1966, с. 276]. В «Словаре литературоведческих терминов» приводится схема абба абба ввг дгд [СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 364].

В национальной поэзии более 90 % сонетов написано по английской форме, включающей три катрена и заключительный дистих. Вместе с тем в творчестве ряда адыгских поэтов удачно освоена итальянская форма. Так, например, в некоторых сонетах Р. Ацканова выдержаны обозначенные выше схемы рифмовки терцетов. В сонете «94» при перекрестных рифмах в катренах в терцетах прослеживается схема рифмовки на две рифмы CCD CCD (ssd ssd):

И щIагъ кыщыщIидзыжу кIуар и щIы́-Iум (С) ж.к.

зэхокI нобэрей махуэм гъэрэ щIы́-рэ. (С) ж.к.

Тум язым нащхьэ кьищIу кьыс-фIэ-щIащ. (D) м.к.

КьэкIуэнур хьунт, блэкIам ищIэнур сщIа-рэт. (C) ж.к.

ЗэхокI нобэрей махуэм гьэрэ щIы-рэ, (C) ж.к.

а тIум яшэчыр си нэм хьуащ кьы-щIэщ (D) м.к.

[Ацканов, 2020, с. 364].

Здесь наблюдается гармоничное взаимодействие рифм и клаузул благодаря совпадению схем их чередования.

В сонете «168» при кольцевых (опоясывающих) рифмах в терцетах функционирует схема рифмовки на три рифмы CCD EED (ccd eed):

КьысхуэмышIэж си гьащIэр зыщIэста́р, (C) м.к.

схузэгъэзахуэу ар сыщымыта́. (C) м.к.

Схуэубзыхункьым ноби кьэзгъэщIэ́нур. (D) ж.к.

ЩыхупIэм мызэ-мытIэу сэ сельа́щ. (E) м.к.

Сызыщышынэм псэууэ сыкьела́щ, (E) м.к.

сызыщыгугьым сщIэрэ кьызищIэ́нур? (D) ж.к.

[Ацканов, 2020, с. 438].

И в данном случае прослеживается удачное взаимодействие рифм и клаузул, что благоприятно влияет на ритмическое оформление стиха. В сонете «108» аналогичная схема рифмовки терцетов сочетается с перекрестными рифмами в катренах [см.: Ацканов, 2020, с. 378]. В целом, по рассматриваемой схеме CCD EED в терцетах написана большая часть итальянских сонетов Р. Ацканова.

Кроме канонически выверенных форм терцетов, в сонетах Р. Ацканова встречаются и другие оригинальные, не менее удачные, рифмовые комбинации. Несоответствие архитектоники этих терцетов схемам, обозначенным в поэтических словарях и справочниках, не следует воспринимать как отклонения от жанра или нарушения правил стихосложения, хотя бы по той причине, что в таких композициях «перегруппировка» привычных комбинаций рифм не оказывает

деструктивного влияния ни на один компонент или область стиха, а, напротив, создает благозвучную ритмику. В частности, так называемым «неформатом» выступает сонет «259» со схемой рифмовки в терцетах CDD CEE (cdd cee) при перекрестных рифмах в катренах:

Абы игу щыщІэр зыми <i>и-мы-лѣа-гъу́н</i> ,	(С) м.к.
акъужь къудейм зыкъригъэщІэнкъым <i>зѣ́-кІи</i> ,	(D) ж.к.
тетынщ нэпкъ задэм, еплъых защІэу <i>псы́м-кІэ</i> .	(D) ж.к.
Ар псым щогугъыр зыкІэ: бжьыхъэ <i>хъу́м</i> ,	(С) м.к.
пыщэщыжа и тхъэмпэхэр <i>и-хъы́-нущ</i> ,	(Е) ж.к.
езым имыльэгъуахэр <i>я-лѣа-гъу́-нущ</i> ...	(Е) ж.к.

[Ацканов, 2020, с. 529].

Несмотря на некоторые «перестановки» рифм, здесь наблюдается гармоничное взаимодействие всех компонентов терцетов, в том числе и клаузул. В приведенных выше иллюстрациях и в большинстве терцетов из других сонетов Р. Ацканова одна строфа содержит две синтаксические конструкции (предложения). В отличие от них, в сонете «259» одно сложное предложение разбивается на три части, образуя трехстрочные строфы.

Терцеты в сонете «300» Р. Ацканова построены по схеме CDC EDE (cdc ede) при кольцевых рифмах в катренах:

Сэ, дауи, гъусэ гуэрхэри <i>си-Іэ́-нут</i> ,	(С) ж.к.
хэт щыму, хэти и жьэр <i>зэ-три-мы́-нІэу</i> .	(D) ж.к.
Зы псалъэ гуэрхэр сэри <i>згъэ-тІы-гъу́-нут</i> .	(С) ж.к.
АрщхъэкІэ гъуэгур куэдрэ <i>схуэ-мы-хъы́-нут</i> .	(Е) ж.к.
Зы къэувыІэпІэ гуэрым, къуаргъ <i>тІы-сы́-нІэм</i> ,	(D) ж.к.
сыкъыщикІынут, згъэзэжыну <i>у́-нэм</i>	(Е) ж.к.

[Ацканов, 2020, с. 529].

В соответствии с приведенным выше определением А.П. Квятковского, при «опоясанных» (кольцевых) рифмах в катренах здесь должна быть схема CCD EDE (ccd ede). Однако незначительная ее трансформация, как и

в предыдущем сонете «259», не нарушает ни жанровых канонов, ни законов версификации.

По итальянской форме также написаны 14 из 15 сонетов, составляющих венок сонетов «Верен любви» («Лъагъуныгъэм сыхуэщыпкъэщ», 1973) М. Бемурзова. Во всех терцетах, представленных в этих сонетах, выдержана схема CDD CCD (cdd ccd) при кольцевой рифмовке в катренах. Другими словами, произведения, вошедшие в венок (за исключением тринадцатого, написанного по английской форме), по всем формальным (композиционным) показателям соответствуют канонам жанра итальянского сонета. Продемонстрируем на примере терцетов из четырнадцатого сонета:

ИщЫсыр сыт сэ гъащІэм *сри-къа́-ным*, (С) ж.к.

ГуапагъэкІэ цІыхугум *сы-нэ-мы́с-мэ?* (D) ж.к.

СищІынщ уи деж щызмыгъуэта *нэ-мы́-сым* (D) ж.к.

НэгъуэщІми зэхэсщІыкІыу *и гу-къа́-нэр*. (С) ж.к.

Абы иужькІэ куэдкъым *гуа́-уу къа́-нэр*: (С) ж.к.

Нэрыгъ ипщІыкІмэ, мывэ джейри *мэ́-сыр* (D) ж.к.

[Бемурзов, 1981, с. 62].

Здесь наблюдается действие «составных рифм» (по А.П. Квятковскому), включающих несколько компонентов: *срикъа́ным* (в знач. «[я] любимчик, баловень») ↔ *и гукъа́нэр* «обида» ↔ *гуа́уу къа́нэр* ([немного] «горя остается»). Эти и другие рифмы в терцетах точные, богатые, поддерживаются женскими клаузулами. Следует обратить внимание и на синтаксическую организацию терцетов: в шести строках представлено три предложения, каждое трехстишие содержит 1,5 предложения, иначе говоря, вторая синтаксическая конструкция распространяется на оба терцета, соединяя конец первого и начало второго. Таким образом, прослеживается метрико-ритмическое (канонический пятистопный ямб), рифменно-строфическое единство в терцетах.

Четырехстрочная строфа (четверостишие, катрен) – самая распространенная из всех архитектурных форм адыгского стиха. Так же, как и трехстрочная строфа, четверостишие в различных жанрах (стихотворение, сонет, рубай, стихи-стрелы и т.д.) функционируют по-разному. В составе стихотворений различия четырехстрочных строф заключаются в схеме рифмовки и синтаксической организации. Четырехстрочники могут быть построены по трем основным схемам рифмовки (перекрестная, парная, кольцевая) и их вариациям (омонимическая, тавтологическая, авторская, составная и др.).

Из всех форм катрена в адыгской поэзии чаще всего встречается композиция из двух самостоятельных синтаксических конструкций (предложений) с перекрестной рифмовкой, как, например, в следующем фрагменте из стихотворения «Ты, жизнь моя...» («Уэ, си гъашІэу...», 1971)

З. Налоева:

*Ди уардэгъуэм кыгъэзэн **и-мы'-дэу*** (А) ж.к.

Ежъэжащи, пшагъуэм ны-хо-пщкІуэж. (В) м.к.

Ди адыгэ лЫгъэр зэ-ры-кІуэ'-дыр (А) ж.к.

ЖэщкІэ си гум лъыуэ кы-пот-кІуэж (В) м.к.

[Налоев, 2015, с. 46].

Аналогичная схема рифменно-строфической структуризации текста встречается во многих произведениях адыгских авторов. Приведем еще один пример из стихотворения «Мое сердце» («Си гур») М. Нахушева:

*ИІакъым Іэпкълъэпкъ ин хъэфиз **Го-мёр**,* (А) м.к.

Ирихъуу уардэ акъыл ин и-Іащ. (В) м.к.

*ЖывмыІэ цЫкІуу си гум и **дү-нёр**,* (А) м.к.

Абы гуфІэгъуи гуауи и-лъэ-гъуащ (В) м.к.

[Нахушев, 1995, с. 114].

Из наиболее распространенных разновидностей катрена в адыгской поэзии следует также выделить четырехстрочную строфу, состоящую из одной синтаксической конструкции – сложного предложения, разделенного

на четыре части-строки, как, например, в первой строфе стихотворения «Вечерний всадник» («Пщыхьэщхьэ шу», 1938) А. Кешокова:

- | | |
|---|----------|
| ЖьакIагъуэм шыбз гуартэр <i>е-гъэ'-хъур</i> , | (А) ж.к. |
| Бгы джабэу хъуныфIхэр а <i>лIы'-жъым</i> | (В) ж.к. |
| Сыт щыгъуи и унэу щопсэур <i>Къу-щхьэ'-хъум</i> , | (А) ж.к. |
| Шы жэрхэр зэблехъур <i>пцэд-джы'-жъым</i> | (В) ж.к. |

[Кешоков, 2004, с. 92].

Строфа построена на перекрестных рифмах с женскими клаузулами.

Синтаксическая структура катренов в рамках одного произведения может быть разной. Например, во втором стихотворении из цикла «Весна моей родины» («Сихэку игъатх») А. Гадагатля первый катрен состоит из трех предложений, второй – из двух, третий – из одного, четвертый – из четырех. Продемонстрируем весь текст произведения:

О уигъатхэу непэ уичэфыгъо!
О уигъогухэм шыуамбгъоу зызэIуах!
Хэти сыдкIи, сикIас, темыхъуапс тэ,
ПсэукIэшIум шIугъор дэтэгощ.

Адыгееу о сихэку класэр,
Адыгееу сильэныкъо дышъ!
Сыкъыоплгышъ, – нэми зэрэфэплъэу
Тилэжыгъэ уигубгъэ цэуаль.

- | | |
|--|----------|
| Сыкъыоплгышъ, – къэгъагъ нэгу <i>чэ'-фэу</i> | (А) ж.к. |
| Тичылэхэр пкIашъэмэ <i>къа-хэпль</i> , | (В) м.к. |
| Ленинышхом иостыгъэ <i>нэф-хэр</i> | (А) ж.к. |
| Тиунэмэ гуIэтэу <i>а-щэбл</i> . | (В) м.к. |

- | | |
|---|----------|
| УимэфэкI, – уи Май <i>къе-блэ-гъагъ о</i> . | (С) ж.к. |
| Быракъ плгыжхэр къуаджэм <i>щэ-бы-бат</i> . | (D) м.к. |
| Гум зипхъуатэу непэ <i>уи-хья-ры-гъо!</i> | (С) ж.к. |

О уигъатхэшъ, сихэку, **сып-фэ-гү-шIo!**

(С) ж.к.

[Гадагатль, 1966, с. 8–9].

Здесь не приводим перевод стихотворения, так как синтаксическую структуру строк можно проследить по пунктуационному оформлению. Первые две строфы безрифменные. В третьей строфе четко проявляются богатые перекрестные рифмы с чередованием женской и мужской клаузул: *чэ́фэу* «пьяный» ↔ *нэ́фхэр* «яркий, светлый», *кьахэ́нль* (в знач. «виднеются») *аицэ́бл* «горят». Концы первой, третьей и четвертой строк четвертой строфы сочетаются неточными созвучиями, вторая строка остается нерифмованной: *кьеблэ́гьа́гь о* «пожаловал к тебе» ↔ *уихъя́ры́гьо* «пора твоего праздник» ↔ *сыпфэ́гу(ы́)шIo* «радуюсь за тебя». Стих разностопный. Продемонстрируем метрическую схему первого катрена, содержащую сочетание хорей и дактилей:

О́уигъа́тхэу нэ́нэ уичэ́фы́гьо!

О́уигъо́гухэм шьуа́мбгьоу зы́зэ́луа́х!

Хэ́ти сы́дкли, сикIа́с, темыхъуа́нс тэ,

Псэу́кIэ́шIум шIу́гьор дэ́тэ́го́щ.

– ∪ | – ∪ | – ∪ | ∪ ∪ | – ∪

пир. на 4 стопе

– ∪ | – ∪ | – ∪ | ∪ ∪ | –

пир. на 4 стопе

– ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪

∪ ∪ | – ∪ | – ∪ | ∪ ∪ | –

пир. на 1 и 4 стопах

В первой, второй и четвертой строках присутствуют по пять стоп хорей; в третьей строке – сочетание «одна стопа хорей + две стопы дактиля + одна стопа хорей» или «одна стопа хорей + три стопы дактиля (последняя стопа неполная)».

Катрены в сонетах не имеют принципиальных расхождений с четверостишиями в составе «обычных» стихотворений. Они могут быть выстроены по тем же схемам, которые были отмечены в рассмотренных выше произведениях. Во втором катрене сонета «За прожитые шестьдесят лет...» («Къы́зэ́знэ́кIа ильэ́с хы́щIым») Б. Утижева, например,

четырёхстрочная строфа построена на одной синтаксической конструкции с использованием перекрестной рифмовки:

Ар топсэлъыхъ <i>а-ды-гá-гъэм</i> ,	(А) ж.к.
Цыхугъэм щытхъур <i>хуе-гъэи</i> ,	(В) м.к.
ДыхуеунэтIри <i>ицып-къá-гъэм</i> ,	(А) ж.к.
Езыр хылагъэм <i>хо-хъэж</i>	(В) м.к.

[Утижев, 2005, с. 129].

Кольцевая (опоясывающая, охватная) рифма чаще всего встречается в катренах, входящих в состав сонетов, написанных по итальянской форме, например, в катренах сонета «168» Р. Адканова. Приведем второй катрен:

Зыр тетщ и гъуэгум, ззи <i>мыгъуэицэн</i> ,	(А) м.к.
адрейр йокIуэкI, трихым – <i>къытрихъэж</i> ,	(В) ж.к.
дзыхъ нэхъ зыхуищIыр Iэджэрэ <i>ихъуэж</i> .	(В) ж.к.
А тIум нэхъ насыпыфIэр хэт <i>ищIэн?</i>	(А) м.к.

[Адканов, 2020, с. 438].

Строфа состоит из двух синтаксических конструкций, распределенных по четырем строкам непропорционально: первое предложение охватывает три строки, вторая – четвертую строку.

В сонетных катренах также применяется парный (смежный) способ рифмовки – например, во всех трех катренах «Позднего сонета» («Сонет класэ», 2001) Л. Пшукова. Рассмотрим первый катрен:

Уэнжакъым ищтыхьырти <i>Iу-гъуэр</i> ,	(А) ж.к.
Щымахуэр къэсауэ си <i>гъ-гъэм</i> ,	(А) ж.к.
ЩIалэгъуэр блэкIауэ <i>къыс-фIэицIм</i> ,	(В) м.к.
Ужыжьэти, си гур <i>хэб-гъэицIм</i>	(В) м.к.

[Пшуков, 2011, с. 48].

Композиция строфы включает одну синтаксическую конструкцию – сложное предложение. Вторая и третья строки сочетаются анафорой *ицIымахуэр* – *ицIалэгъуэр*, выступающей связующим компонентом двух

парных рифм: *Іу́гъуэр* «дым» ↔ *гү́гъэт* (в знач.: «[я] думал») и *къысфІэщІт* «мне казалось» ↔ [си гур] *хэбгъэщІт* «заставляла меня страдать».

Жанр рубаи был рассмотрен в предыдущей главе. Его образцы в национальной поэзии единичны: кроме рассмотренных рубаи А. Мукожева, произведения, написанные в этом жанре, обнаружены в творчестве П. Хатуева. Рубайят поэта под заголовком «Ветер с Востока» («КъуэкІыпІэм ижъ») состоит из ста рубаи. Приведем рубаи «75»:

СызыщІэбэг уи хуаби *къыс-лбы-мыс*, (А) м.к.

Уи деж, уегуакІуэм, щызмыгъуэт *нэ-мыс*, (А) м.к.

СыпщІэгупсысурэ сыгъуаш, си *тхъэ-нэ-лбы-тэ*, (В) ж.к.

Уи космос щІыІэр си щхъэм, зикІ, *нэ-мыс*... (А) м.к.

[Хатуев, 2010, с. 243].

Строфа построена на одной синтаксической единице – сложном предложении. Как и принято в рубаи, схема рифмовки – ААВА; рифмующиеся строки завершаются мужскими клаузулами, нерифмующаяся – женской. Вторая и третья элементы трехкомпонентной рифмы образуют омонимическую рифму: *къыслбымыс* «не получаю» ↔ *нэмыс* «уважение» ↔ *нэмыс* «не доходит/не достигает». На стыке второй и третьей строк наблюдается действие фольклорной рифмы *нэмыс* «уважение» ↔ *сыпщІэгупсысурэ* «думая о тебе».

Четверостишия в адыгской поэзии выступают отдельной жанровой формой, основными жанроструктурирующими свойствами которой выступают философское содержание, дидактическая направленность, меткость и лапидарность. Именно эти свойства и определили такие обозначения этих произведений, как «искр», «стихов-стрел», «мини-стихов» и т.д. В этой жанровой форме работали и продолжают работать многие мастера художественного слова, в числе которых А. Кешоков, М. Бемурзов, И. Машбаш, В. Иванов, А. Мукожев, П. Хатуев и др. Отдельным изданием вышли в свет «Стихи-стрелы» (1970) А. Кешокова и книга четверостиший «Родник» («ПсынэкІэчъ», 2014) И. Машбаша.

Рифменно-строфическое строение философских четверостиший не отличается от катренов, функционирующих в составе стихотворений и сонетов. Другими словами, архитектурная форма этих произведений может быть разнообразной: в них применяются все разновидности рифм и клаузул, строфы состоят из одного и более синтаксических конструкций. Рассмотрим, например, четверостишие «Луна» («Мазэ») из цикла «Стихи-стрелы» («Усэ шэрыуэ») А. Кешокова:

Ща́кIуэм ещхьу жэщ <i>фIыцIа́бзэм</i>	(А) ж.к.
Хьыджэбз пцIанэу тельщи <i>ма́зэр</i> ,	(А) ж.к.
Вагьуэр пщIыпщIу <i>кьахукьуо́пльыр</i> ,	(В) ж.к.
Нэр тепльызэу сэри <i>со́пльыр</i>	(В) ж.к.

[Кешоков, 2004, с. 200].

Здесь использован парный (смежный) способ рифмовки в сочетании с женскими клаузулами. Строфа построена на одной синтаксической конструкции – сложном предложении, охватывающем все четыре строки.

Приведем пример из «Мини-стихов» («Усэ кIэщIхэр») М. Бемурзова:

Гьэмахуэр иту, дыгьэр <i>щы-дэ-ха́-щIэм</i>	(А) ж.к.
Дунейм тетьжу фIэщщIыгьуейщ <i>щIы-ма́-хуэр</i> .	(В) ж.к.
Уи жэщым хэхьуэу, щыхэщIарщ уи <i>ма́-хуэм</i> ,	(В) ж.к.
ЩIыIэмэр гумрэ псэмрэ <i>щы-зы-ха́-щIэр...</i>	(А) ж.к.

[Бемурзов, 2002, с. 84].

Катрен построен на кольцевой (опоясывающей) рифме с женской клаузулой во всех строках. Синтаксическая композиция строфы включает два предложения, каждое из которых охватывает по две строки.

Приведем пример из четверостиший И. Машбаша:

Пыи Iушым <i>у-щы-мы-щы́н</i> ,	(А) м.к.
Ныбджэгьу делэм <i>зы-щы-дзы́й</i> .	(В) м.к.
Корэшгум ыкIыIу <i>ко-рэшгьу-щы́н</i> ,	(А) м.к.
КьызыщынкIэ – мэшIо <i>бзы́й</i>	(В) м.к.

[Машбаш, 2020, с. 15].

Здесь использована перекрестная рифма в сочетании с мужскими клаузулами. Структура стиха включает две синтаксические единицы (предложения) с охватом по две строки.

Пятистрочная строфа (пятистишие, квинтет) в адыгской поэзии встречается реже рассмотренных выше разновидностей строф. Вслед за А.Х. Хакуашевым считаем, что это связано с присутствием в ней одной «лишней» – нерифмованной – строки [см.: Хакуашев, 1998, с. 242]. Вместе с тем эта архитектурная форма занимает определенное место в системе адыгской версификации. В зависимости от способов рифмовки и синтаксических конструкций, формирующих строфу, выделяются разновидности квинтета.

В стихотворениях «Понимаешь ли ты меня?» («Сыкъызэхэпшыкырэба о?») и «Ответ Даханаго» («Дахэнагъо иджэуап») К. Жанэ представлено по три квинтета. В позициях пятых строк в строфах в обоих произведениях приводится один и тот же рефрен «Сыкъызэхэпшыкырэба о?». За исключением их «перекличек» через каждые четыре строки, в стихотворениях не обнаружено других концевых созвучий, иначе говоря, стихи безрифменные. Четкой метрической схемы в них также не наблюдается, из чего следует заключить, что рассматриваемые стихотворения написаны верлибром. Таким образом, в структурировании строфы в этих произведениях принимает участие только поэтическая графика, разбивающая одну синтаксическую конструкцию на четыре строки. Например, во втором квинтете первого стихотворения:

*Бэрэ сыкъыпфакло о
Ащ сэ гу лысэтэ, Дэхэнагъу,
Сыкъэклонэн сэлó шъхъае
Сыгу къысцэгусэри
Сыкъызэхэпшыкырэба о?*

[Жанэ, 1969, с. 116]

В ряде стихотворений Н. Куека продемонстрированы оригинальные способы рифмовки, при которых пятая строка не «отбрасывается» на позицию «лишней» строки, а является неотъемлемой частью рифмовочной конструкции стиха, сочетаясь рифмой с той или иной предыдущей строкой (или строками). Например, в пятистишии из стихотворения «Далекие народы» («Лъэпкъ чыжьэхэр»):

СыкІэдэІукІы, <i>кбы-зэ-хэ-сэ'-хы:</i>	(А) ж.к.
Уицэ зэ огум лъагъор <i>фы-хэ'-хы.</i>	(А) ж.к.
ЕутэкІышь мазэм, такъор <i>кбы-гэ'-зы,</i>	(В) ж.к.
Неуцрэ мафэм ыгу <i>кбэ-кІэ-зы'-зы,</i>	(В) ж.к.
Щэлъэпэрапэ чІыохы <i>нэ'-зым</i>	(В) ж.к.

[Куек, 2012, с. 205].

Строфа построена на двух рифмах: 1) двухкомпонентная парная рифма *кбызэхэсэ'хы* «слышу» ↔ *фыхэхы* «прокладывает [тропу]» соединяет первые две строки, составляющие одну синтаксическую единицу; 2) трехкомпонентная рифма *кбыгэ'зы* «отломилась» ↔ *кбэкІэзы'зы* «задрожало» ↔ *нэ'зым* «на краю» связывает третью, четвертую и пятую строки, также образующие одну синтаксическую конструкцию.

В первом пятистишии из другого стихотворения «Мой двор покинули вишневые деревья» («СиІэгу абгынагъ чэрэз чыгмэ») Н. Куека пятая строка сочетается рифмой с первыми двумя строками по схеме ААВВА:

СиІэгу абгынагъ чэрэз <i>чыгмэ.</i>	(А) ж.к.
Шхьомчышьо-ежъашъоу <i>абгмэ</i>	(А) ж.к.
Іэ ащысфэжъын <i>сы-мы-лъэ'-кІэу,</i>	(В) ж.к.
Зы закъуи <i>кбы-зэ-мы-плэ'-кІыу,</i>	(В) ж.к.
Сыкбабгынагъ чэрэз <i>чыгмэ</i>	(А) ж.к.

[Куек, 2012, с. 317].

И здесь функционируют одна трехкомпонентная и одна двухкомпонентная рифмы: 1) *чыгмэ* «деревья» ↔ *абгмэ* «стволы» ↔ *чыгмэ* «деревья». Первый и третий компоненты образуют тавтологическая

рифму; 2) *сымыльэкIэу* «не имея возможности» ↔ *кыызэмыплэкIыу* «не обернувшись». Синтаксическая конструкция включает две единицы: первое предложение охватывает первую строку, второе предложение распространяется на последующие четыре строки.

В стихотворении «Одинокое дерево» («Жыг закъуэ») М. Нахушева, как и в рассмотренных произведениях Н. Куека, главные функции по структуризации пятистрочных строф выполняют точные рифмы: во всех десяти строфах выдерживается схема рифмовки АВААВ. Восемь строф построены на одной синтаксической единице (сложных предложениях), две строфы содержат по два предложения. Например, во втором пятистишии:

Мо дыгъэ закъуэрами <i>зы́-щIэр</i>	(А) ж.к.
Абы и ныбжьыр <i>зды-нэ-сáр</i> ,	(В) м.к.
Жыы ятэ фийхэм <i>я-гъэ-хы́-щIэр</i> ,	(А) ж.к.
Борэн кыккъуэхэм <i>я-гъэ-нIы́-щIэр</i> ,	(А) ж.к.
И щхьэкIэр щыблэращ <i>зы-сáр</i>	(В) м.к.

[Нахушев, 1995, с. 50].

В строфе взаимодействуют несколько разновидностей рифм: парная – *ягъэхы́щIэр* «ослабляют» ↔ *ягъэнIы́щIэр* «морозят», опоясывающая – *здынэсáр* «дошел, достиг» ↔ *зысáр* «обожгла». Концевые созвучия первой и четвертой строк можно также рассматривать как кольцевую рифму, охватывающую (опоясывающую) вторую и третью строки: *зы́щIэр* «тот, кто знает / знающий» ↔ *ягъэнIы́щIэр* «морозят». Первая часть этой же рифмы одновременно образует перекрестную рифму в сочетании с конечной частью третьей строки: *зы́щIэр* «тот, кто знает / знающий» ↔ *ягъэхы́щIэр* «ослабляют». Благодаря такой тесной взаимокорреляции рифм пятая строка, рифмующаяся со второй строкой, не чувствуется лишней. Рифменно-строфическая система и синтаксическая конструкция работают как единый организм, что, в сочетании с четкой метрической композицией (четырехстопный ямб), способствует созданию гармоничной ритмики стиха.

В пятистрочных строфах стихотворения «Проснувшись, увидел тебя во сне...» («Сыкъэушыжри, сынопщыхъат...», 2000) Л. Пшукова, как и в одном из рассмотренных выше пятистиший Н. Куека, выдержана рифмовочная схема АВВАА:

Щымахуэ жэщу <i>къыс-щхъэ-щы-хъар</i>	(А) м.к.
Къэсцыхужыну сиІэкъым <i>лЫ́-гъэ</i> ,	(В) ж.к.
Къигъэзэжынукъым си <i>лъа-гъу-нЫ́-гъэм</i> ,	(В) ж.к.
Си лъагъуныгъэр гум <i>ищ-ты-хъа́щ...</i>	(А) м.к.
Сыкъэушыжри, <i>сы-но-ищыхъа́щ</i>	(А) м.к.

[Пшуков, 2011, с. 32].

Строфа состоит из двух синтаксических конструкций: первое предложение распространяется на четыре строки, вторая функционирует в позиции пятой строки. Однако синтаксическая отграниченность заключительной строки не исключает ее из строфы, что, с одной стороны, не допускается поэтической графикой, с другой – цельной рифмовочной конструкцией квинтета, внутри которой все строки состоят в различных рифменных корреляциях. Строфа построена на двух рифмах. Первая трехкомпонентная рифма связывает концы первой, третьей и пятой строк: *къысщхъэщыхъар* «нависшая надо мной» ↔ *ищтыхъа́щ* «замерзла, застыла» *сынопщыхъа́щ* «ты приснилась мне». Вторая, двухкомпонентная, парная рифма сочетает богатым созвучием вторую и третью строки: *лЫ́гъэ* «мужество» ↔ *лъагъунЫ́гъэм* «любовь».

В целом, в пятистишиях встречаются множественные комбинации рифм, при этом синтаксическая композиция строф чаще всего включает одно-два предложения.

Шестистрочная строфа (шестистишие, секстина) – одна из наиболее распространенных архитектурных форм, занимающих заметное место не только в лирике, но и в лиро-эпике. Шестистишия выявлены в творчестве А. Кешокова, Н. Куека, М. Нахушева, М. Бемурзова, М. Кештова, М. Емиж, М. Мижаевой, З. Гучаева, З. Куготовой и др. В стихотворении «Таланты

народа» («Лъэпкъым и зэчийхэр») М. Бемурзова во всех пяти шестистишиях, составляющих произведение, выдержана схема рифмовки ААВССВ:

Лъэпкъым и <i>зэ-чий-хэм</i>	(А) ж.к.
Шхын емых я <i>джий-хэм</i> ,	(А) ж.к.
КъыщIадза лэжыгъэр ямышIау <i>зэ-тэс</i> ,	(В) м.к.
ЛыгъэкIэ, <i>уэ-рэд-кIэ</i> ,	(С) ж.к.
УсэкIэ, <i>су-рэт-кIэ</i>	(С) ж.к.
Е акъылкIэ гъащIэм пемыхам <i>къан-дэс</i>	(В) м.к.

[Бемурзов, 2002, с. 16].

Во всех строфах, за исключением четвертой, прослеживается продемонстрированное выше синтаксическое оформление: одно предложение распространяется на шесть строк.

Такая же схема рифмовки выдержана в стихотворениях «Словно кольцо на пальце, будешь в моем сердце» («Iэпэ Iэлынэу сыгу уилъын», 1952), «Жду тебя в качестве хорошей невестки» («Нысэ гонэсэу сыппаплъэ», 1952), «Приветствие» («Шуфэс», 1958) И. Машбаша. Например, из второго произведения:

<i>Гу-шIуá-гъоу</i> ,	(А) ж.к.
<i>У-жъуá-гъоу</i>	(А) ж.к.
Сиошъо кIапэ <i>у-къыс-фы-хэ-псы</i> .	(В) ж.к.
<i>На-сы-пэу</i> ,	(С) ж.к.
<i>У-псы-бэу</i>	(С) ж.к.
УищыIэныгъэ тыгъэу <i>къыз-нэ-сы</i>	(В) ж.к.

[Машбаш, 2020, с. 194].

Строфа состоит из двух синтаксических конструкций, каждая из которых охватывает по три строки.

Архитектоника большинства шестистиший (3 из 4-х) в известной песне «Моя красивая» («Си дахэкIей») Х. Бештокова по всем параметрам совпадает с композицией строф рассмотренных выше произведений: ААВССВ + синтаксическая конструкция на два предложения с охватом по три строки:

Уджыр <i>уо-гъэ-кIащ-хэ</i> ,	(А) ж.к.
Си гур зи гъэр <i>нщá-щэм</i>	(А) ж.к.
Къыпхуэзэш плIанэпэм <i>уо-гъэ-зэж</i> .	(В) м.к.
Уи Iэр соу-тIы-пщы-жыр,	(С) ж.к.
Соплми у-мы-жы-жэ,	(С) ж.к.
Ауэ шэчыгъуейуэ <i>со-гъэ-зэш</i>	(В) м.к.

[Бештоков, 2003, с. 142].

По аналогичным рифмовочным и синтаксическим схемам построены шестистрочные строфы в стихотворении «Сочиняю мелодию» («Соус пшыналъ») М. Кештова:

Жы <i>ды-джыр</i>	(А) ж.к.
<i>Мэ-ны-джэ</i> –	(А) ж.к.
Сигу хэщIым <i>и-фIэфI-щи</i> .	(В) ж.к.
Пшэ фIы-цIэр	(С) ж.к.
Мэу-фIы-цIыр,	(С) ж.к.
Си махуэр <i>фIэ-уэфI-щи</i>	(В) ж.к.

[АКП, 2008, с. 390].

В другом стихотворении «С удовольствием прислушиваясь к звону кузнечика» («Гуапэу щIэдэIуу тхьэгъэлэдж тхьэгъушым...», 1987) М. Кештова шестистишия построены на парных рифмах по схеме ААВВСС:

Гуапэу щIэдэIуу тхьэгъэлэдж <i>тхьэ-гъу'-шым</i> ,	(А) ж.к.
Ди лъахэ нэщхьыфIэм щIыр <i>къы-щи-гъэ-у'-шым</i> ,	(А) ж.к.
СшэщIу вагъэбдзумэр, зыIурышэу <i>щIы'-мэр</i>	(В) ж.к.
ФIыгъуэм хуэзгъэушу хэжея щIы <i>щы'-мыр</i> ,	(В) ж.к.
Махуэр <i>щы-зо-гъа'-кIуэ</i>	(С) ж.к.
Губгъуэ сэтей <i>гуа'-кIуэм</i>	(С) ж.к.

[Кештов, 1991, с. 30].

По аналогичной рифмовочной схеме ААВВСС выстроена и шестистрочная строфа в первом стихотворении-строфоиде из цикла «Пепел сердца» («Гум истафэхэр») Н. Куека:

Мары къэкӀо критик <i>нэ-Іуа́-сэр.</i>	(А) ж.к.
ПкӀантӀэр кыпызэу, <i>Іа́-сэу.</i>	(А) ж.к.
Ащи тӀэкӀурэ синыбжыкӀу <i>кӀуа́-нэ</i>	(В) ж.к.
Зыщигъэпсэфыгъ, <i>ы-Іа́-нэ</i>	(В) ж.к.
Зэтэджыжбым къыс-фи-гъэ-сы-сыгъ:	(С) ж.к.
«УиныбжыкӀоп, кӀэу-у-гуп-шы-сыгъ!... »	(С) ж.к.

[Кук, 2012, с. 437].

Синтаксическая конструкция включает три единицы: первые два предложения охватывают по одной строке, третье предложение распространяется на последующие четыре строки.

В адыгской поэзии встречаются шестистрочные строфы, построенные на двух рифмах, как, например, шестистишия в стихотворении «Хочу остров» («Сыхуейщ хы тӀыгу») В. Абитова:

Сыхуейщ <i>хы тӀы́гу</i> –	(А) м.к.
ТенджызыкӀум <i>хэт щӀы́гу,</i>	(А) м.к.
Зы цӀыху и лӀакӀуэ <i>нэ-мы-сá-уэ,</i>	(В) ж.к.
Зи лӀым щыкӀауэ <i>ы́гу</i>	(А) м.к.
Зы бзылӀхугъэ <i>щӀы́кӀу,</i>	(А) м.к.
Удиблым яку <i>ща-гъэ-сá-уэ</i>	(В) ж.к.

[Абитов, 1987, с. 28].

В строфе прослеживается гармоничная схема рифмовки ААВААВ и соответствующее им чередование мужских и женских клаузул.

В первом шестистишии стихотворения «Счастлива!» («СиӀэщ насып!») М. Мижаевой также наблюдается действие двух рифм: первая рифма соединяет первые четыре строки, вторая – последние две строки по схеме ААААВВ:

Жьапщэм ещӀыр <i>шу-ры-лӀэ́с,</i>	(А) м.к.
Уэ лӀэщӀыхэ! – Ар <i>мы-лӀэ́с.</i>	(А) м.к.
Сщохъу зы махуэр сэ <i>и-лӀэ́с</i>	(А) м.к.
УзмылӀагъумэ. Гур <i>е-лӀэ́с</i>	(А) м.к.

Сэ гукъеуэу къыс-те-уа́м, (В) м.к.

Ещхьу псыдзэ зы-щІэ-уа́м (В) м.к.

[Мижанова, 2009, с. 136].

Здесь наблюдаем своеобразную схему синтаксической организации строфы. Она включает три предложения, распространяющиеся по тексту непропорционально: первое предложение охватывает 2 строки, второе – 1,5 строки, третья – 2,5 строки.

В первом шестистишии стихотворения «Если б я был свечой...» («Шэху уэздыгъэу сыщытамэ...») З. Гучаева выявлена оригинальная «зеркальная» схема рифмовки АВССВА:

Шэху уэздыгъэу сы-щы-та́-мэ, (А) ж.к.

Уи ІэмыщІэм сы-щы-блэ́-нут. (В) ж.к.

ТкІуэпс еткІухыр уи Іэм тэ́м-кІуэу, (С) ж.к.

Зэхыумыхыу уи цІэр жы́с-Іэу (С) ж.к.

Уи ІэмыщІэм сы-щы-блэ́-нут, (В) ж.к.

Шэху уэздыгъэу сы-щы-та́-мэ (А) ж.к.

[Гучаев, 1999, с. 5].

Строфа состоит из двух синтаксических конструкций, первая из которых охватывает две строки, вторая распространяется на последующие четыре строки.

В творчестве адыгских авторов обнаруживается множество других вариантов рифмовки в шестистрочных строфах. Некоторые из них построены на «частичной» рифмовке. Приведем пример из стихотворения «То гаснешь, то светишь» («Зэ ушІункІ, зэ унэф») М. Емиж:

Сышъухадэрэп шъу́и-тІо: (А) ж.к.

зы нэбгрэр си-гъа́тх, (В) м.к.

зы нэбгрэр си-бжы́хь (С) м.к.

Гошчыгъэ сыгу ны-къу́и-тІоу: (А) ж.к.

зы нэбгрэр – си-шІу́нкІ, (D) м.к.

зы нэбгрэр – си-нэ́ф (E) м.к.

[Емиж, 1990, с. 69].

Здесь прослеживается схема ABCADE, в рамках которой концевой рифмой связаны третья и шестая строки с женской клаузулой. В других строках, наряду с поэтической графикой, главные функции по структуризации строфы выполняют мужские клаузулы. Синтаксическая композиция строфы выстроена по наиболее часто используемой формуле: два предложения с охватом по три строки.

В поэзии З. Куготовой обнаружены строфоиды – «строфы с различным количеством стихов. Например, чередование 4-стиший с 5-стишиями, 6-стишиями и т.д.» [Онуфриев, URL: <https://stihiru.pro/wp-content/uploads/2020/04/spravochnik-po-stihoslozheniyu-v.v.-onufriev.pdf>]. В стихотворении «Знающий мое сердце» («Си гур зыцЫхум») состоит из одной шестистрочной и одной четырехстрочной строфы. В стихотворение «Зима для двоих» («Тум я щЫмахуэ») наблюдается чередование «четверостишие + шестистишие + четверостишие». Шестистрочная строфа из первого стихотворения построена по рифмовочной схеме ABCABC, соответствующей правилам построения секстины [см.: Квятковский, 1966, с. 255–257]:

ЩЫмахуэрщ зыцЫхур <i>си́ гур</i> .	(А) ж.к.
Гухэ́льыр зыущэ́ху <i>уэ́сым</i>	(В) ж.к.
Уи гьащ́Іэр кьысхуе́Іущэ́щ.	(С) м.к.
Сыщипльэ́кІэ куэ́дрэ <i>уэ́гум</i> ,	(А) ж.к.
Си нэ́гум кьи́ща <i>гунсы́сэр</i>	(В) ж.к.
Си гьащ́Іэм мэхъужыр <i>щы́щ</i>	(С) м.к.

[Куготова, 2016, с. 70].

Строфа состоит из трех синтаксических конструкций, распространенных по строфе непропорционально: первое предложение охватывает первую строку, второе – последующие две строки, третье – последние три строки.

По определению некоторых теоретиков литературы, секстина выстраивается по схеме ABABAB [см.: Онуфриев, URL: <https://stihiru.pro/wp-content/uploads/2020/04/spravochnik-po-stihoslozheniyu->

v.v.-onufriev.pdf]. Такая схема выдержана в шестистишии в составе второго из указанных стихотворений З. Куготовой:

Гупсысэр изэшащи <u>уэ́гум</u> ,	(А) ж.к.
ЗиггэпщкIуу щIыльэм <u>кьеггэззэ́ж</u> .	(В) м.к.
Уэгумрэ щIымрэ я <u>зэхуа́кум</u>	(А) ж.к.
Щызеуэ уэсым жиIэр <u>нэ́ж</u> ?	(В) м.к.
Гухэлым, ещхьыркабзэу <u>уэ́сым</u> ,	(А) ж.к.
Ильэс кьэсыху зэ <u>кьеггэззэ́ж</u>	(В) м.к.

[Куготова, 2016, с. 71].

В данном случае наблюдаем пропорциональное распределение трех синтаксических конструкций, образующих строфу: каждое предложение охватывает по две строки.

Случаи использования строфической формы шестистишия выявлены и в адыгской лиро-эпике, в поэме «Тисовое дерево» («Тисей», 1952–1954) А. Кешокова. Во всех строфах произведения функционируют две схемы рифмовки – АВАВСС и АВВАСС, напоминающие рифмовочную конструкцию второй части сонета, написанного по английской форме, т.е. схему третьего катрена и заключительного дистиха (АВАВ СС или АВВА СС). Например, по схеме АВАВСС:

Ауэ нобэ ди <u>Iур-зи́-лэ</u>	(А) ж.к.
И гум гуггэ <u>кьы-що-у́-шыр</u> .	(В) ж.к.
Арщ и нэкIур <u>кьы-хуэ-зы́-лэр</u> ,	(А) ж.к.
Гуггэ ехьами, арщ <u>щIе-мы́-шыр</u> .	(В) ж.к.
КIуэжыпэнкIи хьунщ и <u>у́-нэ́</u> ,	(С) ж.к.
Кьищэхужым <u>Хьэ-ку-ры́-нэ́</u>	(С) ж.к.

[Кешоков, 2004, с. 473].

По схеме АВВАСС:

Сыт гуггэухьыр тельми <u>пи́а-и́эм</u> ,	(А) ж.к.
Махуэр кIыхьу жэщыр <u>кIэ́и́и-ми</u> ,	(В) ж.к.
Нэпсыр цыкIум зэм <u>и-лэ́и́и-ми</u> ,	(В) ж.к.

ИѠщ дахэм зы <u>гу-ра'-щэ</u> ,	(А) ж.к.
Дихьэхыжу <u>гу-ры-фѠы-гъуэм</u> ,	(С) ж.к.
ХуэзэхункѠи и <u>щѠэ-щы'-гъуэу</u>	(С) ж.к.

[Кешоков, 2004, с. 460].

Таким образом, в адыгской поэзии представлены все возможные формы шестистрочных строф, отличающихся большим разнообразием рифмовочных и синтаксических конструкций.

Семистрочная строфа (семистишие, септима) в национальной поэзии, как и в русской литературе, применяется редко. Некоторые ее образцы выявлены А.Х. Хакуашевым в творчестве А. Кешокова, З. Тхагазитова, Ф. Балкаровой [см.: Хакуашев, 1998, с. 250–251]. К ним следует добавить примеры, обнаруженные нами в поэзии Н. Куека, А. Оразаева, К. Абазокова.

В стихотворении «Теперь такой закон – ты вырастил меня...» («Джащ фэдэ хабз – сыкъэбгъэхъугъ...») из цикла «Послания сердца» («Гум иѠфтабгэхэр») Н. Куека первая строфа представляет собой семистишие, построенное по схеме рифмовки ААААВВА:

Джащ фэдэ хабз – <u>сыкъэбгъэхъугъ</u> ,	(А) м.к.
Джащ фэдэ гъашѠ – цѠыфы <u>сыншѠыгъ</u> ,	(А) м.к.
Джащ фэдэ пѠаль – игъо <u>къэсыгъ</u> ,	(А) м.к.
Зы жыкъэщэгъу <u>къысфэнэжьыгъ</u>	(А) м.к.
КъэсымыѠошъузэ – ащ <u>сегъэпщынэ</u> –	(В) ж.к.
А зы гущыѠэм сэ <u>сэщэщынэ</u> :	(В) ж.к.
КъэсѠон сыфита – шѠу <u>услъэгъугъ?</u>	(А) м.к.

[Куек, 1995, с. 35].

Все семь строк в строфе связаны единой синтаксической конструкцией.

В другом стихотворении «Кого-то с коровьей головой...» («Зыгорэм чэмышъхъэ шѠотэу...») из цикла «Мысли в моей голове» («Сшъхъэ щыкъэбархэр») Н. Куека действует трехкомпонентная рифмовочная схема на ААВССВВ:

Зыгорэм чэмышъхъэ <i>шIо'-тэу</i> ,	(А) ж.к.
Щыдышъхъэ зышIоти <i>къы-г'о'-тэу</i>	(А) ж.к.
Плъэгъумэ, <i>у-мы-гъэ-шIа'-гъо</i> .	(В) ж.к.
ПшIэгъагъот мы ти <i>ду-нае</i>	(С) ж.к.
Анахъ хъайуан <i>Iа'-еу</i>	(С) ж.к.
Тетмэ <i>уа-фа-гъэ-да'-гъэу</i>	(В) ж.к.
КъызэрхэкIыгъэ <i>пчъа'-гъэр!</i>	(В) ж.к.

[Кук, 2012, с. 422].

Строфа состоит из двух предложений с охватом строк 3 + 4.

Стихотворение «Кто мне скажет?» («Хэта къысэзыIощтыр?») К. Жанэ состоит из четырех семистиший. Каждая строфа выстроена по индентичной схеме, включающей пять строк и две строки-рефрена, повторяющиеся во всех семистишиях. Например:

Пшгъэшгъэ шъхъацы <i>тIыр-гъом</i>	(А) ж.к.
Ор зинитIыр <i>на'-гъом</i>	(А) ж.к.
СымышIахэу сэ сы-ди-хъы-хыгъ.	(В) м.к.
ЫпэкIэ сыкъэкIы, ыужы <i>зи-сэ'-дзэ</i> ,	(С) ж.к.
Ау ащ зыкIи сэ <i>сы-къы-ри-мы'дз</i> .	(С) м.к.
Сыда адэ <i>сшIэщ-тыр?</i>	(D) ж.к.
Хэта <i>къы-сэ-зы-Iощ-тыр?</i>	(D) ж.к.

[Жанэ, 1969, с. 48].

Схема рифмовки AABCCDD содержит три парные рифмы (AA, CC, DD), третья строфа остается нерифмованной. В данном случае рефрен играет важную роль в структурировании строфы и обеспечении общего благозвучия произведения.

Стихотворение «Каждое утро...» («Пщэддыжъ къэсыху...») А. Оразаева, структурированное в виде строфоида, содержит две септимы со сложной рифмовкой ABCDEDB:

Пщэдджыжъ къэ-сыху	(А) м.к.
СыIуощIэри а <i>пща'-щэм</i> ,	(В) ж.к.

КЪЫ-ЗЭ-МЫ-ПЛЪЫХ-ХЭУ,	(С) ж.к.
БлокI лъэбакъуэ <u>щэ́ху-кIэ</u> .	(D) ж.к.
ЦЫху Iувым жы́-жьэу	(E) ж.к.
Пщащэр <u>хэ-гъуэ-щэ́ху-кIэ</u> ,	(D) ж.к.
Си нитI нэщхьейр абы кIэ-лъо-Iу-ща́-щэ	(B) ж.к.

[Оразаев, 2017, с. 119].

Здесь наблюдаем частичное рифмование строк: созвучиями сочетаются только концы второй и седьмой, четвертой и шестой строк. В данном случае главным структурирующим компонентом строфы выступает именно поэтическая графика, разделившая на семь строк полноценный катрен, построенный на кольцевой рифме с женскими клаузулами:

Пщэдджыжь къэсыху сыIуощIэри а пща́-щэм ,	(A) ж.к.
Къызэмыплъыххэу, блокI лъэбакъуэ <u>щэ́ху-кIэ</u> .	(B) ж.к.
ЦЫху Iувым жыжьэу пщащэр <u>хэ-гъуэ-щэ́ху-кIэ</u> ,	(B) ж.к.
Си нитI нэщхьейр абы кIэ-лъо-Iуща́-щэ .	(A) ж.к.

Одно из наиболее удачных семистиший встречается в стихотворении «Ясной осени дым...» («Бжьыхьэ уэфIым и Iугъуэр...», 2009) Б. Аброковой. Обе строфы, составляющие произведение, состоят из семи строк. В первом из них прослеживается схема рифмовки ABBCDDC:

Бжьыхьэ уэфIым и Iу́-гъуэр	(A) ж.к.
Iум що́-хьэр ,	(B) ж.к.
Бжьыхьэ пшагъуэм и ба́-хьэм	(B) ж.к.
<u>Уе-пхьэ́х</u> ...	(C) м.к.
ГупщIэихыу гупсысэм Iэ-пы́-хур	(D) ж.к.
Бжьыхьэ ныбжьым и хьуа́-хуэм	(D) ж.к.
<u>Къы-пéх</u> ...	(C) м.к.

[Аброкова, 2011, с. 43].

Здесь функционируют две парные (**що́хьэр** ↔ **ба́хьэм**, **Iэпы́хур** ↔ **хьуа́хуэм**) и одна опоясывающая рифма (**уепхьэ́х** ↔ **къыпéх**). Синтаксическая

конструкция построена на двух предложениях, равномерно распределенных по строфе – с охватом по три строки.

Септимы в составе стихотворения «Я от своих корней отвык» («Сэ си къежьапІэхэм сыщыужащ») К. Абазокова написаны в форме свободного стиха, то есть представляют собой дисметрические и безрифменные композиции. Приведем одну строфу:

КъэхъукъащІэм <i>сы-хо-шы-псы́хъ</i> .	м.к.
Автобусым ис цІыхур <i>Іу́виц</i> .	м.к.
Сэ сыщысщ <i>зыз-мы-плъы́-хъу</i> .	ж.к.
Си напІэр <i>къэс-Іэ́т-мэ</i> ,	ж.к.
Си гъунэгъуу щыт фызыжьыр <i>со-лъа́гъу</i> :	м.к.
Абы хъэльэ <i>и-Іы́гъиц</i> .	м.к.
«ИЫгъмэ, <i>и-ре-Іы́гъ!</i> » –	м.к.
Сэ си гум <i>зеш-хы-хъы́ж</i>	м.к.

[Абазоков, 1992, с. 13].

Структурирующие функции строфы здесь выполняют поэтическая графика и клаузулы.

Семистрочные строфы в адыгской поэзии не имеют четкой архитектоники и определенной рифмовочной системы. Септимы часто дисметричны и безрифменны, но большинство из них построено на смешанной или частичной схемах рифмовки. Синтаксические конструкции преимущественно одно- или двухкомпонентные.

Восьмистрочная строфа (восьмистишие, октава, триолет) – одна из распространенных архитектурных форм. В некоторых случаях восьмистишия функционируют в составе стихотворений, в других – приводятся отдельно и составляют отдельные жанровые формы – октава и триолет. Последний (триолет) в творчестве К. Абазокова рассмотрен в предыдущей главе настоящей работы, других примеров этой стихотворной формы в адыгской поэзии нами не обнаружено.

В различных справочниках и изданиях по теории литературы приводятся разные определения октавы. В некоторых из них, это восьмистишие с конкретной схемой рифмовки – АВАВ АВСС (авав авсс или абаб абвв) и написанная «обычно пятистопным или шестистопным ямбом» [см.: Квятковский, 1966, с. 182; СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 252], в других – простое восьмистишие без фиксированной метрико-рифмовочной схемы [см.: Онуфриев, URL: <https://stihiru.pro/wp-content/uploads/2020/04/spravochnik-po-stihoslozheniyu-v.v.-onufriev.pdf>]. Октав в «чистом» виде, в соответствии с указанными в первой группе источников нормами построения, в национальной поэзии не выявлено. Отдельные восьмистишия адыгских поэтов (А. Кешоков, М. Бемурзов и др.) преимущественно написаны по схеме АВАВ CDCD. Например, в восьмистишии «Самолеты возвращаются из Чечни...» («Кхъухъльятэхэр къокIыж шэшэн лъэныкъуэм...») М. Бемурзова:

- | | |
|--|----------|
| Кхъухъльятэхэр къокIыж шэшэн <i>лъэ-ны-къуэм</i> , | (А) ж.к. |
| ЯщIауэ ини цIыкIуи <i>лъэ-ры-щIыкI</i> , | (В) м.к. |
| Сэ япэм ахэр сщыхъурт хы <i>тхъэ-ры-къуэ</i> , | (А) ж.к. |
| Иджы къашыргъэу яхуэсщIащ <i>гу-щыкI</i> . | (В) м.к. |
| ЩхъэщокI аузым ахэм я ныбжь <i>гъуа-мэр</i> , | (С) ж.к. |
| Щхъэхынэу уафэ джабэр <i>и-ра-бзых</i> – | (D) м.к. |
| Шэшэным лъыкIэ пфIощI <i>щри-мы-къуа-уэ</i> , | (С) ж.к. |
| Къанлыуэ адыгэщIым <i>къы-хуе-плъых</i> ... | (D) м.к. |

[Бемурзов, 2002, с. 80].

Метрическая схема произведения (пятистопный ямб) соответствует правилам построения октавы, приведенным в отмеченных выше источниках:

*Кхъухъльятэхэр къокIыж шэшэн лъэныкъуэм,
ЯщIауэ ини цIыкIуи лъэрыщIыкI,
Сэ япэм ахэр сщыхъурт хы тхъэрыкъуэ,
Иджы къашыргъэу яхуэсщIащ гущыкI.
ЩхъэщокI аузым ахэм я ныбжь гъуамэр,
Щхъэхынэу уафэ джабэр ирабзых –*

*Шэшэным лъыкІэ пфІоцІ щ(ы)римыкьуауэ,
Къанлыуэ адыгэцІым кьыхуеплъых...*

У – У У У – У У У – У	пир. на 2 и 4 стопах
У – У – У – У У У –	пир. на 4 стопе
У – У – У – У У У – У	пир. на 4 стопе
У – У – У У У – У –	пир. на 3 стопе
У – У – У – У У У – У	пир. на 4 стопе
У – У У У – У У У –	пир. на 4 стопе
У – У – У – У У У – У	пир. на 4 стопе
У – У У У – У У У –	пир. на 2 и 4 стопах

По комбинациям рифм и синтаксической конструкции (одно предложение на одно четверостишие) в строфе выделяются два полноценных катрена с четко упорядоченным чередованием женских и мужских клаузул.

В восьмистишиях А. Кешокова катрены разделены не только композиционно, но и графически. Например, в стихотворении «Лъэщым» («Сильный»), приведенном автором в составе цикла «Восьмистрочники» («Сатыр ирий»):

Мэзым мафІэ <i>кьы-щІэ-нá-мэ</i> ,	(А) ж.к.
Жьыбгъэр хуохъур <i>Іу-пэ-фІэгъу</i> .	(В) м.к.
Сеныч закъуэ <i>щІэ-бгъэ-нá-мэ</i> ,	(А) ж.к.
Жьыбгъэр мафІэм и <i>жа-гъуэгъуц</i> .	(В) м.к.
Лъэщым бийри <i>е-гъэ-ý-бзэ</i> ,	(С) ж.к.
Къемыубзэр <i>и-ре-ýд</i> .	(D) м.к.
Шынэу джатэр <i>хы-фІэ-зы́-дзэм</i> ,	(С) ж.к.
Лъэрыгъыпси <i>хуа-му-бы́д</i>	(D) м.к.

[Кешоков, 2004, с. 303].

Здесь, как и в предыдущей иллюстрации из творчества М. Бемурзова, выдержана схема рифмовки АВАВ CDCD с чередованием женских и мужских клаузул. Вместе с тем во многих восьмистишиях А. Кешокова

прослеживается лишь частичное рифмование: чаще всего рифмуются вторая и четвертая, шестая и восьмая строки по схеме ABCB DEFE. Например, в восьмистишии «Поэт-песенник» («Уэрэдус»):

Гъавэр зысэм зы <i>мэс-къáл-кIэ</i>	(А) ж.к.
Уэрэдусыр <i>ицхъэ-ицы-мы́кI.</i>	(В) м.к.
ВапIэр куууэ <i>я-мы-ва́-мэ,</i>	(С) ж.к.
Тепсэр Iуву <i>къы-ицы-мы́кI.</i>	(В) м.к.
Губгъуэ къумым <i>и-у-ва́-уэ</i>	(D) ж.к.
Жылэ зысэ щыIэщ <i>кү́эд.</i>	(Е) м.к.
Уэрэдусым и <i>уэ-рэ́-дыр</i>	(F) ж.к.
И щIынальэм <i>ицы-мы-кIу́эд</i>	(Е) м.к.

[Кешоков, 2004, с. 302].

Некоторые «перебои» в рифмическом оформлении произведения не влияют на четкие механизмы чередования мужской и женской клаузул.

По такой же рифмовочной схеме выстроена композиция восьмистрочных строф в стихотворении «Колыбельная отца» («Адэм и гуцэкъу уэрэд») А. Оразаева:

Щыму пху-зэ-хэ́с-лъхъэр	(А) ж.к.
Адэм и <i>уэ-рэ́ди,</i>	(В) м.к.
Гуцэм щы-жыс-Iэ́-жу,	(С) ж.к.
Си уэрэд <i>мы-кIу́эди.</i>	(В) м.к.
Зыми ар и-мы́-щIэ,	(D) ж.к.
Сэри <i>дэ́з-мы-ше́й,</i>	(Е) м.к.
Псальэр зэ-мы-бэ́-кIыу	(F) ж.к.
Уэрэд <i>да-хэ́-кIе́йр</i>	(Е) м.к.

[Оразаев, 2017, с. 122].

Восьмистишия в составе стихотворений в большинстве случаев выстроены по перекрестным схемам рифмовки: АВАВ CDCD или АВАВ АСАС. Их образцы выявлены в творчестве К. Дугужева, И. Машбаша,

Х. Абитова, Ад. Шогенцукова, А. Оразаева и др. Например, все восемь восьмистрочных строф в стихотворении «Бук» («Бжей») К. Дугужева написаны по схеме АВАВ CDCD:

ЩОхъуэпскъэ сытым щыгъуи <i>жы́-гыр</i>	(А) ж.к.
Нэхъ лъагэу, уардэу <i>зу-Іэ-ты́н.</i>	(В) м.к.
А бжейми зыхимыщІэт <i>жы́-гы́,</i>	(А) ж.к.
Ар хуейт мо уафэм <i>лъэ-Іэ-сы́н.</i>	(В) м.к.
Жыг лъэщым хишиикІырт <i>щхь́-кІэр,</i>	(С) ж.к.
И къуэпсыр нэхъри куууэ <i>эхт,</i>	(D) м.к.
ЩІы бдзантхъэ, мывэ хуэзэ <i>щхь́-кІэ</i>	(С) ж.к.
Гугъуехъ щымыхъуу <i>зэ-пхы-рІхт</i>	(D) м.к.

[Дугужев, 1989, с. 22].

Синтаксическая конструкция строфы включает три предложения: первые два охватывают по две строки, третье распространяется на последние четыре строки. В позиции конца пятой и седьмой строк действует омонимическая рифма *щхь́кІэр* «крона, верхушка» ↔ *щхь́кІэ* «чтобы».

Во всех четырех восьмистишиях, составляющих стихотворение «Родной язык» («Анэдэлъхубзэ») А. Ханфенова, выдержана схема парной рифмовки ААВВССDD:

Адэжь <i>щІы-на́-лъэ,</i>	(А) ж.к.
Си нэр <i>зы-гъа́-плъэ,</i>	(А) ж.к.
Си лъэр <i>здэ-бы́-дэ,</i>	(В) ж.к.
Зыми <i>хуэ-мы́-дэ,</i>	(В) ж.к.
Уэ уи жьэгу <i>ды́-щэм</i>	(С) ж.к.
ЩызекІуэ <i>гу́-щэм</i>	(С) ж.к.
<i>А-нэ-дэль-ху́-бзэр</i>	(D) ж.к.
<i>Ны-до-бзэ-ра́-бзэр!</i>	(D) ж.к.

[Ханфенов, 2011, с. 9].

Рифмы точные, богатые, функционируют в сочетании с женскими клаузулами. Строфа построена на одной синтаксической конструкции (предложении), структурированной в виде обращения к родной земле.

В восьмистишиях адыгских поэтов не всегда выдержаны строгие и четкие схемы рифмовки. В поэме «Песня шагди*» («Шагъдийм и уэрэд», 1967) Ад. Шогенцукова, написанной преимущественно восьмистишиями, прослеживаются смешанные схемы рифмовки, причем в разных строфах они различны: ABCA DBDA, ABCD ABCD, ABCD ABDA и др. Приведем одну строфу:

Къыбгъэдэтц и а́нэр	(А) ж.к.
ШыщIэм хъухъуу- <i>щы́йцу</i> ,	(В) ж.к.
ЕIэт и щхъэр лъа́гэу,	(С) ж.к.
Егъэш и <i>къыуу́нцэр</i> ,	(В) ж.к.
И лъэ шэжыпкъ <i>лъэ́йцхэр</i>	(В) ж.к.
СыткIи <i>хузэпэ́йцу</i> .	(В) ж.к.
Елъагъу и къуэ цIы́кIур	(D) ж.к.
Хуиту <i>зэрыпáнцэр</i>	(В) ж.к.

[Шогенцуков, 1988, с. 335].

Строфа построена по схеме ABCB BBDB: в ней присутствует лишь одно четырехкомпонентное рифмовое созвучие, сочетающее концы второй, четвертой, пятой, шестой и восьмой строк. Кроме того, синтаксические единицы в строфической конструкции распределены неравномерно: первое предложение распространяется до шестой строки включительно, второе – на последние две строки. В таких сложных композициях важные структурирующие функции от рифмы и синтаксических составляющих, как правило, переходят к поэтической графике и клаузулам. Именно они в подобных случаях формируют ритмику стиха.

В поэме-строфоиде «Сыновья Батмета» («Батмэткъохэр», 1963) А. Гадагатля присутствует следующее восьмистишие со смешанной и частичной рифмовкой:

А гушхуагъэ нахъ <i>къы-Iэ́-тэу</i>	(А) ж.к.
(Ау ар хэти <i>ри-мы-Iуа́-тэу</i>)	(А) ж.к.

* *Шагъдий* 1. шагди (чистокровная порода кабардинской лошади); 2. хорошая, быстрая лошадь [Апажев, Коков, КЧРС, 2008, с. 563].

Батмэт гьукІэм зы гу-шІа-гъо	(В) ж.к.
Иунагъо джы щы-рІІ:	(С) м.к.
Ащ ягуащэ шъэо <i>з́а-кІэу</i> ,	(D) ж.к.
Зым нахы зыр нахь <i>хъу́п-хъэу</i> ,	(D) ж.к.
Зым нахы зыр нахь <i>бжъы́и-шІоу</i>	(D) ж.к.
НэшІэ-гушІоу къуих джы <i>é-nІу</i>	(D) ж.к.

[Гадагатль, 1966, с. 24].

Выделенные звукосоответствия, за исключением первой пары (*къыІ́этэу* ↔ *римыІуа́тэу*), трудно определить как рифмы, но на стыках некоторых строк действуют фольклорные рифмы:

А гушхуагъэ нахь *къыІ́этэу*
(Ау ар хэ́ти римыІуа́тэу)
Батмэ́т гьукІэм зы гушІа́гъо
Иуна́гъо джы щы́рІІ:
Ащ ягуащэ шъэо з́а-кІэу,
Зым нахы зыр нахь хъу́пхъэу,
Зым нахы зыр нахь бжъы́и-шІоу
НэшІэ-гушІоу къуих джы епІу.

Как видно по выделениям, фольклорные рифмы связывают конец первой и начало второй, конец второй и начало третьей, конец третьей и начало четвертой, конец пятой и начало шестой, конец седьмой и начало восьмой строк.

Восьмистишия в стихотворении «Бабушкина фаша*» («Нанэ и фащэ», 2010) Б. Аброковой построены преимущественно на фольклорных (стыковых) рифмах, что не исключает параллельное функционирование концевых рифм:

Нанэ и *фа́щэм*
Гуа́щэу *зигъа́зэт*,
Сыхуэмыгъа́сэм

* Фаша (фащэ) – национальный женский костюм адыгов.

Гусэт Іэ-дійр.

Дадійуэ пщІы-пщІу

Абы и тхьэмпэ

ТешІыхьа тхьпхьэр

ТхьэрыкІ нэ-бзійт

[Аброкова, 2011, с. 23].

Как видно по выделенным элементам, фольклорная рифмовочная цепь связывает все строки строфы, которая утончается на участке конца пятой и начала шестой строки, но, главное, не прерывается. Далее продемонстрируем действие концевых рифм:

Нанэ и ф́а-щэм (А) ж.к.

Гуащэу *зи-гъ́а-зэт*, (В) ж.к.

Сы-хуэ-мы-гъ́а-сэм (В) ж.к.

Гусэт Іэ-дійр. (С) м.к.

Дадійуэ пщІы-пщІу (D) ж.к.

Абы и тхьэм-пэ (Е) ж.к.

ТешІыхьа тхь-пхьэр (Е) ж.к.

ТхьэрыкІ нэ-бзійт. (С) м.к.

Строфа построена по рифмовочной схеме ABBCDEEC: в восьмистрочной строфе функционируют три пары рифм, которые, исходя от занимаемых ими позиций, можно определить как парные (*зи-гъ́а-зэт* ↔ *сы-хуэ-мы-гъ́а-сэм*, *тхьэм*пэ ↔ *тхь*пхьэр) и кольцевую (*Іэ-дійр* ↔ *нэ-бзійт*). Нерифмованными остаются первая и пятая строки. Рассматриваемое восьмистишие и в целом все стихотворение Б. Аброковой не только по содержательным, но и формальным (композиционным) признакам представляет собой явление этноментально маркированное благодаря сочетанию в ней универсальных и национальных элементов версификации.

В адыгской поэзии встречаются и другие моногострочные строфы. Некоторые их образцы представлены в монографии «Кабардинское стихосложение» А.Х. Хакуашева [см.: Хакуашев, 1998, с. 256–265]. Кроме

произведений, отмеченных в этой работе, нами выявлено еще несколько примеров в творчестве кабардинских, черкесских и адыгейских поэтов. Каждый из них требует отдельного рассмотрения.

Девятистрочная строфа (девятисшие, нона), как выше отмечалось, явление редкое в адыгской поэзии. Правилами построения ноны этой архитектурной форме предписана необходимость применения в ней схемы рифмовки АБАБАБВВВ [см.: СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 241]. Произведений, соответствующих этой схеме в национальной поэзии не обнаружено, встречаются лишь некоторые девятистишия со смешанной рифмовкой или безрифменные композиции из девяти строк. Вместе с тем в стихотворении «ШъуеупчІ мэз чыжьэу гырзырэм...» («Спросите у стонущего далекого леса...») из цикла «Послания сердца» («Гум иІофтабгэхэр») Н. Куека прослеживается относительно удачная схема рифмовки ААВВССДДВ, в соответствии с которой восемь строк девятистишия связаны богатыми парными рифмами, девятая строка сочетается созвучием с третьей и четвертой строками:

Хъау, оры чъыгэу <u>кІэ-зэз-рэр</u> ,	(А) ж.к.
Ныбджэгъоу оры зыгу <u>у-зы-рэр</u> ,	(А) д.к.
Орэдэу, кІэйныбэм <u>щы-у-сэу</u> ,	(В) ж.к.
Оры хъазабыр <u>зи-Іу-сыр</u> ,	(В) ж.к.
Тыгэу зыгу <u>къэ-нэ-фы-гэр</u> ,	(С) ж.к.
Ау щэсым <u>ы-гэу-шы-цІы-гэр</u> .	(С) ж.к.
Оры, ау зи <u>уи-гъу-сэп</u> ,	(D) ж.к.
Плъэхэтэп, <u>къыб-де-гуп-шы-сэ-рэп</u> .	(D) д.к.
...Дунаер къежэ <u>уи-у-сэ</u>	(В) ж.к.

[Куек, 1995, с. 40].

Здесь функционируют четыре парные и одна кольцевая рифма, опоясывающая не привычные две строки, а четыре. В строфе наблюдается гармоничное взаимодействие рифмы с женскими и редкими дактилическими клаузулами. Синтаксическая конструкция состоит из

предложений, распространенных по строфе крайне неравномерно: первое предложение охватывает восемь строк, второе – заключительную, девятую, строку.

Девятистишие из стихотворения-строфоида «Песня-плач адыгов» («Адыгэм ди гыбзэ», 1991) Х. Бештокова построено по интересной рифмовочной схеме AABCCDAAD, содержащей три парные и одну кольцевую рифму:

Дыкээралу <i>ды-хуэ-хьэ-зы-р́а-кьым</i> ,	(А) ж.к.
Лей кьызылтысари <i>ди мы-з́а-кьуэ</i> .	(А) ж.к.
Дуней псор щыгъуазэщ – ар мы-щ́эху.	(В) м.к.
Ауэ уафэм кьемыхуэх <i>кьэ-р́а-лыр</i> ,	(С) ж.к.
Дапщэрэ ухуейми <i>кьы-те-гъ́а-лэ</i> ,	(С) ж.к.
Думычыхмэ – пщ́ыгъуми <i>уе-мы-з́э́гъ</i> .	(D) м.к.
Дачыхакьым, <i>зэ-кьуэ-у-вэ-ф́а-кьым</i> ,	(А) ж.к.
Мис ар тхьэхэм <i>кьы-тхуа-гъэ-гъу-ф́а-кьым</i> ,	(А) ж.к.
Къэзыщ́ар аращ ди гъащ́эр <i>зэ́в</i>	(D) м.к.

[Бештоков, 2003, с. 410].

Строфа состоит из трех синтаксических единиц (предложений) с охватом по три строки.

В девятистишии из строфоида «Зешьом...» («Выпив...») М. Емиж, кроме оригинальной схемы рифмовки AAAABBBBBB, наблюдается действие анафор и параллельно тавтологических рифм на протяжении трех (второй, третьей, четвертой) строк:

Больницэм <i>зыч́лэќы́жбыќлэм</i>	(А) д.к.
<u>Чэщрэ</u> щысын <i>ымылъя́ќлэу</i> ,	(А) ж.к.
<u>Чэщрэ</u> чьыен <i>ымылъя́ќлэу</i> ,	(А) ж.к.
<u>Чэщрэ</u> щытын <i>ымылъя́ќлэу</i> ,	(А) ж.к.
Ќон ымылъя́ќлэу, <i>чъ́эн</i> ,	(В) м.к.
Гъын ымылъя́ќлэу, <i>пчъ́эн</i> ,	(В) м.к.
Ылъя́гъу мыхъоу <i>пчъ́эр</i> –	(В) м.к.

ГушЮу кьызэIумычърэр, (В) ж.к.

Пшъэшъэ ныбжьыкьу кьыздэмычърэр... (В) ж.к.

[Емиж, 1990, с. 36].

В черкесской поэзии, в частности в творчестве А. Ханфенова, выявлен случай написания всех четырех строф произведения девятистишиями. В стихотворении «Истинный поэт» («УсакIуэ щыпкьэ»), посвященном Али Шогенцукову, схемы рифмовки смешанные и разные во всех строфах, некоторые рифмы построены на приблизительных созвучиях. В третьей и четвертой строфах прослеживается схема ABABCDCE. Приведем заключительную строфу:

Инжыджым и псыхъуэ щхъуа́н-тIэу (А) ж.к.

Уздэхъуэхъуауэ щы-та́-ри (В) ж.к.

Нэхъри къонурыр щIэ-ра́-щIэу, (А) ж.к.

Электронэхухэу лы-да́-ри (В) ж.к.

Уеблэмэ бгыхэм кIэ-ре́-дзэ, (С) ж.к.

Си хэкум щыпсэу бгы-ры́с-хэм (D) ж.к.

Уэ фIыкIэ ягу у-кьы-ре́-дзэ, (С) ж.к.

Уи усэфI куэду гунэ́с-хэр (D) ж.к.

Ящымыгъупщэ, А-ли́ (Е) м.к.

[Ханфенов, 2011, с. 128].

Как видно по схеме рифмовки, последняя, девятая строка, остается нерифмованной. В строфе функционируют четыре перекрестные рифмы в сочетании с женскими клаузулами.

Десятистрочная строфа (десятистишие, децима) в адыгской поэзии, по сравнению с девятистишием, получила наибольшее развитие и распространение. Десятистишия, выявленные в творчестве национальных поэтов, не соответствуют правилам построения децимы, обозначенным в источниках по теории литературы и словарях литературоведческих терминов [см.: Квятковский, 1966, с. 98; СЛТ. Тимофеев, Тураев, 1974, с. 67]. Вместе с тем выявлены оригинальные вариации этой архитектурной формы.

Приведем пример из строфоида «Не забудем» («Тщыгъупшэштэп», 1955)

И. Машбаша:

Осы чІэгъми, жьогъо <i>нэ́гуми</i>	(А) ж.к.
Ахэр <i>щырэхъáтых</i> ,	(В) ж.к.
Зэо мыгъоу цыфы <i>зү́гъуми</i>	(А) ж.к.
Ахэр <i>ишыхъáтых</i> .	(В) ж.к.
Титыгъэпсхэу, гугъэ <i>гъáшІоу</i>	(С) ж.к.
Ахэр ошхы <i>шъáбэх</i> .	(В) ж.к.
Тимамыры <i>иухъумáкІоу</i>	(С) ж.к.
Ахэр зэолІ <i>пы́тэх</i> .	(В) ж.к.
Мыжъо джанэр <i>къя́кІоу, къя́кІоу</i>	(С) ж.к.
Ахэр чІыльэм <i>тэ́тых</i>	(В) ж.к.

[Машбаш, 2020, с. 291].

Некоторые концевые созвучия неточные, но при скандировании строфы проявляется схема перекрестной рифмовки АВАВСВСВСВ.

Стихотворение «Если б не ты...» («Уэр мыхъуамэ...») К. Эльгарова состоит из двух десятистрочных строф, построенных главным образом на перекрестном рифмовании. Схемы рифмовки в двух строфах имеют некоторые расхождения, но до шестой строки включительно они идентичны: 1) АВАВАВВСДС, 2) АВАВАВВСДЕД. Приведем первую строфу, в которой, помимо перекрестных рифм, действует одно парное рифмовое созвучие в позиции шестой и седьмой строк:

– Уэр <i>мыхъуáмэ</i> ,	(А) ж.к.
Дыгъэ <i>къемыпсýнт</i> .	(В) м.к.
Уэр <i>мыхъуáмэ</i> ,	(А) ж.к.
Уэшхи <i>къемышхýнт</i> .	(В) м.к.
Уэр <i>мыхъуáмэ</i> ,	(А) ж.к.
Удзи <i>къэмыкІýнт</i> , –	(В) м.к.
НэгъуэщІ <i>къýкІы́у</i>	(В) ж.к.
УмыщІэн и пшы́нэм,	(С) ж.к.

Ар щыхуэзэм дэж (D) м.к.

Бгым дзышы́нум (B) ж.к.

[Эльгаров, 1978, с. 52].

Важные структурирующие функции в создании рифмовочной и синтаксической конструкций выполняют рефрены *уэр мыхъуамэ* – «если б не было тебя», повторяющиеся по три раза в каждой строфе. Они же усиливают ритмику стиха.

Кроме продемонстрированных иллюстраций, десятистрочные строфы выявлены в некоторых строфоидах А. Гадагатля, Н. Куека, Х. Бештокова, А. Бицуева, А. Мукожева. Наиболее гармоничная схема рифмовки прослеживается в десятистишии из стихотворения «Высота» («ЛъагапІэ») А. Бицуева:

«Цыхуш» жезгъэІэныр си *гу-ра́-щэу*, (A) ж.к.

Къалэмщ си Іэщэри – *згъэ-лъа́-щэу*, (A) ж.к.

ЩызошІэр щІым сэ *сху-зэ-фІэкІ*, (B) м.к.

А си мурадми *къы-зо-гъэкІ*: (B) м.к.

«Псэуф уи адэ *у-хуэ-фа́-щэу*, (A) ж.к.

Псэуф уи лъэпкъ *у-мы-гъэ-гъуа́-щэу*, (A) ж.к.

Тет мы дунейм абы нэхъ *Іуэху?!*» (C) м.к.

АрашщІыжысІэр нахуэу *но́-бэ*: (D) ж.к.

Си адэм и цІэм нэхъ нэхъ *лъа́-пІэ* (D) ж.к.

ЩыІэнкъым сэркІэ *сы-псэ-уху*! (C) м.к.

[Бицуев, 1997, с. 52].

Строфа построена по схеме AABBAACDDC, исключающей наличие лишних (нерифмованных) строк. Все строки состоят между собой в тесных рифмовых корреляциях, в результате, в строфе действуют четыре парные (AA, BB, AA, DD) и одна кольцевая (C <...> C) рифма. Кроме того, начальные позиции пятой и шестой строк сочетаются анафорой (*псэуф* ↑ *псэуф*), а в первых трех строках действуют фольклорные рифмы, связывающие конец первой и начало второй, конец второй и начало третьей строк:

«Цыхуш» жезгъэІэныр *си гурашэр*,
 Къалэмш *си Іэшэри* – *згъэлъащэу*,
ЩызошІэр щІым сэ схузэфІэкІ...

Еще более совершенная рифменно-строфическая композиция рассматриваемой архитектурной формы выявлена в творчестве Н. Куека. Во втором стихотворении «Подними правую руку...» («ПІэ джабгъу къэІэт...») из цикла «Мысли в моей голове» («Сшъхъэ щыкъэбархэр») присутствует десятистишие, в котором все строки связаны парными рифмами по схеме ААВВААССDD в сочетании с женскими клаузулами:

Сэ ошІа шъхъэ пчъагъэу <i>сиІо-ты-гъэр?</i>	(А) ж.к.
Тхъапш <i>сиІуа-у-ты-гъэр:</i>	(А) ж.к.
Сыуфэмэ, <i>па-у-пкІэу</i> ,	(В) ж.к.
Сыуфэмэ, <i>па-кІы-кІэу!</i> ..	(В) ж.к.
Джы зы <i>кыс-фэ-на-гъэр</i> ,	(А) ж.к.
Ау зесэхъэ лъагъэу <i>гъэ-Іа-гъэу</i> .	(А) ж.к.
О джыри шъхъитІу <i>зе-о-хъэ</i> ,	(С) ж.к.
УишъхъэшІохи мычыжъэу <i>зе-у-хъэ</i> .	(С) ж.к.
Пшъхъэ умыуф! <i>У-кІа-кІом</i>	(D) ж.к.
ЫІэ шІой цІыкІу <i>кІа-ко</i>	(D) ж.к.

[Куек, 2012, с. 423].

Синтаксическая конструкция строфы включает пять единиц: 1 – первая строка, 2 – вторая, третья, четвертая строки, 3 – пятая и шестая строки, 4 – седьмая и восьмая строки, 5 – девятая и десятая строки.

Одиннадцатистрочная строфа (одиннадцатистишие), как и другие многострочные строфы из нечетного количества строк, встречается крайне редко. Ее образцы обнаруживаются только в составе строфоидов. Например, в поэме «Сыновья Батмета» («Батмэткъохэр», 1963) А. Гадагатля:

Шыуиш бгыпэм кыы-щэ-лъа-гъо.	(А) ж.к.
Щэты дэжы лъагъоу къэкІу-рэ	(В) ж.к.
Ахэр <i>тэ-тых...</i>	(С) ж.к.

Къэсы <i>пэ-тых...</i>	(С) ж.к.
Гуапэм хэтэу джэнэ <i>кó-кIым</i>	(D) ж.к.
ПхтэлүшкIэнэу риу-гъо-я-гъэр	(E) ж.к.
Щэт чIе-тэкъу.	(F) м.к.
<i>Къа-пэ-гъó-кIы...</i>	(D) ж.к.
<i>Лыхэр шымэ джы къя-псы-хы.</i>	(G) ж.к.
<i>Лыхэр шымэ я-Iэ-дэ-жьэу</i>	(H) ж.к.
Ныом дэжьы <i>кы-зэль-дэ-хьэх</i>	(G) ж.к.

[Гадагатль, 1966, с. 38].

Несмотря на некоторые слабовыраженные звукосоответствия в конечных позициях ряда строк (ABCCDEFDGHG), стих преимущественно безрифменный и одновременно дисметрический. Девятая и десятая строки сочетаются анафорой. За исключением одной (седьмой) строфы, по всей строфе действуют женские клаузулы.

Примерно аналогичная деструктивная композиция прослеживается и в одиннадцатистишии из стихотворения «Обнаженный стих» («Усэ пцIанэ», 1966) Х. Бештокова:

Си псэр псым хо-хьэж.	(A) м.к.
Хохъэжыр <i>Ды́-гъэм.</i>	(B) ж.к.
Си псэр пшахъуэм тó-кIыр,	(C) ж.к.
БлокIыр <i>мы́-вэм.</i>	(B) ж.к.
Сыщыльщ, си акъылыр <i>у-дзэ-гуа́-уэ.</i>	(D) ж.к.
ЩIыр <i>кыы-зэ-мы-гуа́-уэ,</i>	(D) ж.к.
<i>Се-мы-гуа́-уэ.</i>	(D) ж.к.
Зызоплъыхь. Си за́-къуэщ.	(E) ж.к.
Псэ <i>тын-шы́-гъуэм</i>	(B) ж.к.
Цыхугу псори пцIа́-нэу	(F) ж.к.
Къыс-фIе-гъэщI	(G) м.к.

[Бештоков, 2003, с. 47].

И здесь некоторые из выделенных в тексте звукосоответствий весьма приблизительны, рифмовка смешанная и частичная: ABCBDDDEBFG.

Самый удачный пример одиннадцатистрочной строфы выявлен в строфоиде «Земля крутится в моем сердце» («ЧЫгур сыгу кыщекIокIы»)

Н. Куека:

- | | |
|---|----------|
| Мэчэрэгъу чЫгур, <i>мэ-чэ-рэгъу</i> , | (А) м.к. |
| КъеIом фэд цЫкIу-цЫкIоу: <i>дэгъу, дэгъу</i> . | (А) м.к. |
| Щэчэрэгъу чЫгур чэщы <i>шIун-кIым</i> , | (В) ж.к. |
| Чэщы шIункIым, хъоо-пщэо <i>нэк-Iым</i> . | (В) ж.к. |
| Сэри зыIэтыгъэу <i>лъагэ-лъа-гэу</i> , | (С) ж.к. |
| ЧЫгури огури къэсэплыхъэ <i>пá-гэу</i> . | (С) ж.к. |
| Чыжьэу-чыжьэу зыгорэ <i>къэ-жьыу</i> , | (D) м.к. |
| Чыжьэу-чыжьэу зыгорэ <i>къэжь-гъыу</i> . | (D) м.к. |
| Сыд шъуIуа кытфэжыгъыурэр: орэд <i>мá-къа</i> ? | (–) ж.к. |
| Орэд макъа, чыжьэу <i>и-бы-бá-гъэу</i> , | (Е) ж.к. |
| Цыф шIульэгъуа, нэфым <i>лъы-Iэ-бá-гъэу</i> ?.. | (Е) ж.к. |

[Куек, 2012, с. 300].

Десять строк из одиннадцати связаны парными рифмами, при этом так называемой «лишней» (нерифмованной) строкой оказывается не последняя, как это чаще всего бывает в многострочных строфах с нечетным количеством строк, а девятая. Однако на фоне созвучий точных рифм и эта строка не чувствуется лишней, другими словами, не выбивается из ритмики стиха. Синтаксическая конструкция гармонично взаимодействует с рифмовочной системой: одна синтаксическая единица, как и одна парная рифма, охватывает две строки, таким образом, в строфе функционируют пять парных рифм и пять синтаксических единиц.

Двенадцатистрочная строфа (двенадцатистишие), как справедливо замечено А.Х. Хакуашевым, встречается чаще других многострочных архитектурных форм (одиннадцати-, тринадцатистиший) [Хакуашев, 1998, с. 262]. Кроме приведенных исследователем иллюстраций из творчества

К. Абазокова, П. Кажарова, Б. Кагермазова, двенадцатистишие выявлены нами в лирике М. Ахметова, К. Жанэ, И. Машбаша, Х. Бештокова, Б. Аброковой.

Первая строфа стихотворения-строфоида «На берегу Зеленчука» («Инжыдж и бжьэпэм») М. Ахметова включает двенадцать строк. Синтаксическая конструкция строфы состоит из трех предложений, каждое из которых охватывает по четыре строки. Концевые звукосоответствия в некоторых строках приблизительны, поэтому и схема рифмовки не может быть точной: предположительно – АВАВАСДССССС:

ФЫуэ сольагьур <i>пицы-хьэ-ицхэм</i>	(А) ж.к.
Псы даущ макъым <i>се-дэ-Іуу</i>	(В) ж.к.
ГЭС-м и нурыр <i>кьыз-дэ-блэм</i> –	(А) ж.к.
Инжыдж и бжьэпэм <i>сте-сыну</i> .	(В) ж.к.
Сыту дахащэ <i>пицы-хьэ-ицхэм</i>	(А) ж.к.
ЛампІэхэр щэ бжыгъэу <i>щы-хэ-нэр</i> ,	(С) ж.к.
Щыгур хигъащІэу гъэ кьэ-скІэ	(D) ж.к.
Ди псыхъуэу гъавэр здэ-ба-гъуэр.	(С) ж.к.
Псым и даущыр <i>кьыз-дэ-Іур</i> ,	(С) ж.к.
Жьыбгъэр бгы щыгум <i>щы-джэ-гур</i> ,	(С) ж.к.
Сыту дахащэ <i>ди псы-хъуэр</i> ,	(С) ж.к.
Елбыргъэн мэзыр здэкІ <i>щІы-пІэр!</i>	(С) ж.к.

[Ахметов, 1959, с. 10–11].

Рифмы здесь бедные, основаны либо на совпадении ударных звуков и факультативного окончания *-р*, либо на приблизительных созвучиях согласных фонем. Функции структурирования строфы в данном случае выполняют поэтическая графика и женские клаузулы.

В отличие от продемонстрированной иллюстрации, в двенадцатистиших из цикла «Памяти отца» («Папэ и фзеплъу», 2003) Б. Аброковой наблюдается гармоничное взаимодействие строк, при котором рифмовые созвучия и метрические показатели проявляются наиболее отчетливо:

...Зэгуэчакъым <i>дЫ-гьэр</i> ,	(А) ж.к.
ЩЫгур <i>гУ-рЫ-мА-къым</i> ,	(В) ж.к.
Нэхур мы-щЫ-жЫ-ну	(–) ж.к.
Пшэплъым игу <i>къэ-кІА-къым</i> .	(В) ж.к.
ПшагъуэкІэ уэгү <i>бЗЫ-гьэм</i>	(А) ж.к.
<i>ЗЫ-зэ-хуи-щІЫ-жА-къым</i> ,	(В) ж.к.
ЩЫблэм и удЫн-кІэ	(–) ж.к.
ЩЫм <i>зи-у-кІЫ-жА-къым</i>	(В) ж.к.
Зыми <i>зи-у-хЫ-жА-къым</i> ,	(В) ж.к.
... <i>Зэ-гуп-сы-сы-жА-къым</i> .	(В) ж.к.
Хьэрщым кІуами <i>гУ-гьэр</i> ,	(А) ж.к.
ГъащІэм <i>зи-хьуэ-жА-къым</i>	(В) ж.к.

[Аброкова, 2011, с. 95].

По строфе действуют две рифмы, распространяющиеся на десять строк; две строки (третья и седьмая) остаются нерифмованными. В целом, выстраивается рифмовочная схема АВ(–)ВAB(–)ВВВAB в сочетании с женскими клаузулами.

В двенадцатистиших преимущественно действует частичная рифмовка, причем рифмы в таких композициях настолько редкие, что в большинстве случаев подобные строфы следует охарактеризовать как безрифменные. Примером такой композиции является следующая строфа из стихотворения-строфоида «Мир завоевать не так уж трудно, если не делать ошибок...» («Дунейр къэзэугъуейкъым, ущымыуэмэ...», 1967) Х. Бештокова:

Бах и органнэ мессэр мо уэгү къащ-хьуэм	(–) ж.к.
Къыщыхадзэнт и летчикхэм жыгЫ-рУ-уи,	(–) ж.к.
Бомбэ минищэу кърадзыхахэм я пІэ-кІэ	(–) д.к.
Гейне и усэ пасэхэр къра-пхЫ-хыу-рэ,	(–) д.к.
Ди Сталинград поэзиекІэ <i>я-хьэ-хунт</i> .	(А) м.к.
ЛъэпхьуамбэкІэ ди ди къалэхэр дэ-у-ву	(–) ж.к.
Бетховен хьыжьэм и симфоние жьЫч-хэр	(–) ж.к.

Ди жьапщэм хэджэразэу <i>къыт-хура-шы́нт</i> .	(А) м.к.
Я Фауст нэхъ къытхрагъэпщэнт я сэ-лэ́т-хэм,	(–) ж.к.
Я Леверкюным дигу щIа-гъэ-у-зы́нт.	(–) м.к.
Генрих IV-нэр къа-гъэ-тэ-джы-жы́н-ти,	(–) ж.к.
Я гугъу французхэм дэ <i>къыт-хуа-щIы-жы́нт...</i>	(А) м.к.

[Бештоков, 2003, с. 287].

Выделенные глагольные созвучия не составляют полноценных рифм. Строфа структурирована поэтической графикой и неупорядоченным чередованием женской, мужской и дактилической клаузул.

Удачная композиция двенадцатистрочника выявлена в творчестве Н. Куека, в первой строфе стихотворения «Древняя сказка» («Ижырэ пшыс»):

А илъэсым, а <i>гъэ-ма́-фэм</i> –	(А) ж.к.
Фэдэ хъунэу хэт <i>ы-шIа́гъ?</i> –	(В) м.к.
Къетэкъохэу огум <i>ста́-фэр</i> ,	(А) ж.к.
Огъур чIыгум <i>щы-хъу-шIа́гъ</i> .	(В) м.к.
Тыгъэм есты мэщы <i>хъа́-сэр</i> ,	(С) ж.к.
Жыбгъэм сапэр <i>зэ-ре-лъа́-сэ</i> .	(С) ж.к.
Мэзыр псэнчъэу <i>тэ-къо-жы́ыгъ</i> ,	(D) м.к.
Псыр кIэиныбэм <i>дэгъу-кIы́гъ</i> .	(D) м.к.
Чэмми, мэлми, шы <i>Iэ-хъо́гъу-ми</i> ,	(Е) ж.к.
КъякIошгъагъэу гъэблэ <i>нэ́-гур</i> ,	(F) ж.к.
Жы́р ахехы, <i>зи-хэ-хъо́гъу-ми</i>	(Е) ж.к.
Ылъэ кIехы... Мэсты <i>чIы́-гур</i>	(F) ж.к.

[Куек, 2012, с. 218].

В схеме рифмовки строфы ABABCCDDEFEF четко проявляются три катрена с собственными рифмовочными конструкциями: 1) ABAB (перекрестная рифмовка); 2) CCDD (парная рифмовка), 3) EFEF (перекрестная рифмовка). Однако графическому делению строфы на катрены препятствует синтаксическая и содержательная целостность.

Тринадцатистрочная строфа (тринадцатистишие) в адыгской поэзии встречается крайне редко, именно поэтому исследователи национального стиха не выделяют эту архитектурную форму [см.: Пшиготыжев, 1981; Хакуашев, 1998]. Строфы, состоящие из тринадцати строк, так же как и большинство одиннадцатистрочников, представляют собой деструктивные композиции без определенных синтаксических и рифмовочных систем. Например, тринадцатистишие в поэме-строфоиде «Сыновья Батмета» («Батмэткьохэр», 1963) А. Гадагатля:

Зэшхэр заом хи-гъэ-хъа́-гъэу	ж.к.
Ятэ зыбгъукIэ ащ я-лъэ́-плъэ.	ж.к.
Ащ икIалэу а-на-хъы́-кIэм	ж.к.
Сэу иIыгъыр Iэ-кIа-у́-ты,	ж.к.
Ащ лъыпытэу зы нэ-бгъы́-рэ	ж.к.
Къышхъэрэошъ къы-хе-гъа́-фэ.	ж.к.
Ефыжъагъэу <i>е-бгъу-лъы́-жъы.</i>	ж.к.
КIэлъыплъэжъзэ Батмэт <i>лIы́-жъыр</i>	ж.к.
Къы-зэ-кIа́-блэ:	ж.к.
«ЛIы сыукIыгъэ!» – мышцы ы́-Iоу,	ж.к.
Илъэс пшIыкIутфым ит са-бъы́-ир	ж.к.
КъыхэзгъакIи е-жъэ-жъы́-гъэр	ж.к.
Чыжъэ псаоу сым-гъэ-кIо́н!»	м.к.

[Гадагатль, 1966, с. 33].

Единственная стабильность, прослеживаемая в этой строфе – женские клаузулы, хотя заключительная, тринадцатая, строка завершается мужской клаузулой.

Приведем еще один пример из стихотворения «Эй, сердце мое...» («Ей, сигу...») Л. Загаштоковой:

Ар нэфщ,	м.к.
Нэфщ уи <i>дэ́ж-кIэ,</i>	ж.к.
Уи усэм <i>дэ́ж-кIэ.</i>	ж.к.

Ей, сѣгу,	м.к.
Уэ <u>уе-зэ-ша-кьэ?</u>	ж.к.
Къоджэnum уе-жьэу-рэ	д.к.
<u>Уе-ша-кьэ?</u>	ж.к.
Гугъу зу-мы-гъэхъ,	м.к.
Ар бзѣ-гуэщ,	ж.к.
Бзагуэщ <u>уэр-клэ,</u>	ж.к.
Уи цѣр жиѣнукъым А-бѣ.	м.к.
Зэи, зѣ-и,	ж.к.
Зэи жи-ѣ-ну-къым	д.к.

[Загаштокова, 1999, с. 19].

Выделенные элементы не следует определять как рифмы, скорее – случайные совпадения звуков или повторы слов. В строфе наблюдается неупорядоченное чередование мужской, женской и дактилической клаузул.

Единственный пример удачного тринадцатистишия обнаружен в строфоиде «Бурная река течет» («Псыорыр мачъ сатырэу...») Н. Куека:

Угу иубыт: <u>у-бгы-нѣщ-тэн</u>	(А) ж.к.
Умгъотыжьынэу <u>ду-на-ер.</u>	(В) ж.к.
Угу бгъоджым изакъоу <u>къи-нѣщ-тэн,</u>	(А) ж.к.
Игъэшѣ макѣ <u>ы-гъѣ-еу.</u>	(В) ж.к.
Еплъ ащ: мѣбыбы, <u>мѣ-лъѣ-тѣ,</u>	(С) ж.к.
Чѣгърысѣ ешѣ. <u>Гу-шѣуѣ-тѣу</u>	(С) ж.к.
Гъэхъунэм <u>зы-кы-щы-зѣ-уѣ-хы,</u>	(D) ж.к.
Псышъхъашъом <u>кы-ще-тѣ-къѣ-хы</u>	(D) ж.к.
Нѣпсыцѣу – ичѣыгу <u>клѣ-сѣ</u>	(Е) ж.к.
Ылъэгъугъ игъэтхѣ <u>на-сѣ.</u>	(Е) ж.к.
Зыщымгъэгъуш джа пстѣу-рэ –	(–) ж.к.
Зы щхыпѣу е жы <u>кьэ-щѣ-гъоу,</u>	(F) ж.к.
Шѣгъуишъэм <u>и-зы-нѣ-плѣ-гъоу</u>	(F) ж.к.

[Куек, 2012, с. 337].

Строфа построена по рифмовочной схеме АВАВССДДЕЕ(–)FF, нерифмованной остается только одна, одиннадцатая, строка.

В целом, тринадцатистишия в адыгской поэзии представляют собой дисметрические и безрифменные «искусственные» или «случайные» [см.: Хакуашев, 1998, с. 262] образования. Подобные композиции с еще бóльшим количеством строк (15, 16, 17... 20...) встречаются в строфоидах.

Четырнадцатистрочная строфа (сонет, четырнадцатистишие, четырнадцатистрочник) – самая емкая строфическая форма в национальной поэзии. Она преимущественно объективирована в жанре сонета, однако данный факт не исключает необходимости разграничения сонета и четырнадцатистрочника.

Возникновение сонета в адыгской поэзии датируется второй половиной XX в. Первые произведения, написанные в этом жанре принадлежат перу Ад. Шогенцукова и М. Сокурова. Далее за полувековую историю сонет достиг высокого уровня развития в творчестве Х. Беретаря, Н. Куека, М. Кештова, С. Жилетежева, П. Мисакова, Ф. Балкаровой, М. Бемурзова, Б. Утижева, А. Оразаева, А. Камергоева, Р. Ацканова, А. Мукожева, Л. Пшукова, К. Абазокова и др. Личным достижением некоторых из них (Х. Беретарь, М. Кештов, М. Бемурзов, С. Жилетежев, А. Оразаев, Л. Пшуков и др.) и заметным вкладом в эволюцию национальной поэзии стало освоение жанровой формы венка сонетов.

Историю и теорию адыгского сонета следует рассматривать не только на примере произведений, созданных с изначальным планированием формальных и содержательных признаков в рамках заданных канонических правил, но и так называемых «четырнадцатистрочников» или «несостоявшихся» сонетов, которые так или иначе способствовали развитию жанра. Так, например, в произведении «Осень» («Бжыхьэ») Б. Куашева прослеживаются некоторые свойства сонета:

Зэи слъэгъуакъым мыпхуэдэу *бжыь-хьэ*, (А) ж.к.

Жыг тхьэмпэ пыхухэр дыщэккыу *мэ-гъуэлъ*, (В) м.к.

Уэсым кьесынуи иджы <i>ху-щІэ-мы́-хьэ</i> ,	(А) ж.к.
Нэпсу уэсэпсыр нэхущым <i>по-лъэ́ль</i> .	(В) м.к.
Къуршхэу мывэдзэ дзахъэбэм бо-рэ́-ныр	(С) ж.к.
Жэщым щоятэр, нартыдзэу <i>мэ-фій</i> ,	(D) м.к.
Фэхухэм щохасэ псыІа пшэ гуэ-рэ́-ныр ,	(С) ж.к.
Нэпкъым утехьэмэ, гущхьэр <i>що-дій</i> .	(D) м.к.
Дыгъэм гьатхафэ зыкьищІу <i>кьы-кьуэ́-плъым</i> ,	(E) ж.к.
ТеплъэкІэ щІым нэрылъагъуу <i>зе-хъуэ́ж</i> ;	(F) м.к.
Жыгхэр тІэпІын пфІошІ, щІыр хуэдэщ <i>пиэ́-плъым</i> ,	(E) ж.к.
Уеплъмэ, гугъэнщІ умыгъуэтуэ <i>мэщ-хъуэ́ж</i> .	(F) м.к.
ДэнкІэ зыбгъазэми, гьащІэм и лъы́нт-хуэм	(G) ж.к.
Лъыр зэрыщызекІуэр уи нитІым я-лъа́гъу...	(H) м.к.

[Куашев, 1996, с. 115].

Здесь и далее не приводим переводы сонетов и четырнадцатистрочников, так как для нашего исследования релевантны формальные показатели, которые невозможно передать посредством перевода.

По многим структурно-композиционным параметрам «Осень» Б. Куашева, если не является, то хотя бы близок к так называемому сплошному сонету: в нем нет графического членения на строфы, вместе с тем в рифмовочной конструкции четко проявляются три катрена и дистих (ABAB CDCD EFEF **GH**), то есть форма английского сонета (ABAB CDCD EFEF **GG**). Метрическая система не соответствует признанному каноническим для сонета пяти- или шестистопному ямбу, в ней отчетливо выделяется схема четырехстопного дактиля:

Къу́рихэу мывэ́дзэ дзахъ́бэм борэ́ныр
Жэ́щым що́ятэр, на́ртыдзэу мэ́фій,
Фэ́хухэм що́хасэ псы́Іа пиэ́ гуэ́рэ́ныр,
Нэ́пкъым утэ́хьэмэ, гу́щхьэр що́дий.

—○○|—○○|—○○|—○
—○○|—○○|—○○|—

–○○|–○○|–○○|–○
 –○○|–○○|–○○|–

Начиная с XX в. в русской литературе (из которой жанр был заимствован в национальную поэзию) появились сонеты, написанные хореем, а затем – трехсложными размерами, поэтому метрика рассматриваемой поэтической композиции не препятствует признанию ее сонетного начала. В ней прослеживаются признаки сплошного сонета (графическая целостность, синтаксическая завершенность строф, схема рифмовки), позволяющие заключить, что «Осень» Б. Куашева – больше сонет, чем не сонет. Произведение до настоящего времени оставалось вне поля зрения исследователей творчества поэта [см.: Налоев, 1958, с. 3–39, с. 400–412; Налоев, 1968, с. 260–279; Кармоков, 1996, с. 279–296] и специалистов в области адыгского сонетоведения [см.: Баков, 2012, с. 211–215; Баков, 2017, с. 91–135; Гутов, 2014, с. 186–190]. Текст также не сопровождается авторским жанровым определением, но следует заметить, что поэт уровня Б. Куашева, несомненно, был знаком с сонетом и обладал достаточными профессиональными навыками для его построения.

В поэзии З. Налоева встречается пример четырнадцатистрошника, не обладающего никакими свойствами (кроме объема – количества строк), сближающими его с сонетом. В данном случае можно с уверенностью констатировать, что, в отличие от «Осени» Б. Куашева, стихотворение «Необъезженный конь» («Алып мыгъасэ») из цикла «На перепутье двух дорог» («ГъуэгушхьитЫр щызэхэкЫм») З. Налоева не является сонетом. Приведем его:

Нарт шабзэкъум хуэдэщ <i>а-ды-гъ-бзэр</i> ,	(А) ж.к.
Я нэхъ усаклуэфІри <i>къе-гъэ-у-бзэр</i> .	(А) ж.к.
Сэ ІэщІагъэ сиІэщ цыху <i>гъэ-у-нэу</i> –	(В) ж.к.
ГъукІэ Лъэпщ ІэзагъкІэ <i>сы-пе-уэ-нуш</i> .	(В) ж.к.
Пхъэми я нэхъ бзаджэм и <i>Іэ-ма-лыр</i>	(С) ж.к.
Сэ кызогъуэтыфыр <i>бе-тэ-ма-лу</i> ,	(С) ж.к.

Къуалэбзухэм я бзэр <u>къыз-гү-рó-Іуэ</u> –	(D) ж.к.
Адыгэбзэр <u>къы-схуэ-мы-гъэ-дá-Іуэ</u> .	(D) ж.к.
Нартхэм къагъэщІати <i>а-ды-гъ-бзэр</i>	(A) ж.к.
Алып къагъафэ хуэдэ <i>къа-дэ-у'-бзэрт</i> .	(A) ж.к.
Алып мыгъасэм ушэсын уи <i>гү-гъэм</i> ,	(E) ж.к.
Хуейщ уиІэн абы хуэфащэ <i>лЫ'-гъэ</i> .	(E) ж.к.
Умынарту ди бзэр <u><i>бгъэ-дэ-Іуэ́н-къым</i></u> –	(F) ж.к.
Нартхэ я шабзэкъури <u><i>къэб-гъэ-шы́н-къым</i></u>	(F) ж.к.

[Налоев, 2015, с. 29].

Здесь присутствуют семь парных рифм (AA, BB, CC, DD, AA, EE, FF), что исключает возможность признания сонета в рассматриваемом произведении, несмотря даже на применение в нем канонического пятистопного ямба. Таким образом, в отличие от «Осени» Б. Куашева, «Необъезженный конь» З. Налоева больше четырнадцатистрочник (не сонет), чем сонет. Как следует предположить, произведение изначально не было задумано автором как сонет.

В творчестве З. Налоева встречается пример классического английского сонета – «Намеревающийся тебя обидеть...» («Къеуэну уи гум зи нэрыгъыр...», 1971), не ставший также предметом исследовательского внимания сонетоведов, но представляющий собой один из первых удачных образцов жанра. Он состоит из трех катренов и заключительного двустишия: ABAB CDCD EFEF **GH** (ср. с английской формой ABAB CDCD EFEF **GG**). В соответствии с нормами жанра в трех катренах наблюдается чередование женской и мужской клаузул. В каждой строфе прослеживается синтаксическая завершенность, что также является одним из канонических требований жанра. Произведение написано классическим для сонета ямбическим размером, состоящим, однако не из пяти или шести стоп, как это регламентировано правилами жанра, а из четырех:

Къеуэ́ну уи́ гум зи нэры́гъыр
Игъа́щІэм хъу́ркъым псэ́лъэгъуе́й.

Цыхунсэ къя́бзэм лъагъуныгъэр

Щхъэ щыхъуу пIэрэ Iуэтэгъуей?

[Налоев, 2015, с. 36].

У – | У – | У У | У – | У

пир. на 3 стопе

У – | У – | У У | У –

пир. на 3 стопе

У У | У – | У У | У – | У

пир. на 1 и 3 стопах

У – | У – | У У | У –

пир. на 3 стопе

Таким образом, на начальном этапе освоения сонета были предприняты некоторые попытки создания произведений в рамках этого жанра, но так называемые «сонетисты» с собственными сонетариями появились позже. Первое обширное сонетное творчество было создано Ад. Шогенцуковым в 70-е гг. XX в. Далее наиболее интенсивная эволюция сонета началась в 1990-е гг. с появлением сонетариев Б. Утижева и Р. Адканова. К настоящему времени развиты формы английского и итальянского сонетов, а также сложная жанровая форма венка сонетов.

Сонеты Б. Утижева написаны по английской форме. По своей архитектонике они соответствуют канонам жанра, в них выдержаны все формальные показатели: структурная модель «три катрена + дистих», схема рифмовки ABAB CDCD EFEF GG, ямбический размер, чередование мужских и женских клаузул и т.д. Приведем сонет «Я не могу вспомнить, когда мы встретились...» («Сэ къысхуэщIэжкъым дыщызэхуэзар...»):

Сэ къысхуэщIэжкъым **ды-ицы-зэ-хуэ-зэр**...

(А) м.к.

Дыгъуасэт?.. Хьэмэ дыкъялхуным я-пэ?..

(В) ж.к.

Пшыналъэ къяжъапIэншэм **къы-ице-жъар**

(А) м.к.

Ирожэ си гу къяэпсхэм акъужь гуа-пэу...

(В) ж.к.

Щыла а псори?.. Хьэмэ **щы-мы-Iа**?..

(С) м.к.

Жэуап схуэтыжкъым сы-зы-щIэ-у-пщIэ-жым...

(D) ж.к.

АтIэми уэркIэ гъащIэр **и-гъэн-щIащ**

(С) м.к.

Сигу си бгъэм илгу сы-зы-хуи-мы-ты-жым...

(D) ж.к.

Пкы минхэр зэрахъукIу жаIэ <u>псэ</u>	(E) м.к.
Зэгунэгъу хьун хуейуэ зэ-ры-мы-гъуэ-ты́ж-хэм...	(F) ж.к.
Арауэ пIэрэ... хьэмэ?... ГъащIэр <u>бзэ</u>	(E) м.к.
МыщIыхукIэ тхауэ пасэрей тхы-лъы́-ихуэщ...	(F) ж.к.
ПщIыхьэпIэ дахэ гуэр дэ tIур <u>дызэдыхэ́тиц</u> ...	(G) м.к.
Мыракъэ гъэщIэгъуэныр: кьыдэпщIыхьыр <u>хэ́т</u> ?!	(G) м.к.

[Утижев, 2005, с. 171].

В сонете выдержан канонический пятистопный (в заключительной строке – шестистопный) ямб. Продемонстрируем метрическую схему второго катрена:

*ЩыIа́ а псóри?.. Хьэмэ щымыIа́?..
Жэуáп схуе́ты́жкъым сызыщIэупи́цIэ́жым...
АтIэ́ми уэ́ркIэ гъáщIэр игъэ́нищIа́щ
Сигу сÍ бгъэм и́лъу сызыхуимы́ты́жым...*

У – У – У – У У У –	пир. на 4 стопе
У – У – У У У У У – У	пир. 3 и 4 стопах
У – У – У – У У У –	пир. на 4 стопе
У – У – У У У У У – У	пир. 3 и 4 стопах

В целом, проиллюстрированное произведение по всем формальным (композиционным) показателям соответствует форме классического английского сонета.

Литературный процесс представляет собой одно из динамичных явлений, в котором наблюдается постоянная циркуляция, обновление и видоизменение жанров. Вопреки строгости и сложности формы, сонет время от времени претерпевает различного рода модификации. В современном сонете канонические требования стали более гибкими благодаря индивидуальным авторским экспериментам, которые не только не препятствуют эволюции жанра, но и способствуют расширению его границ.

В сонетном творчестве Р. Ацканова представлены формы английского и итальянского сонетов. В большинстве из них так же, как и в сонетах Б. Утижева, выдержаны все требования жанра. Вместе с тем за последние несколько лет сонетарий поэта пополнился новыми авторскими формами. Например, строфика сонета «296» построена по схеме 6 + 6 + 2 (цифрами обозначено количество строк в строфах):

- | | |
|---|----------|
| ЩопІэнкІыр уэшхыр щІыбым, мафІэм <i>é-ицхьу</i> , | (А) ж.к. |
| си пэшыр щІыІэщ, сигури щІыІэм <i>éс</i> . | (В) м.к. |
| Зыгуэр кьызэрыкІуэнур си псэм <i>é-ицІэ</i> , | (А) ж.к. |
| абы зэрыщрэ нэху сэ <i>со-гу-псыс</i> . | (В) м.к. |
| КъэкІуэнущ ар, кьыздихьу <i>кьа-ру-ў-ицІэ</i> , | (А) ж.к. |
| хэмыт апхуэдэр кьыщеджэnum <i>é-жьэу</i> . | (А) ж.к. |
| | |
| Къэсынщ ар и гум илгыр щІэту <i>й</i> нэм, | (С) ж.к. |
| зэпиплгыхьынщ кьызэрыщІыхьэу <i>ў-нэр</i> , | (С) ж.к. |
| хэт хуэдэуасэ гуэр <i>и-гъэ-у-вЫ-ну...</i> | (С) ж.к. |
| СыблэкІрэ пэт цІыхугъэ ар <i>схуэ-хьуа́т</i> , | (D) м.к. |
| «сыныкъуэкІынщ» щыжиІэм <i>згъэ-щІэ-гъуа́т</i> , | (D) м.к. |
| зыхэсщІэу псалъэр <i>зэ-ри-гъэ-пэ-жЫ-нур</i> . | (С) ж.к. |
| | |
| КІуэжынущ ар, кьызэрыкІуам <i>хуэ-да́-бзэу</i> , | (Е) ж.к. |
| къемыджэу зы, сымышщІэу <i>сы-ицІе-хьуа́-псэр</i> | (Е) ж.к. |

[Ацканов, 2020, с. 566].

Рифмовочная схема АВАВАА CCCDDC EE сонета не соответствует ни одной из классических форм, но подобными экспериментами Р. Ацканов обновил и обогатил систему сонетного жанра в адыгской поэзии. Это подтверждается и другой новаторской формой 5 + 5 + 4, представленной в сонете «299»:

- | | |
|---|----------|
| Пхуохъуахъуэ гупыр, укыщальхуа <i>ма́-хуэиц</i> . | (А) ж.к. |
| Гум щыщІэр щІэтІысыкІыу <i>бжьэр со-Іэ́т</i> . | (В) м.к. |
| ЩІэтхащи си нэм псэм <i>у-зэ-ри-хьуа́-хуэр</i> , | (А) ж.к. |

ныщхьэбэ псалъэ лей сэ бжез-мы-Іэн, (В) м.к.

нэгъуэщІхэм жаІэм щыму се-дэ-Іуэнц. (В) м.к.

БгъэпщкІуащ илъэс, тхъуа налъэр зэ-ра-гъэпщ-кІуу, (С) ж.к.

а пцІыр хьэрэмыншагъэм е-гъэ-нэху. (D) м.к.

Уи ныбжьыр здынэсар жаІэн къы-пфІэ-щІу, (С) ж.к.

зыгуэрым хьуэхъу жиІэхукІэ зы-боу-щэху, (D) м.к.

абы псом нэхьыбэжу сэ се-хьэху. (D) м.к.

Нэджджым щыумэзэх гурыщІэ къа-бзэ, (Е) ж.к.

дунейр зыльэмыІэс бзылъхугъэ хьэл... (F) м.к.

Мы си псэр хуэгъэзащ зы-щы-мы-гъуа-зэм, (Е) ж.к.

нэхъ гурыІуэгъуэ дьдэм сы-къе-гъэл! (F) м.к.

[Ацканов, 2020, с. 569].

Здесь также представлена рифмовочная схема ABABB CDCDD EFEF, не соответствующая традиционным формулам построения сонета, но не менее оригинальная по своей структуре. Особенность рассматриваемых сонетов и других произведений Р. Ацканова также заключается в четком графическом изображении границ строф и образующих их синтаксических единиц: если предложение не закончено на одной строке, последующие строки начинаются со строчной буквы, так продолжается до логического завершения и пунктуационного оформления конца предложения.

В сонетах Н. Куека также наблюдаются некоторые авторские эксперименты по созданию «неформатных», но, на наш взгляд, удачных рифмовочных конструкций. Как известно, в катренах всех форм сонетов применяется либо перекрестная, либо кольцевая схема рифмовки на две рифмы (ABAB ABAB или ABBA ABBA). В сонетах Н. Куека эти схемы используются с тремя рифмами (например, ABAB CDCD) или применяется парная форма рифмовки по схеме AABB CCDD. В одном из сонетов представлена рифмовочная схема AABB CCDD EFE GFG на семь рифм (AA, BB, CC, DD, E<...>E, F<...>F, G<...>G):

- Сигьогу пшьыгъэу, слъэкъуитІу сэпэ за'-клІэу, (А) ж.к.
 Сыкъэуцугъ, уичъыг жъау сы-ри-хъа'-клІэу. (А) ж.к.
 Ау сыгу пшьыгъэ жъаум щы-ма'-хэу, (В) ж.к.
 КъыуиІуагъэмэ гущыІэ да'-хэ, (В) ж.к.
- Къысфэгъэгъу ар – шІульэгъу гу-щы'-Іэп, (С) ж.к.
 СишІульэгъу сэ чъыг жъаум щы'-Іэп. (С) ж.к.
 ШІульэгъу шъыпкъэр къэнэфы ты'-гъэу, (D) ж.к.
 О сыпшьыгъэу жъау къы-сэ-пты'-гъэр. (D) ж.к.
- Сыд силажъа? Гъогу къинэу сyz-те'-тым (Е) ж.к.
 Сэ зы нэпціи джы нэс щы-сІо-та'-гъэн. (F) ж.к.
 СишІульэгъоу, си Іэ-шъхъэ-те'-тым (Е) ж.к.
- Жъау макІэу игъогу зэпыпчыгъ. (G) м.к.
 Сыфэраз уижъау чъыІэтагъэ, (F) ж.к.
 Ау сежъэжъы – тыгъэм Іэ къысфишІыгъ (G) м.к.

[Кук, 2012, с. 412].

Синтаксическая конструкция сонета включает шесть единиц. Действие некоторых из них не ограничивается границами строф, сформированных рифмовочной схемой и выделенных графически: второе предложение, например, распространяется на две заключительные строки первого катрена и две начальные второго катрена; пятое предложение охватывает последнюю строку первого терцета и начальную второго терцета.

Выводы к главе V

В современной поэзии строфика адыгского стиха достигла четырнадцатистрочного уровня развития. Наибольшее распространение получили двух-, четырех-, шести-, восьмистрочные строфы. Самой востребованной архитектурной формой стало четверостишие (катрен), нашедшее применение как в стихотворениях, поэмах, балладах, так и в

сонете и венке сонетов. Кроме того, в адыгской поэзии четверостишие выделилось как отдельная жанровая форма с такими отличительными свойствами и признаками, как меткость, лаконичность, глубокий философский подтекст. Такие поэтические композиции выявлены в творчестве А. Кешокова, И. Машбаша, М. Бемурзова, Б. Утижева и др.

В строфах с четным количеством строк чаще всего используются основные разновидности концевой рифмы – парная, перекрестная, кольцевая. В терцетах, а также в пяти-, семи-, девяти-, тринадцатистрочных строфах, как правило, применяется смешанная рифмовка.

В адыгской поэзии представлены моногострочные строфы, однако начиная от девятистрочной до тринадцатистрочной включительно их композиции «не подчиняются» каким-либо определенным правилам или схемам построения поэтического текста. Синтаксические конструкции, способы рифмовки, метрическая система, ритмическое оформление могут быть в них самыми разнообразными и неожиданными, но чаще всего они представляют собой деструктивные (дисметрические и безрифменные) образования. Более того, нами обнаружены лишь единичные случаи написания целого стихотворения (хотя бы двухстрофного) девяти-, десяти-, одиннадцати-, двенадцати-, тринадцатистрочными строфами. Такие объемные строфы, как правило, встречаются в строфоидах.

В отличие от 9-13-строчных строф, четырнадцатистрочники имеют более четкую метрико-ритмическую и рифменно-строфическую композицию. В адыгской поэзии эта архитектурная форма встречается в виде четырнадцатистрочного стихотворения или сплошного сонета.

Таким образом, наивысшей точкой эволюции строфики адыгского стиха является четырнадцатистишие. Многогострочные строфы с количеством строк от пятнадцати и более встречаются в строфоидах, но создание подобных объемных композиций носит единичный и во многом случайный характер: определенных правил их структурирования нами не выявлено.

Заключение

XX век в истории Северного Кавказа, как и в целом страны, характеризовался протеканием культурных процессов высокой степени динамичности. Это проявилось в активизации новописьменных этносов, предпринимавших попытки в общем потоке творческого процесса новаторских исканий определить свое место и укрепить собственные позиции в бесконечно пополняющемся ряду достижений художественной словесности. Эти попытки увенчались успехом: уже в первые десятилетия XX в. в ускоренном темпе прошло становление национальных литератур региона. В новописьменных, в частности кабардинской, черкесской и адыгейской, литературах стали наблюдаться идентичные закономерности, однако их развитие протекало не всегда параллельно. В некоторых из них, например в кабардинской, вначале поэзия выдвинулась вперед, обозначился стремительный прогресс в формировании ее жанров, и уже к 20–40 гг. была сформирована развитая жанровая система. Труднее обстояло дело с эволюцией поэтики стиха. Несмотря на то, что переход от «родной» версификации к «чужой» произошел уже в 20–30-е гг., сложная проблема освоения канонов силлабо-тонической системы окончательно разрешилась лишь к концу 40-х – началу 50-х гг. XX в.

Адыгская версификация, основы которой были заложены в устно-поэтическом творчестве народа, прошла долгий и трудный путь становления и эволюции. Аккумулировав в себе обширный исторический и эмпирический материал, накопленный за более чем вековой период развития, на сегодняшний день она представляет собой целостную систему, содержащую большой объем и многообразие художественно-изобразительных средств, поэтических приемов, стихотворных размеров, метрико-ритмических и рифменно-строфических форм.

Учитывая значимую роль народно-поэтических образцов в становлении профессионального, литературного, стиха, и в целях отражения переломного момента смены систем версификаций, в первой части

диссертационной работы отдельное внимание уделено структурно-композиционным и художественным особенностям фольклорного стиха. Как показало исследование, проведенное в ней, в адыгском стиховедении до настоящего времени нет единой концепции о системе народной версификации. Хан-Гирей отмечал, что «песни *черкесов* (курсив наш – Л.Х.) сложены стихами тоническими» [Хан-Гирей, 1989, с. 116]. М.Е. Талпа, А.З. Пшиготыжев, А.Х. Хакуашев писали о тонической природе кабардинского стиха. Исследователи системы адыгейского стихосложения – С.Ш. Аутлева, Д.Г. Костанов, Т.Н. Чамоков, Н.М. Шиков – сошлись во мнении о ее силлабическом характере. Вместе с тем выделено особое «традиционное искусство песнесложения» [Чамоков, 1970, с. 87], свойственное стихам-песням нартского эпоса, а также «музыкально-речевой вид стихосложения», предшествовавший современным системам стихосложения [Пшиготыжев, 1981, с. 21–22; 39–40].

Обозначенным плюрализмом точек зрения на проблему определения системы народного стиха и необходимостью выявления тенденций ее развития инициировано исследование в настоящей работе большого количества поэтических произведений адыгского фольклора, созданных в разных жанрах. Анализ нескольких сотен фольклорных текстов в их кабардинском, черкесском, адыгейском вариантах показал, что, наряду с равным числом ударных слогов в стихотворных строках (признак тонического стиха), в них часто обнаруживается равносложность – явление, свойственное силлабическому стиху. Исследованный материал позволил заключить, что система стихосложения в адыгском фольклоре (так называемая «система народного стиха») – тоническая с элементами изосиллабизма.

Система адыгской версификации состоит в непосредственной взаимосвязи с национальной языковой картиной мира и выступает одним из главных компонентов лингвокультуры этноса, чем и обусловлена ее этноментально маркированная природа. В архаичном языке произведений устно-поэтического творчества сохранились мифологические, религиозные,

философские, реально-бытовые представления древних адыгов, проявляющиеся не только на содержательном, но и формально-художественном уровне. В поэтике некоторых песен, стихов и благопожеланий обнаруживается обилие художественно-изобразительных средств и лексико-синтаксических приемов с магической и религиозной окраской. Отчетливее всего они проявляются в «Гимне Пшимазитхе»*, песнях «Даушджерджий»**, «Ханцегуаше»*** и др. Строфическая композиция этих произведений этноспецифична, так же, как и их богатая металогия: повторяемые в них строки-формулы типа *Хьэңцэгуащэ зыдошэрэ! / Я дэ ди Тхьэ, уэиш къегъэццэх!* – «Ханцегуашу мы водим / О наш Бог, нам обильный дождь пошли» [НПИНА, 1980, с. 78] из песни вызова дождя или *Ди фоч фЫ(уэ)цІэжъ гуцэхэм, (уэр,) дызэды, (уо-уо,) дызэдыцІопльри, (рауэией)...* / *И нэр зы(уэ)теплъэ гуцэр мыр шиэрыхьмэ, (уо уоукъэ, уоу, уэ,) ІэцІыкІкъым, ІэцІыкІ!* – «Наши ружья черные, (уар,) дружно, (уо-уо,) наводим, (рауаией)... / *Что бы не увидели глаза добычливого, (уо уоука, уоу, уо,) – от него не уходит, не уходит!»* [НПИНА, 1980, с. 76–77] из охотничьей песни интонируются в виде заговора, заклинания, молитвы, представляющих собой значимые маркеры этничности адыгов.

Главная отличительная особенность адыгской народной версификации заключается в оригинальной системе рифмования. Фольклорная рифма не только уникальна по своей архитектонике, но и выступает носителем этно- и лингвокультурной информации. В научной литературе неслучайно отмечена ее «эховая» (по З.М. Налоеву) специфика. В этноонтологическом ракурсе представляется не только возможным, но и целесообразным соотнесение данного явления с исторической родиной адыгов – местностью, богатой высокими вершинами, непрерывными горными цепями, глубокими ущельями, изобилующими полифонией природных звуков и их мелодичным

* Пшимазитхе (Пщымэзытхэ) – мифологический покровитель леса и лесных зверей.

** Даушджерджий (Даушджерджий, Дауш Джэрджий) – покровитель охотников и рыцарей-наездников – христианский святой Георгий.

*** Ханцегуаше (Хьэңцэгуащэ) – богиня дождя.

эховым звучанием. Спиралевидная (по С.Ш. Аутлевой – «зигзагообразная») рифмовочная конструкция архаичных поэтических текстов ассоциируется с горными серпантинами и извилистыми речными долинами. Фолика аллитеративных созвучий, аккомпанирующих рифме и выполняющих функцию ее опоры (поддержки), во многих случаях перекликается со звуками природы – мелодией бурлящих рек и водопадов, топотом быстрых скакунов, пением птиц. Именно этой естественной мелодией обеспечено благозвучие адыгского народного стиха и сформирована его оригинальная ритмическая композиция.

В ритмике фольклорных поэтических текстов закодирована этноспецифическая информация о национальном характере, образе жизни, быте, ремесле адыгов. Так, например, ранние трудовые песни как на содержательном, так и ритмическом (исполнительском, мелодико-речитативном) уровне демонстрируют отношение народа к труду, а в более широком плане транслируют культурные и духовные ценности этноса. Тембр интонирования этих песенных текстов, как правило, совпадает с темпом выполнения работ, к которым они приурочены (расчесывание шерсти, покос травы, прополка кукурузы, очистка початков кукурузы и т.п.).

Эволюция системы стихосложения в адыгском фольклоре проходила в несколько этапов. В ранних поэтических (в основном – песенных) композициях наблюдалось доминирование ритмики над всеми другими менее развитыми областями стиха. В первую очередь это было связано с тем, что большинство произведений того времени были предназначены для пения, а правильно выстроенная ритмика интонационно достоверно передавала содержание воспроизводимого текста. В результате преодоления синкретизма в фольклоре и разграничения песенных и стихотворных композиций рифма получила наиболее интенсивное развитие. Далее в произведениях более позднего периода четко обозначилась метрическая система народного стиха, и лишь эпохой перехода от фольклора к

профессиональной литературе (рубеж XIX – XX вв.) датируется формирование строфики.

Начиная с момента зарождения авторской поэзии одним из важных компонентов национального стиха становится идиостиль, включающий не только индивидуальное художественное мастерство и особенности поэтического языка автора, но и идентифицирующего его как часть определенной этнокультуры, а в более широком плане – как носителя информации об этноментальном и идеациональном мировосприятии этноса.

В эпоху формирования адыгской, в частности кабардинской, профессиональной литературы разделились мнения мастеров художественного и научно-критического слова относительно пути ее развития. Некоторые из них в лице Т. Борукаева выступали против усвоения опыта более развитых литератур, прежде всего – русской, и за сохранение поэтики устного народного творчества. Другая группа поэтов, писателей и критиков во главе с Дж. Налоевым поддерживала «обновление» национальной художественной словесности за счет «учебы у развитых литератур», но путем отрицания значения фольклора. По справедливому замечанию З.М. Налоева, «и тот и другой взгляды [были] ошибочны и неприемлемы. Единственно правильный и закономерный путь для развития молодой кабардинской (как выяснилось позже, и для всей адыгской – Л.Х.) литературы открыл Али Шогенцуков, который основывался в своей творческой практике на органическом синтезе двух начал – жизнеспособных традиций родного фольклора и передового опыта русской литературы» [Налоев, 1970, с. 9]. В первую очередь это «открытие» поэта проявилось в освоении силлабо-тонической системы стихосложения.

Знаковым явлением в истории национальной поэзии стал переход от традиционной версификации – тонической системы – к силлабо-тонике и реформа адыгского стиха, впервые проведенная в творчестве Али Шогенцукова и Ахмеда Хаткова. Именно этими поэтами был преодолен фольклорный синкретизм, в результате чего из народной песни выделились

профессиональные, литературные, поэтические произведения – стихотворение и поэма. «Творчество Али Шогенцукова, – писал З.М. Налоев, – это завершение художественной традиции, выработанной многовековым развитием кабардинского фольклора, и одновременно начало качественно новой литературной культуры» [Налоев, 1970, с. 17]. Это определение с уверенностью можно отнести и к основоположнику адыгейской поэзии Ахмеду Хактову.

Вместе с тем трансформация поэтики национального стиха происходила постепенно. Адыгская версификация этапа становления и первичной эволюции характеризуется гармоничным взаимодействием в ней компонентов устного и письменного стиха. Отчетливее всего признаки и свойства фольклорных композиций проявлялись на уровне построения рифмовочных конструкций произведений. В творчестве поэтов старшего поколения (Т. Борукаева, Х. Гашокова, К. Жанэ А. Охтова, Х. Хамхокова, А. Шогенцукова, А. Шомахова и др.) наблюдалось применение синтезированного в рамках одного произведения народного (фольклорного) и конечного способов рифмовки. И только к середине XX в. с полным освоением всех канонов и размеров силлабо-тонической системы, литературный стих окончательно «освободился» от элементов фольклора, хотя и в современной поэзии встречаются единичные образцы народной рифмы в сочетании с европейской (концевой).

Далее в ходе эволюции национальной версификации адыгский стих «освободился» не только от фольклорной поэтики, но и трансформировал в себе, а в ряде случаев полностью исключил некоторые элементы силлабо-тонической системы. Результатом подобных трансформаций стало появление полиметрических и дисметрических композиций, верлибров, логоэдов, строфоидов – более свободных форм, по сравнению со строго структурированными стихами, написанными хореем, ямбом, дактилем, амфибрахией и анапестом. При этом в творчестве большинства современных

авторов, как и в произведениях поэтов старшего поколения, наблюдается доминирование отмеченных пяти силлабо-тонических размеров.

В целом, как показало наше исследование, в настоящее время адыгская версификация представляет собой высокоразвитую систему, в котором выработаны четкие механизмы взаимодействия всех областей и компонентов – ритма, метра, рифмы, строфики. Это демонстрируется и подтверждается множеством активно функционирующих в ней архитектурных форм, разновидностей рифм и клаузул, стихотворных размеров в «чистом» виде и полиметрических образований. Комплексный анализ всех составляющих национального стиха привел к следующим **выводам** и заключениям:

– освоение силлабо-тонической системы в условиях «ускоренного» развития новописьменных литератур стало возможным, с одной стороны, благодаря духовному сближению и заимствованию передового опыта русской литературы и сочетанию его с традиционной фольклорной поэтикой. С другой стороны, грамматический строй адыгских (кабардино-черкесского и адыгейского) языков оказался плодородной почвой для прививания новаторской версификации и успешного взращивания ее основных стихотворных размеров;

– система стихосложения в адыгской поэзии преимущественно силлабо-тоническая. Тонических и силлабических стихов в «чистом» виде в проанализированных нами материалах не выявлено, вместе с тем допускаем возможность существования их единичных образцов в творчестве поэтов и отдельных сборниках, оставшихся вне плоскости нашего исследования;

– в адыгской поэзии всех этапов эволюции прослеживается доминирование двусложных размеров. Хорей и ямб стали наиболее востребованными в творчестве национальных поэтов. Отчасти это связано с языковыми особенностями: фонетическим и лексическим составом, структурой лексем, ударением, явлениями проклитики и энклитики и т.д.;

– трехсложники в их двух-, трех-, четырех- и реже пятистопных вариациях также получили обширное развитие в творчестве адыгских поэтов. При этом излюбленным размером стал амфибрахий;

– отдельный пласт системы национальной версификации составляют разнометрические (или полиметрические) и дисметрические стихи – логазды и верлибры. Больше всего они актуализированы в современной поэзии, в которой наблюдается тенденция эмансипации от строгих поэтических форм и жанровых «рамки»;

– с момента перехода к силлабо-тонической системе рифма в адыгской художественной словесности концевая с множеством разновидностей и способов рифмовки. Эволюция этого компонента стиха в разные периоды проходила неравномерно: в эпоху становления национальной литературы и освоения новаторской версификации наблюдалось интегрированное функционирование фольклорной и концевой рифм, в поэзии советского периода прослеживается преимущественное применение концевой рифмы и в постсоветской поэзии происходит частичный «отказ» от рифмы и появление белых стихов. При этом важно разграничивать безрифменный стих в творчестве поэтов старшего поколения и современных авторов: если в первом случае появление таких композиций во многом было обусловлено недостаточностью художественного мастерства и незнанием теоретических основ стиха, то во втором случае произошел намеренный «отказ» от рифмы в целях «обновления» поэтики национального стиха путем введения новых «правил» и форм построения поэтического произведения;

– развитие строфической структуры адыгского стиха проходило в направлении увеличения строк в строфе. Освоение разнострочных вариаций строф способствовало не только эволюции поэтики стиха, но и жанров и жанровых форм национальной поэзии: газели в творчестве А. Мукожева, рубаи в поэзии А. Мукожева и П. Хатуева, стихов-стрел (метких стихов или мини-стихов) в поэзии А. Кешокова, И. Машбаша, М. Бемурзова, триолетов в лирике К. Абазокова, сонетов в творчестве Х. Беретаря, Ад. Шогенцукова,

Б. Утижева, Р. Ацканова, венка сонетов в поэзии Х. Беретаря, М. Бемурзова, М. Кештова, А. Оразева, Т. Камергоева, С. Жилетежева, Л. Пшукова и др.

Таким образом, главное заключение, к которому мы пришли в ходе проведенного исследования, состоит в том, что «...поэзия – одно из труднейших производств» [Маяковский, 1927, с. 51]. В современной системе адыгской версификации бесконечно разнообразны способы, формы, приемы организации поэтического текста. В ней действуют универсальные правила структурирования стиха в уникальном этноментальном преломлении.

Перспективы дальнейших исследований по теме диссертационной работы, как нам представляется, заключаются в более обширном изучении поэтики адыгского стиха в совокупности его художественных (образная система, изобразительно-выразительные средства и приемы, идиостиль автора), жанрово-стилевых особенностей и специфики технического оформления. Отдельного научного осмысления требуют новаторские для национальных литератур и малораспространенные формы газели, рубаи, логаяда, верлибра, белого стиха и стихотворения в прозе. Многие из них находятся на стадии генезиса и встречаются редко, однако достойны исследовательского внимания в силу наблюдаемой в современной поэзии тенденции к их активизации. Также следует учитывать, что проблема изучения непрерывно развивающейся и трансформирующейся системы версификации и вопросы ее рассмотрения в общем контексте эволюции отечественной литературы во все времена остаются актуальными.

Список источников и литературы

I. Научные публикации, сборники, монографии

1. Адыгские (адыгейские, кабардинские, черкесские, черкесского зарубежья) писатели XIX – XXI вв.: библиографический словарь: в 3 т. Т. I: А–И / под ред. Л.Б. Хавжоковой. – Нальчик: Принт Центр, 2021. – 380 с.
2. Адыгские (адыгейские, кабардинские, черкесские, черкесского зарубежья) писатели XIX – XXI вв.: библиографический словарь: в 3 т. Т. II: К–П / под ред. Л.Б. Хавжоковой. – Нальчик: Принт Центр, 2022. – 434 с.
3. Алиева, А.И. Адыгский героический эпос / А.И. Алиева; под ред. А.Т. Шортанова; КБНИИ. – Нальчик: Эльбрус, 1969. – 168 с.
4. Алиева, А.И. Адыгский героический эпос. Сказка: источниковедение. Текстология. Типология. Семантика. Поэтика / А.И. Алиева. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 736 с.
5. Аминов, М.-З.А. Тенденция развития дагестанского стихосложения / М.-З.А. Аминов. – Махачкала: Дагестанское кн. изд-во, 1974. – 154 с.
6. Анализ одного стихотворения: межвуз. сб. / под ред. В.Е. Холшевникова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 247 с.
7. Апажев, М.Л. Кабардино-черкесско-русский словарь (КЧРС) = Адыгэ-урыс псалъальэ: около 27 000 слов [на каб.-черк. яз.] / М.Л. Апажев, Дж.Н. Коков; под науч. ред. Б.Ч. Бижоева. – Нальчик: Эльбрус, 2008. – 704 с.
8. Апостолов, А.Г. Математическое стиховедение [Электронный ресурс] / А.Г. Апостолов // Российский колокол: лит. журнал. – 2015. – Режим доступа: <http://ros-kolokol.ru/kulturologiya/matematiceskoe-stihovedenie.html> (дата обращения: 17.06.2020).
9. Аутлева, С.Ш. Адыгские историко-героические песни XVI–XVIII веков / С.Ш. Аутлева. – Нальчик: Эльбрус, 1973. – 228 с.

10. Аутлева, С.Ш. Идеино-художественные особенности адыгских историко-героических народных песен / С.Ш. Аутлева // Ученые записки АНИИ. Т. VII: Литература и фольклор. – Майкоп, 1967. – С. 38-63.
11. Ахманова, О.С. Место звучащей речи в науке о языке / О.С. Ахманова, Л.В. Минаева // Вопросы языкознания. – 1977. – № 6. – С. 44-60.
12. Ахметов, З.А. Казахское стихосложение / З.А. Ахметов; под ред. М.С. Сильченко. – Алма-Ата: Наука, 1964. – 460 с.
13. Баевский, В.С. Стихорусистика-73 / В.С. Баевский, П.А. Руднев // Известия Академии наук СССР. Сер. литературы и языка / гл. ред. Д.Д. Благой; редкол. Д.С. Лихачев, Р.И. Аванесов, С.Г. Бархударов [и др.]. – М.: Наука, 1975. – Т. 34, вып. 5. – С. 439-449.
14. Баков, Х.И. Национальное своеобразие и творческая индивидуальность в адыгской поэзии / Х.И. Баков. – Майкоп: Меоты, 1994. – 253 с.
15. Баков, Х.И. Особенности адыгского сонета =Адыгэ сонетым хэлъ гъэщІэгъуэнагъхэр / Х.И. Баков // История адыгской (кабардино-черкесской) литературы = Адыгэ (къэбэрдей-шэрджэс) литературэм и тхыдэ [на каб.-черк. яз.] / под ред. Х.Т. Тимижева. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 года, 2017. – Т. 3. – С. 91-135.
16. Баков, Х.И. Творческая индивидуальность и национальная самобытность поэзии Исхака Машбаша / Х.И. Баков. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2019. – 192 с.
17. Баков, Х.И. Эволюция сонета в адыгской поэзии / Х.И. Баков // Известия КБНЦ РАН. – Нальчик, 2012. – № 4 (48). – С. 211-215.
18. Бауаев, К.К. Основы балкарского стихосложения / К.К. Бауаев; науч. ред. З.Х. Толгуров. – Нальчик: Эль-Фа, 1999. – 131 с.
19. Белова, О.В. Поэтическая графика как инструмент подчеркивания особенностей русского языка / О.В. Белова // Приволжский научный вестник. – 2015. – № 2 (42). – С. 84-86.

20. Богомолов, Н.А. Краткое введение в стиховедение / Н.А. Богомолов. – М.: Фак. журн. МГУ, 2009. – 84 с.
21. Богомолов, Н.А. Краткое введение в стиховедение: учеб. пособие для студентов I курса по дисциплине «Основы теории литературы» / Н.А. Богомолов. – М.: Фак. журн. МГУ, 2017. – 82 с.
22. Богомолов, Н.А. Основы теории стиха. Краткое введение в стиховедение: учеб. пособие для студентов I курса по курсу «Основы теории стиха» / Н.А. Богомолов. – М.: Изд-во МГУ, 2004. – 59 с.
23. Боронина, И.А. Поэтика классического японского стиха (VIII–XIII вв.) / И.А. Боронина. – М.: Наука, 1978. – 373 с.
24. Введение в литературоведение (теория литературы): учеб.-метод. пособие / авт.-сост. А.Н. Безруков. – 5-е изд., доп. – Бирск: Бирская гос. соц.-пед. акад., 2009. – 180 с.
25. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; сост. В.В. Мочалова; авт. вступ. ст. И.К. Горский. – М.: Высш. шк., 1989. – 406 с.
26. Винарская, Е.Н. К вопросу о фонеме / Е.Н. Винарская, Л.В. Златоустова // Филологические науки. – 1977. – № 1. – С. 103-108.
27. Гадагатль, А.М. Героический эпос «Нарты» и его генезис / А.М. Гадагатль. – Краснодар: Краснодар. кн. изд-во, 1967. – 422 с.
28. Гаспаров, М.Л. Лингвистика стиха / М.Л. Гаспаров // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика: материалы междунар. конф. (19–23 июня 1995 г.) / под ред. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. – М.: Наука, 1996. – С. 5-17.
29. Гаспаров, М.Л. Очерк истории европейского стиха / М.Л. Гаспаров. – 2-е изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
30. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха: метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1984. – 319 с.

31. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха: метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М.Л. Гаспаров. – 2-е изд, доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
32. Гаспаров, М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М.Л. Гаспаров. – 2-е изд, доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.
33. Гаспаров, М.Л. Современный русский стих: метрика и ритмика / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1974. – 487 с.
34. Гиндин, С.И. Структура стихотворной речи: систематический указатель литературы по общему и русскому стиховедению, изданной в СССР на русском языке с 1958 по 1980 гг.: в 3 ч. / С.И. Гиндин. – 3-е изд. с восстановлением цензурных купюр, испр. и доп. – М., 2019. – 380 с.
35. Гончаров, Б.П. Анализ поэтического произведения / Б.П. Гончаров. – М.: Знание, 1987. – № 4. – 63 с.
36. Гончаров, Б.П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б.П. Гончаров. – М.: Наука, 1973 а. – 276 с.
37. Гончаров, Б.П. К проблеме интонации в стиховедении / Б.П. Гончаров // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития / отв. ред. Л.И. Тимофеев. – М.: Наука, 1985. – С. 29-48.
38. Гончаров, Б.П. Новые тенденции в западном стиховедении / Б.П. Гончаров // Вопросы литературы. – 1982 а. – № 3. – С. 256-270.
39. Гончаров, Б.П. О структурализме в стиховедении / Б.П. Гончаров // Филологические науки. – 1973 б. – № 1. – С. 3-17.
40. Гончаров, Б.П. Останется ли стиховедение филологической наукой? / Б.П. Гончаров // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – М., 1977. – № 4. – С. 3-16.
41. Гончаров, Б.П. Принцип историзма и системный анализ стихотворного произведения / Б.П. Гончаров // Методология современного литературоведения. Проблемы историзма / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. Ю.Б. Боров. – М.: Наука, 1978. – С. 280-301.

42. Гончаров, Б.П. Проблема художественного целого и системность стиливого анализа / Б.П. Гончаров // Теория литературных стилей / ред. кол. Н.К. Гей [и др.]. – М.: Наука, 1982 б. – С. 228-256.
43. Гончаров, Б.П. О путях развития современного стиховедения (вместо введения) / Б.П. Гончаров, В.В. Кожин, Л.И. Тимофеев // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития / отв. ред. Л.И. Тимофеев. – М.: Наука, 1985. – С. 3-10.
44. Григорьев, В.П. Поэтика слова: на материале русской советской поэзии / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1979. – 344 с.
45. Гусев, В.И. В середине века: о лирической поэзии 50-х годов / В.И. Гусев. – М.: Сов. писатель, 1967. – 299 с.
46. Гусейнаев, А.Г. Основы дагестанского стихосложения (на материале лакской поэзии) / А.Г. Гусейнаев. – М.: Наука, 1979. – 191 с.
47. Гутов, А.М. Константы в культурном пространстве: публицистика. Фольклор. Литература / А.М. Гутов. – Нальчик: Эльбрус, 2011 а. – 216 с.
48. Гутов, А.М. Некоторые особенности звуковой организации адыгского народного стиха / А.М. Гутов // Вопросы Кавказской филологии. – 2009. – № 6. – С. 96-109.
49. Гутов, А.М. Одна из вершин национальной поэзии = Лъэпкъ усыгъэм и зы лъагапІэ // Гутов, А.М. Сила слова. Статьи о кабардинской литературе = Псалъэм и зэфІэкІыр: (литературэмрэ гъащІэмрэ) [на каб.-черк. яз.] / А.М. Гутов. – Нальчик: Эльбрус, 2014. – С. 186-190.
50. Гутов, А.М. Поэтическое слово в континууме (Очерки истории адыгской словесности) / А.М. Гутов. – Нальчик: Принт Центр, 2022. – 276 с.
51. Гутов, А.М. Специфика звуковой организации адыгского народного стиха // Гутов, А.М. Константы в культурном пространстве: публицистика. Фольклор. Литература / А.М. Гутов. – Нальчик: Эльбрус, 2011 б. – С. 79-92.
52. Гутов, А.М. Художественно-стилевые традиции адыгского эпоса / А.М. Гутов. – Нальчик: Эль-Фа, 2000. – 220 с.

53. Егоров, Б.Ф. Аксиоматическое описание русских систем стихосложения / Б.Ф. Егоров // Искусство слова. – М.: Наука, 1973. – С. 383-392.
54. Жирмунский, В.М. Вопросы теории литературы: статьи 1916–1926 / В.М. Жирмунский. – Л.: Academia, 1928. – 358 с.
55. Жирмунский, В.М. К вопросу о стихотворном ритме / В.М. Жирмунский // Историко-филологические исследования. – М.: Наука, 1974. – С. 27-37.
56. Жирмунский, В.М. Композиция лирических произведений / В.М. Жирмунский. – Петербург: Опояз, 1921. – 109 с.
57. Жирмунский, В.М. Рифма, ее история и теория [Электронный ресурс] / В.М. Жирмунский. – Петербург: Academia, 1923. – Вып. III. – 337 с. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/zhirmunsky_rifma_academia_1923__ocr.pdf?ysclid=liubgst09e319856698 (дата обращения: 29.09.2020).
58. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский; вступ. ст. Д.С. Лихачева. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1977. – 407 с.
59. Жирмунский, В.М. Теория стиха / В.М. Жирмунский. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1975. – 664 с.
60. Жовтис, А.Л. Границы свободного стиха / А.Л. Жовтис // Вопросы литературы. – 1966. – № 5. – С. 105-123.
61. Жовтис, А.Л. О критериях типологической классификации свободного стиха / А.Л. Жовтис // Вопросы языкознания. – 1970. – № 2. – С. 124-160.
62. Илюшин, А.А. О метрике силлабо-тонического стиха / А.А. Илюшин // Советское славяноведение. – 1986. – № 5. – С. 49-56.
63. Илюшин, А.А. Русское стихосложение: учеб. пособие для филол. спец. вузов / А.А. Илюшин. – М.: Высш. шк., 1982. – 168 с.
64. Исследования по теории стиха: сб. ст. / отв. ред. В.Е. Холшевников. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1978. – 232 с.

65. Историко-филологические исследования: сб. ст. памяти акад. Н.И. Конрада / АН СССР, Отделение литературы и языка; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1974. – 456 с.
66. История адыгейской литературы: в 3 т. (ИАЛ) / гл. ред. К.Г. Шаззо. – Майкоп: Меоты, 1999. – Т. I. – 520 с.
67. История адыгейской литературы: в 3 т. (ИАЛ) / гл. ред. К.Г. Шаззо. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2002. – Т. II. – 550 с.
68. История адыгейской литературы: в 3 т. (ИАЛ) / гл. ред. К.Г. Шаззо. – Майкоп: Адыгея, 2006. – Т. III. – 640 с.
69. История адыгской (кабардино-черкесской) литературы = Адыгэ (къэбэрдей-шэрджэс) литературэм и тхыдэ (ИА(К-Ч)Л) [на каб.-черк. яз.] / под ред. Х.Т. Тимиева. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 года, 2010. – Т. I. – 496 с.
70. История адыгской (кабардино-черкесской) литературы = Адыгэ (къэбэрдей-шэрджэс) литературэм и тхыдэ (ИА(К-Ч)Л) [на каб.-черк. яз.] / под ред. Х.Т. Тимиева. – Нальчик: Тетраграф, 2013. – Т. II. – 479 с.
71. История адыгской (кабардино-черкесской) литературы = Адыгэ (къэбэрдей-шэрджэс) литературэм и тхыдэ (ИА(К-Ч)Л) [на каб.-черк. яз.] / под ред. Х.Т. Тимиева. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2021. – Т. III. – 508 с.
72. История адыгской (кабардино-черкесской) литературы (ИА(К-Ч)Л) [на рус. яз.] / науч. и лит. ред. Х.Т. Тимиев. – Нальчик: Принт Центр, 2019. – Т. I. – 392 с.
73. Кабардино-черкесский язык (КЧЯ): в 2 т. Т. I: Создание письменности, фонетика и фонология, морфология, синтаксис / ред. кол.: М.Л. Апажев, Б.Ч. Бижоев [и др.]. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г.: Эль-Фа, 2006. – 550 с.; Т. II: Лексика, фразеология, диалектология, устно-поэтический язык, ономастика – 2006. – 520 с.

74. Кагазежева, Л. Ямбические стопы в кабардинском стихосложении / Л. Кагазежева // Литературная Кабардино-Балкария. – 2005 а. – № 5. – С. 202-205.
75. Кажарова, И.А. К вопросу о звуковой организации произведений для детей в современной кабардинской поэзии [Электронный ресурс] / И.А. Кажарова // Филологический аспект. – 2018. – № 5 (37). – С. 110-117. – Режим доступа: <https://scipress.ru/philology/articles/k-voprosu-o-zvukovoj-organizatsii-proizvedenij-dlya-detej-v-sovremennoj-kabardinskoj-poezii.html> (дата обращения: 12.06.2020).
76. Каламбий (Адыль-Гирей Кешев). Записки черкеса: повести Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / Каламбий (Адыль-Гирей Кешев); вступ. ст. и подг. текста к печати Р.Х. Хашхожевой. – Нальчик: Эльбрус, 1988. – 272 с.
77. Калачева, С.В. Выразительные возможности русского стиха / С.В. Калачева. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 174 с.
78. Калачева, С.В. Стих и ритм: (О закономерностях стихосложения) / С.В. Калачева. – М.: Знание, 1978. – 96 с.
79. Калачева, С.В. Стихосложение / С.В. Калачева. – М.: Изд-во МГУ, 1970. – 56 с.
80. Кардангушев, З.П. Поэтика и структура старинных адыгских песен = Адыгэ уэрэдыжыхэм я зэпкърывльыкIэр [на каб.-черк. яз.] / З.П. Кардангушев // Вестник КБНИИ. – Нальчик, 1970. – Вып. 3. – С. 70-87.
81. Кармоков, Х.Г. Наследие поэта = УсакIуэм и гуащIэ / Х.Г. Кармоков // Куашев, Б.И. Стихотворения и поэмы = Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.]. – Нальчик: Эльбрус, 1996. – С. 279-296.
82. Квятковский, А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский; науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 375 с.
83. Керашев, Т.М. Искусство адыге [Электронный ресурс] / Т.М. Керашев // Революция и горец. – Ростов н/Д, 1932. – № 2/3. – С. 105-115. – Режим доступа: URL: <https://www.facebook.com/AdygageC1yhuge/posts/3799400690143760> (дата обращения: 17.06.2021).

84. Кешев, А.-Г. Характер адыгских песен / А.-Г. Кешев // Терские ведомости. – 1869. – № 13, 14, 18.
85. Кожин, В.В. Как пишут стихи: о законах поэтического творчества / В.В. Кожин. – М.: Алгоритм, 2001. – 320 с.
86. Костанов, Д.Г. Несколько слов об адыгейском стихосложении / Д.Г. Костанов // Учебник по адыгейской литературе для 8-9 классов. – Майкоп, 1958. – 234 с.
87. Куашев, Б.И. Стихосложение нартского эпоса // Куашев, Б.И. Собр. соч.: в 2 т. = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев; подг. к печати З. Налоева. – Нальчик: Кабард. кн. изд-во, 1966 а. – Т. 2. – С. 166-189.
88. Куашев, Б.И. Строение кабардинского стиха // Куашев, Б.И. Собр. соч.: в 2 т. = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев; подг. к печати З. Налоева. – Нальчик: Кабард. кн. изд-во, 1966 б. – Т. 2. – С. 190-197.
89. Кунижев, М.Ш. Ахмед Хатков / М.Ш. Кунижев // История адыгейской литературы: в 2 т. – Майкоп: Меоты, 1999. – Т. I. – С. 427-464.
90. Кусиков, В. О поэзии Черкесов / В. Кусиков // Ставропольские губернские ведомости. – 1861. – № 1-2. – 6 с.
91. Кучукова, З.А. Онтологический метакод как ядро этнопоэтики: (Карачаево-балкарская ментальность в зеркале поэзии) / З.А. Кучукова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2005. – 312 с.
92. Ломоносов, М.В. Письмо о правилах Российского стихотворства // Ломоносов, М.В. Полн. собр. соч. Т. 7: Труды по филологии 1739–1758 гг. / М.В. Ломоносов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 7-19.
93. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста: структура стиха: пособие для студентов / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, Ленингр. отд., 1972. – 271 с.
94. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 702 с.

95. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман; сост. Р.Г. Григорьева; предисл. С.М. Даниэля. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
96. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
97. Макаров, Т. Племя адиге / Т. Макаров // Кавказ. – 1862. – № 29-34.
98. Маяковский, В.В. Как делать стихи? / В.В. Маяковский. – М.: Огонек, 1927. – 58 с.
99. Мейлах, Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие: комплексный подход: опыт, поиски, перспективы / Б.С. Мейлах. – М.: Искусство, 1985. – 318 с.
100. Мейлах, Б.С. Пути комплексного изучения художественного творчества / Б.С. Мейлах // Содружество наук и тайны творчества / ред. Б.С. Мейлах. – М.: Искусство, 1968. – С. 5-34.
101. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) / Ю.И. Минералов. – М.: Владос, 1999. – 360 с.
102. Мысль, вооруженная рифмами: поэтическая антология по истории русского стиха: учеб. пособие / сост. В.Е. Холшевников. – М.: Академия, 2005. – 672 с.
103. Налоев, З.М. Богатое наследие. Комментарии = Куэд зымыгъащIэу куэд зылэжъа. Комментариехэр / З.М. Налоев // Куашев, Б.И. Собр. соч.: в 2 т. = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев. – Нальчик: Кабардино-Балкарское кн. изд-во, 1958. – Т. I. – 416 с.
104. Налоев, З.М. Героические величальные и плачевые песни адыгов / З.М. Налоев // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов: в 3 т. Т. 3, ч. 1: Героические величальные и плачевые песни / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1986. – С. 5-34.
105. Налоев, З.М. Из истории культуры адыгов / З.М. Налоев. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – 192 с.

106. Налоев, З.М. Институт джегуако / З.М. Налоев. – Нальчик: Тетраграф, 2011. – 408 с.
107. Налоев, З.М. Послевоенная кабардинская поэзия (1945–1956) / З.М. Налоев; ред. М.Г. Сокуров. – Нальчик: Эльбрус, 1970. – 154 с.
108. Налоев, З.М. Творчество Бетала Куашева (1920–1957) / З.М. Налоев // Очерки истории кабардинской литературы. – Нальчик: Эльбрус, 1968. – С. 260-279.
109. Налоев, З.М. У истоков песенного искусства адыгов / З.М. Налоев // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 1: Песни и наигрыши, приуроченные к определенным обстоятельствам. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 7-26.
110. Налоев, З.М. Этюды по истории культуры адыгов / З.М. Налоев. (Адыгейская историческая серия) История и песня; Искусство джегуако; Рыцари высоких идей. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – 656 с.
111. Нечаев, С.Д. Отрывки из путевых записок о Юго-Восточной России / С.Д. Нечаев // Московский телеграф. – 1826. – Ч. 7, № 1. – С. 26-41.
112. Николаев, А.И. Основы литературоведения: учеб. пособие для студентов филол. спец. [Электронный ресурс] / А.И. Николаев. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с. – Режим доступа: https://vk.com/wall-95138763_2411 (дата обращения: 26.08.2022).
113. Никонов, В.А. Стих и язык (Полемиические заметки) / В.А. Никонов // Проблемы восточного стихосложения: сб. ст. / ред. кол. И.С. Брагинский [и др.]. – М.: Наука, 1973. – С. 4-15.
114. Онуфриев, В.В. Стыковая рифма [Электронный ресурс] / В.В. Онуфриев // Словарь разновидностей рифмы. – Режим доступа: <https://www.chitalnya.ru/workshop/561/> (дата обращения: 12.06.2021).
115. Онуфриев, В.В. Справочник по стихосложению [Электронный ресурс] / В.В. Онуфриев. – Режим доступа: <https://stihiru.pro/wp-content/uploads/2020/04/spravochnik-po-stihoslozheniyu-v.v.-onufriev.pdf> (дата обращения: 17.03.2022).

116. Орлицкий, Ю.Б. Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий. – М.: Изд-во РГГУ, 2002. – 685 с.
117. Орлицкий, Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории / Ю.Б. Орлицкий. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. – 199 с.
118. Очерки истории кабардинской литературы / под ред. А.И. Алиевой. – Нальчик: Эльбрус, 1968. – 302 с.
119. Панеш, У.М. Ветви одного корня: (О типологических связях и формировании художественно-эстетического единства адыгских литератур) / У.М. Панеш. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 1995. – 338 с.
120. Панеш, У.М. Типологические связи и формирование художественно-эстетического единства адыгских литератур / У.М. Панеш. – Майкоп: Адыгея, 1990 а. – 275 с.
121. Парандовский, Я. Алхимия слова. Олимпийский диск / Я. Парандовский; вступ. ст. С. Бэлзы. – М.: Прогресс, 1982. – 582 с.
122. Паранук, К.Н. Иду к Человеку: размышления о творчестве Нальбия Куека / К.Н. Паранук. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2004. – 100 с.
123. Писатели Кабардино-Балкарии (ПКБ): лит. сборник / сост. Дж. Налоев; пер. С. Болотина, А. Гатова, А. Корчагина [и др.]. – М.: Гослитиздат, 1935. – 142 с.
124. Писатели Кабардино-Балкарии XIX-конец 80-х гг. XX в.: биобиблиогр. словарь. – Нальчик: Эль-Фа, 2003. – 441 с.
125. Полный словарь русских рифм. Словарь русских синонимов / сост. Н. Абрамов. – М.: Терра, 1996. – 335 с.
126. Проблемы восточного стихосложения: сб. ст. / ред. кол. И.С. Брагинский [и др.]; Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1973. – 183 с.
127. Пшиготыжев, А.З. Метр и ритм поэмы А. Шогенцукова «Мадина» / А.З. Пшиготыжев // Развитие традиции в кабардинской и балкарской литературах. – Нальчик: Полиграфкомбинат им. Революции 1905 года, 1980. – С. 67-78.

128. Пшиготыжев, А.З. О кабардинском стихосложении = Адыгэ усэ гъэпсыкIэ [на каб.-черк. яз.] / А.З. Пшиготыжев; ред. П.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 1981. – 144 с.
129. Ревзин, И.И. Современная структурная лингвистика: проблемы и методы / И.И. Ревзин; отв. ред. Вяч.Вс. Иванов. – М.: Наука, 1977. – 264 с.
130. Рогава, Г.В. Грамматика адыгейского языка / Г.В. Рогава, З.И. Керашева. – Майкоп: Краснодар. кн. изд-во, 1966. – 463 с.
131. Руднев, П.А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX – начала XX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок) / П.А. Руднев // Теория стиха. – Л.: Наука, 1968. – С. 107-144.
132. Русское стихосложение: традиции и проблемы развития: сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. Л.И. Тимофеев. – М.: Наука, 1985. – 327 с.
133. Сафронова, Е.Г. Интонация и стиль языка (на основе экспериментальных данных) / Е.Г. Сафронова // Исследования по теории стиха: сб. ст. / отв. ред. В.Е. Холшевников. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1978. – С. 85-91.
134. Сельвинский, И.Л. Я буду говорить о стихах: статьи. Воспоминания. «Студия стиха» / И.Л. Сельвинский. – М.: Сов. писатель, 1973. – 504 с.
135. Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика: материалы междунар. конф. (19–23 июня 1995 г.) / под ред. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. – М.: Наука, 1996. – 254 с.
136. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
137. Содружество наук и тайны творчества / ред. Б.С. Мейлах. – М.: Искусство, 1968. – 450 с.
138. Схаляхо, А.А. Цуг Теучеж / А.А. Схаляхо // История адыгейской литературы: в 2 т. – Майкоп: Меоты, 1999. – Т. I. – С. 408-426.

139. Талпа, М.Е. Кабардинский фольклор: вступ. ст. // Кабардинский фольклор / общ. ред. Г.И. Бройдо; вступ. ст., коммент. и словарь М.Е. Талпа; ред. Ю.М. Соколова; Кабардино-Балкар. науч.-иссл. ин-т нац. культуры. – М.; Л.: Academia, 1936. – С. IX-XVI.
140. Теория стиха: сб. ст. / АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом); отв. ред. В.Е. Холшевников. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1968. – 316 с.
141. Тимофеев, Л.И. Особенности стихотворного языка. Системы стихосложения / Л.И. Тимофеев // Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1971. – С. 268-349.
142. Тимофеев, Л.И. Очерки теории и истории русского стиха / Л.И. Тимофеев. – М.: ГИХЛ, 1958. – 415 с.
143. Тимофеев, Л.И. По воле истории / Л.И. Тимофеев. – М.: Современник, 1979. – 334 с.
144. Тимофеев, Л.И. Слово в стихе / Л.И. Тимофеев. – М.: Сов. писатель, 1982. – 342 с.
145. Томашевский, Б.В. Стилистика и стихосложение: курс лекций / Б.В. Томашевский; отв. ред. В.Я. Пропп. – Л.: Гос. учеб.-пед. изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, Ленингр. отд., 1959 а. – 537 с.
146. Томашевский, Б.В. Стих и язык: филологические очерки / Б.В. Томашевский. – М.; Л.: ГИХЛ, 1959 б. – 470 с.
147. Третьяковский, В.К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Третьяковский, В.К. Избранные произведения / В.К. Третьяковский. – 2-е изд. – М.; Л.: Сов. писатель, 1963. – С. 365-420.
148. Тхагазитов, Ю.М. Али Шогенцуков и национальный литературный процесс XX в. (к аксиологии перечтения) / Ю.М. Тхагазитов, Л.Б. Хавжокова // *Studia Litterarum*. – 2022. – Т. 7, № 1. – С. 334-345.
149. Урусов, Х.Ш. История кабардинского языка = Адыгэбзэм и тхыдэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Ш. Урусов. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 360 с.

150. Урусов, Х.Ш. Кабардинская грамматика = Адыгэ грамматикэ: Фонетикэ. Морфонемикэ. Морфологии [на каб.-черк. яз.] / Х.Ш. Урусов. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 232 с.

151. Услар, П.К. Этнография Кавказа. Языкознание. Вып. 2: Чеченский язык / П.К. Услар. – Тифлис: Издание Управления Учебного Округа, 1888. – 422 с.

152. Хавжокова, Л.Б. Адыгская литература периода Великой Отечественной войны и первых послевоенных десятилетий: проблемы эволюции / Л.Б. Хавжокова // Известия Кабардино-Балкарского научного центра РАН. – 2021 а. – № 3 (101). – С. 140-146.

153. Хавжокова, Л.Б. Адыгская поэзия нового времени: проблемы и перспективы развития / Л.Б. Хавжокова // Евгений Шварц и проблемы развития отечественной литературы XX века: материалы Всерос. науч. конф., г. Майкоп, 21–23 октября 2021 г. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2021 б. – С. 159-164.

154. Хавжокова, Л.Б. Архитектонические формы адыгского стиха: к вопросу о строфической структуризации / Л.Б. Хавжокова // Modern Humanities Success = Успехи гуманитарных наук. – 2023 а. – № 3. – С. 154-158.

155. Хавжокова, Л.Б. История адыгской литературы 60–80-х годов XX века: тенденции эволюции / Л.Б. Хавжокова // Известия Кабардино-Балкарского научного центра РАН. – 2021 в. – № 5 (103). – С. 125-136.

156. Хавжокова, Л.Б. Лингвопоэтика стихов Хабаса Бештокова / Л.Б. Хавжокова // Художественный мир Юга России: синтезное мышление, диалог культур: материалы всерос. науч. конф. – Карачаевск, 2010. – С. 306-311.

157. Хавжокова, Л.Б. Лингвопоэтическое исследование стихов кабардинских поэтов / Л.Б. Хавжокова // Культурное наследие древних и национальных языков в период глобализации: материалы Междунар. науч.-практ. конф. / науч. ред. И.В. Томашева; отв. ред. Е.А. Соболева. – Армавир: РИО АГПУ, 2018. – С. 255-262.

158. Хавжокова, Л.Б. Метрико-рифмовочная система адыгского стиха: проблемы становления и развития [Электронный ресурс] /

Л.Б. Хавжокова // Кавказология: электрон. журнал. – 2023 б. – № 1. – С. 253-266. – Режим доступа: <https://kbsu.ru/nauchnye-izdaniya/zhurnal-kavkazologiya/> (дата обращения: 22.03.2023).

159. Хавжокова, Л.Б. Некоторые особенности индивидуально-авторского стиля Утижева-поэта / Л.Б. Хавжокова // Известия СОИГСИ. – 2021. – № 41 (80). – С. 81-90.

160. Хавжокова, Л.Б. О некоторых особенностях становления адыгской литературы [Электронный ресурс] / Л.Б. Хавжокова // Кавказология: электрон. журнал. – 2021 д. – № 1. – С. 194-207. – Режим доступа: <https://kbsu.ru/nauchnye-izdaniya/zhurnal-kavkazologiya/> (дата обращения: 16.04.2022).

161. Хавжокова, Л.Б. Песенное творчество кабардинских поэтов (на примере текста песни «Падает снег...» А. Бицуева) / Л.Б. Хавжокова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 8-1 (74), ч. 1. – С. 43-46.

162. Хавжокова, Л.Б. Песенное творчество кабардинских поэтов: идейно-тематические и жанровые особенности «Колыбельной песни» А. Мукожева / Л.Б. Хавжокова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 5 (59), ч. 2. – С. 37-39.

163. Хавжокова, Л.Б. Поэзия Анатолия Бицуева: основные мотивы, жанровая система [Электронный ресурс] / Л.Б. Хавжокова // Кавказология: электрон. журнал. – 2022. – № 3. – С. 404-406. – Режим доступа: <https://kbsu.ru/nauchnye-izdaniya/zhurnal-kavkazologiya/> (дата обращения: 10.07.2022).

164. Хавжокова, Л.Б. Поэзия Б. Утижева: проблема формирования идиостиля поэта / Л.Б. Хавжокова // Человек. Писатель. Ученый. Творческая индивидуальность Б. Утижева (к 80-летию со дня рождения). – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2021 е. – С. 50-60.

165. Хавжокова, Л.Б. Поэтический мир Хабаса Бештокова / Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Издат. отдел КБИГИ, 2012. – 192 с.

166. Хавжокова, Л.Б. Проблемы поэтической и творческой индивидуальности Лиуана Губжокова / Л.Б. Хавжокова // Всеобщая история. – 2013. – № 9. – С. 48-50.

167. Хавжокова, Л.Б. Рифма в адыгской версификации: специфика «двойного рифмования» и освоение концевой рифмы / Л.Б. Хавжокова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023 в. – Т. 16, № 3. – С. 719-724.

168. Хавжокова, Л.Б. Современная адыгская литература: тенденции и перспективы эволюции / Л.Б. Хавжокова // Вестник Академии наук Чеченской Республики. – 2022. – № 1 (56). – С. 119-126.

169. Хавжокова, Л.Б. Творчество Мухадина Бемурзова как этнокультурный феномен / Л.Б. Хавжокова // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. – 2022. – № 2 (53). – С. 95-100.

170. Хавжокова, Л.Б. Художественный мир Мухадина Бемурзова = Бемырзэ Мухъэдин и усыгъэ дунейр [на каб.-черк. яз.] / Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Издат. отдел КБИГИ, 2014. – 190 с.

171. Хавжокова, Л.Б. Эволюционные ориентиры адыгской поэзии конца XX – начала XXI в. / Л.Б. Хавжокова // Фольклорный текст: рубеж тысячелетий: сб. ст. – Нальчик: Принт Центр, 2021 ж. – С. 241-247.

172. Хавжокова, Л.Б. Эволюция венка сонетов в адыгской литературе: эстетика поэтики [Электронный ресурс] / Л.Б. Хавжокова // Кавказология: электрон. журнал. – 2020. – № 1. – С. 280-293. – Режим доступа: <https://kbsu.ru/nauchnye-izdaniya/zhurnal-kavkazologiya/> (дата обращения: 19.05.2021).

173. Хавжокова, Л.Б. Эволюция системы адыгского стихосложения / Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Принт Центр, 2022. – 372 с.

174. Хавжокова, Л.Б. Этнокультурный код поэзии М. Бемурзова / Л.Б. Хавжокова // Бемурзовские чтения–2021: материалы науч.-практ. конф. с междунар. участием. – Хабез, 2021 з. – С. 156-163.

175. Хавжокова, Л.Б. Этноментальный код поэзии Нелли Лукожевой / Л.Б. Хавжокова // Национальные образы мира в художественной культуре: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 85-летию со дня рождения литературоведа, философа, культуролога Г.Д. Гачева (1929-2008). – Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2015. – С. 324-331.
176. Хавжокова, Л.Б. Этюды об адыгских (кабардинской, черкесской, адыгейской) литературах: сб. науч. ст. / Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Издат. отдел ИГИ КБНЦ РАН, 2018. – 270 с.
177. Хавжокова, Л.Б. Архитектоника баллад Анатолия Бицуева: к вопросу об освоении жанра / Л.Б. Хавжокова, Р.С. Атласкирова // Доклады Адыгской (Черкесской) Международной академии наук. – 2021 а. – № 3. – С. 82-87.
178. Хавжокова, Л.Б. Баллады Заура Налоева: к проблеме освоения жанра = Налло Заур и балладэхэр: жанрыр кызырыгъэІэрыхуам и ІуэхукІэ / Л.Б. Хавжокова, Р.С. Атласкирова // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. – 2021 б. – № 3 (50). – С. 144-150.
179. Хавжокова, Л.Б. Жанр баллады в кабардинской литературе: генезис и эволюция [Электронный ресурс] / Л.Б. Хавжокова, Р.С. Атласкирова // Кавказология: электрон. журнал. – 2021 в. – № 4. – С. 246-259. – Режим доступа: <https://kbsu.ru/nauchnye-izdaniya/zhurnal-kavkazologiya/> (дата обращения: 29.09.2021).
180. Хавжокова, Л.Б. Жанр баллады в творчестве Б. Утижева / Л.Б. Хавжокова, Р.С. Атласкирова // Человек. Писатель. Ученый. Творческая индивидуальность Б. Утижева (к 80-летию со дня рождения). – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2021 г. – С. 97-103.
181. Хавжокова, Л.Б. Содержательные и структурно-композиционные особенности произведения «Песнь» Б.Утижева / Л.Б. Хавжокова, Р.С. Атласкирова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021 д. – Т. 14., вып. 8. – С. 2346-2350.

182. Хавжокова, Л.Б. К вопросу о разграничении сонета и четырнадцатистрочника (на примере произведений Б. Куашева и Б. Утижева) / Л.Б. Хавжокова, Ф.С. Бейтуганова // Человек. Писатель. Ученый. Творческая индивидуальность Б. Утижева (к 80-летию со дня рождения). – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2021 а. – С. 86-92.

183. Хавжокова, Л.Б. О некоторых особенностях художественной организации поэтического текста в творчестве Бетала Куашева / Л.Б. Хавжокова, Ф.С. Бейтуганова // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. – 2021 б. – № 3 (50). – С. 137-143.

184. Хавжокова, Л.Б. Поэтика лирики Б. Куашева как новаторское явление в адыгской поэзии / Л.Б. Хавжокова, Ф.С. Бейтуганова // Известия СОИГСИ. – 2023. – № 47 (86). – С. 76-87.

185. Хавжокова, Л.Б. Художественные особенности поэзии Бетала Куашева: система образов, идиостиль, поэтика (К 100-летию со дня рождения поэта) [Электронный ресурс] / Л.Б. Хавжокова, Ф.С. Бейтуганова // Кавказология: электрон. журнал. – 2020. – № 4. – С. 294-306. – Режим доступа: <https://kbsu.ru/nauchnye-izdaniya/zhurnal-kavkazologiya/> (дата обращения: 14.09.2021).

186. Хавжокова, Л.Б. Эстетика поэтики лирических и лиро-эпических произведений Бетала Куашева / Л.Б. Хавжокова, Ф.С. Бейтуганова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2021 в. – Т. 14, вып. 10. – С. 2958-2962.

187. Хавжокова, Л.Б. Поэтика стихов Латмира Пшукова / Л.Б. Хавжокова, А.Х. Буранова // Социально-культурная трансформация народов Северного Кавказа в российском цивилизационном пространстве (1917–2017 гг.): взгляд сквозь столетие: материалы регион. науч. конф. – Нальчик: Издат. отдел ИГИ КБНЦ РАН, 2017. – С. 163-171.

188. Хавжокова, Л.Б. Лингвохудожественный анализ поэтики стихов Хабаса Бештокова / Л.Б. Хавжокова, З.Р. Хежева // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2 (1). – С. 407.

189. Хавжокова, Л.Б. К проблеме разграничения сонета и четырнадцатистроичника в кабардинской поэзии / Л.Б. Хавжокова, Э.А. Шогенова // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. – 2019 а. – № 1 (40). – С. 106-111.

190. Хавжокова, Л.Б. Сонет о сонете в кабардинской литературе: особенности жанра / Л.Б. Хавжокова, Э.А. Шогенова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019 б. – Т. 12, вып. 3. – С. 427-431.

191. Хавжокова, Л.Б. Сонетарий Адама Шогенцукова в контексте эволюции жанра [Электронный ресурс] / Л.Б. Хавжокова, Э.А. Шогенова // Кавказология: электрон. журнал. – 2019 в. – № 1. – С. 181-192. – Режим доступа: <https://kbsu.ru/nauchnye-izdaniya/zhurnal-kavkazologiya/> (дата обращения: 17.04.2022).

192. Хавжокова, Л.Б. Сонеты Мусарби Сокурова как первые опыты освоения жанра в кабардинской литературе / Л.Б. Хавжокова, Э.А. Шогенова // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – Майкоп, 2019 г. – Вып. 1 (239). – С. 145-150.

193. Хавжокова, Л.Б. Становление и эволюция сонета в кабардино-черкесской поэзии / Л.Б. Хавжокова, Э.А. Шогенова // Кавказская филология: история и перспективы. К 90-летию Мухадина Абубекировича Кумахова: сб. науч. ст. – Нальчик: Ред.-издат. отдел ИГИ КБНЦ РАН, 2019 д. – С. 438-448.

194. Хавжокова, Л.Б. Эволюция венка сонетов в адыгской (кабардино-черкесской) литературе / Л.Б. Хавжокова, Э.А. Шогенова // Социально-культурная и историческая общность Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии: традиции, современность, перспективы развития: материалы межрегион. конф. с междунар. участием. – Черкесск; Карачаевск: КЧГУ, 2019 и. – С. 294-299.

195. Хакуашев, А.Х. История кабардинской рифмы = Къэбэрдей рифмэм и тхыдэ // Хакуашев, А.Х. Истоки становления = ЕхьулӀэныгъэм и хэКӀыпӀэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 1984. – С. 166-196.

196. Хакуашев, А.Х. Кабардинское стихосложение = Адыгэ усэ гъэпсыкIэ [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 1998. – 288 с.
197. Хакуашев, А.Х. Некоторые вопросы стихосложения Али Шогенцукова / А.Х. Хакуашев // Сборник статей о кабардинской литературе. – Нальчик: Кабардино-Балкарское кн. изд-во, 1957. – С. 219-242.
198. Хан-Гирей. Записки о Черкесии / Хан-Гирей; вступ. ст. и подг. текста к печати В.К. Гарданова, Г.Х. Мамбетова. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – 335 с.
199. Хан-Гирей. Избранные произведения / Хан-Гирей; подг. текста и вступ. ст. Р.Х. Хашхожевой. – Нальчик: Эльбрус, 1974. – 336 с.
200. Хан-Гирей. Черкесские предания: избр. произв. / Хан-Гирей; вступ. ст., сост. и общ. ред. Р.Х. Хашхожевой. – Нальчик: Эльбрус, 1989. – 285 с.
201. Харлап, М.Г. О понятиях «ритм» и «метр» / М.Г. Харлап // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития / отв. ред. Л.И. Тимофеев. – М.: Наука, 1985. – С. 11-29.
202. Холшевников, В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение: пособие для студентов филол. фак. / В.Е. Холшевников. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1972. – 167 с.
203. Холшевников, В.Е. Стиховедение и поэзия / В.Е. Холшевников. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – 256 с.
204. Холшевников, В.Е. Основы стиховедения: русское стихосложение: учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов / В.Е. Холшевников. – 5-е изд. – СПб.; М.: Филол. фак. СПбГУ: Академия, 2004. – 208 с.
205. Храпченко, М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М.Б. Храпченко. – 2-е изд. – М.: Сов. писатель, 1972. – 408 с.

206. Цвинария, В.Л. Абхазское стихосложение. Метрика. Ритмика. Композиция / В.Л. Цвинария. – Сухуми: Алашара, 1987. – 350 с.
207. Чамоков, Т.Н. О традициях и новаторстве в поэзии адыгских литератур / Т.Н. Чамоков // Ученые записки АНИИ. – Майкоп, 1968. – Т. VI. – С. 203-219.
208. Чамоков, Т.Н. Об адыгейском стихосложении (ритмика и рифма) / Т.Н. Чамоков // Адыгейская филология: сб. ст. – Ростов н/Д: Адыг. обл. типография управления по печати Краснодар. крайисполкома, 1970. – Вып. 4. – С. 83-96.
209. Чамоков, Т.Н. Традиции фольклора в адыгейской поэзии / Т.Н. Чамоков // Адыгейская филология: сб. ст. – Краснодар: [Б.и.], 1967 б. – Вып. 2. – С. 259-273.
210. Чекалов, П.К. Абазинское стихосложение: истоки и становление / П.К. Чекалов. – Ставрополь: Изд-во СГУ. 2000 а. – 215 с.
211. Шаззо, Ш.Е. Художественное своеобразие адыгейской поэзии (эволюция, поэтика, стилевые искания) / Ш.Е. Шаззо. – Майкоп: Качество, 2003. – 380 с.
212. Шаззо, Ш.Е. Эпические песни адыгов: (поэтика, стиховая культура) / Ш.Е. Шаззо. – Майкоп: Изд-во МГТУ, 2009. – 170 с.
213. Шاپир, М.И. «VERSUS» VS «PROSA»: пространство-время поэтического текста [Электронный ресурс] / М.И. Шاپир // Philologica. – 1995. – Т. 2, № 3/4. – С. 7-47. – Режим доступа: <https://rvb.ru/philologica/02pdf/02shapir.pdf> (дата обращения: 20.07.2020).
214. Шенгели, Г.А. Техника стиха / Г.А. Шенгели; под ред. Л.И. Тимофеева. – М.: ГИХЛ, 1960. – 312 с.
215. Шервинский, С.В. Ритм и смысл: к изучению поэтики Пушкина / С.В. Шервинский; АН СССР, Отд. лит. и яз. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – 272 с.

216. Шиков, Н.М. К вопросу об эволюции поэтических форм адыгейского стиха / Н.М. Шиков // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. – Майкоп: [Б.и.], 1988. – С. 43-51.
217. Шогенцуков, Ад. Мастерство поэта / Ад. Шогенцуков // Кабардинская правда. – 1950. – 14 октября. – С. 3.
218. Эйхенбаум, Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум. – Петербург: Опояз (Общество изучения теории поэтического языка), 1922. – 200 с.
219. Эйхенбаум, Б.М. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1969. – 552 с.
220. Эткинд, Е.Г. Разговор о стихах / Е.Г. Эткинд. – М.: Дет. лит., 1970. – 240 с.
221. Юхотников, Ф.В. Письма с Кавказа / Ф.М. Юхотников // Русское слово. – 1861. – № 4. – С. 2-13.
222. Якобсон, Р. Работы по поэтике: переводы / Р. Якобсон; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
223. Яковлев, Н.Ф. Грамматика адыгейского литературного языка / Н.Ф. Яковлев, Д.А. Ашхамаф. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. – 464 с.
224. Havzhokova, L.B. Cerkes Siirinin Tarih Felsefesi / L.B. Havzhokova // Cerkeslerin Diasporada Birlikte Yasadiklari Toplumlara Etkilesimleri. – Ankara: Kafdav, 2018. – S. 141-147.
225. Horalek, K. Spojitost rôznych typû slovanského verse s prosodickými vlastnostmi jazyka / K. Horalek // Československé přednášky pro IV mezinárodní sjezd slavistů. – Praha, 1958.

II. Диссертации и авторефераты

226. Аминова, Х.М. Новаторство М.-З. Аминова в области лакского стихосложения: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Аминова Хазинат Магометзагидовна. – Махачкала, 1999 а. – 201 с.

227. Аминова, Х.М. Новаторство М.-З. Аминова в области лакского стихосложения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Аминова Хазинат Магометзагидовна. – Махачкала, 1999 б. – 27 с.
228. Аутлева, С.Ш. Адыгские историко-героические народные песни XVI–XVIII веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.00.00 / Аутлева Сарие Шумафовна. – Тбилиси, 1964. – 228 с.
229. Аутлева, С.Ш. Адыгские историко-героические народные песни XVI–XVIII веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.00.00 / Аутлева Сарие Шумафовна. – Тбилиси, 1964. – 30 с.
230. Бауаев, К.К. Проблемы эволюции балкарской поэзии: основы балкарского стихосложения: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Бауаев Казим Каллетович. – Нальчик, 1998. – 165 с.
231. Вишневский, К.Д. Русский стих XVIII – первой половины XIX века. Проблемы истории и теории: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Вишневский Кирилл Дмитриевич. – М.: АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького, 1975. – 32 с.
232. Гульян, Р.Г. Развитие стихосложения в армянской советской поэзии 20–30-ых годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Гульян Рубен Гиголович. – Ереван, 1971 а. – 231 с.
233. Гульян, Р.Г. Развитие стихосложения в армянской советской поэзии 20–30-ых годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Гульян Рубен Гиголович. – Ереван, 1971 б. – 18 с.
234. Жовтис, А.Л. Проблема свободного стиха и эволюция стиховых форм: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Жовтис Александр Лазаревич. – Алма-Ата, 1974. – 445 с.
235. Илюшин, А.А. Русская силлабика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Илюшин Адександр Анатольевич. – М., 1984. – 334 с.
236. Кагазежева, Л.Н. Двусложные размеры и логоэд в современном кабардинском стихосложении: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Кагазежева Людмила Нурбиевна. – Нальчик, 2005 б. – 159 с.

237. Кагазежева, Л.Н. Двусложные размеры и логзэд в современном кабардинском стихосложении: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Кагазежева Людмила Нурбиевна. – Нальчик, 2005 в. – 24 с.
238. Калачева, С.В. Эволюция русского стиха: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Калачева Светлана Васильевна. – М., 1979. – 377 с.
239. Кучукова, З.А. Онтологический метакод как системообразующий принцип этнопоэтики (на материале карачаево-балкарской поэзии): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Кучукова Зухра Ахметовна. – Нальчик, 2006 а. – 42 с.
240. Кучукова, З.А. Онтологический метакод как системообразующий принцип этнопоэтики (на материале карачаево-балкарской поэзии): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Кучукова Зухра Ахметовна. – Нальчик, 2006 б. – 357 с.
241. Панеш, У.М. Типологические связи и формирование художественно-эстетического единства адыгских литератур (на материале прозы 20–70-х годов): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Панеш Учужук Масхудович. – Тбилиси, 1990 б. – 386 с.
242. Панеш, У.М. Типологические связи и формирование художественно-эстетического единства адыгских литератур (на материале прозы 20–70-х годов): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Панеш Учужук Масхудович. – Тбилиси, 1990 в. – 55 с.
243. Схалыхо, А.А. О путях развития адыгейской советской литературы: дис. ... канд. филол. наук: 10.00.00 / Схалыхо Абу Адышесович. – Майкоп; Тбилиси, 1967. – 296 с.
244. Унарокова, Р.Б. Народная песня в системе традиционной культуры адыгов: эстетико-информационный аспект: дис. ... д-ра филол. наук: 10.00.09 / Унарокова Раиса Батмирзовна. – Махачкала, 1999 а. – 339 с.
245. Унарокова, Р.Б. Народная песня в системе традиционной культуры адыгов: эстетико-информационный аспект: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.00.09 / Унарокова Раиса Батмирзовна. – Махачкала, 1999 б. – 42 с.

246. Хавжокова, Л.Б. Поэзия Хабаса Бештокова: основные мотивы, жанровая система, поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Хавжокова Людмила Борисовна. – Нальчик, 2011 а. – 187 с.

247. Хавжокова, Л.Б. Поэзия Хабаса Бештокова: основные мотивы, жанровая система, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Хавжокова Людмила Борисовна. – Нальчик, 2011 б. – 23 с.

248. Чамоков, Т.Н. Традиции и новаторство в адыгской поэзии и русскоадыгейские поэтические связи: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Чамоков Т.Н. – Майкоп: [Б.и.], 1967 а. – 19 с.

249. Чекалов, П.К. Абазинское стихосложение: истоки и становление: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Чекалов Петр Константинович. – Ставрополь, 2000 б. – 362 с.

250. Шаззо, Ш.Е. Духовно-философские основы адыгейской поэзии и своеобразие ее художественной эволюции: проблемы поэтики и стиля: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09, 10.01.02 / Шаззо Шамсет Ерестемовна. – Майкоп, 2005. – 402 с.

251. Шаззо, Ш.Е. Духовно-философские основы адыгейской поэзии и своеобразие ее художественной эволюции: проблемы поэтики и стиля: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09, 10.01.02 / Шаззо Шамсет Ерестемовна. – Майкоп, 2005. – 54 с.

III. Источники художественных текстов

252. Абазоков, К.С. Челн природы. Стихи = Дунейм и кхъуафэжьей. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / К.С. Абазоков. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 96 с.

253. Абитов, В.К. Дорожи именем. Стихи, поэмы = Уи цІэр жегъэІэ. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / В.К. Абитов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1987. – 120 с.

254. Абитов, Х.Я. Голос души. Стихи, поэмы = Псэм и макъ. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.Я. Абитов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское респ. кн. изд-во, 2005. – 248 с.

255. Аброкова, Б.М. Середина. Стихи = Купсэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.М. Аброкова. – Нальчик: Тетраграф, 2011. – 112 с.
256. Агноков, Л.(А.)О. Стихотворения = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.(А.)О. Агноков; сост., автор вступ. ст. З.П. Кардангушев. – Нальчик: МС-Графика, 2016. – 256 с.
257. Адыгейская литература: пособие для учителей 11-х классов. Вторая часть = Адыгэ литературэр: я 11-рэ классым икIэлэегъаджэхэм апае IэпыIэгъу тхыль (АЛ 11 кл.) [на адыг. яз.] / ред. Р.Г. Мамий. – Майкоп: Качество, 2013. – 199 с.
258. Адыгейская литература: пособие для учителей 11-х классов. Первая часть = Адыгэ литературэр: кIэлэегъаджэхэм апае IэпыIэгъу тхыль (АЛ 11 кл.) [на адыг. яз.] / сост. Р.Г. Мамий, М.Н. Хачемизова, Н.А. Хамерзокова; отв. ред. Ш.С. Хавдок. – Майкоп: Качество, 2011. – 199 с.
259. Адыгейская литература: учеб. пособие для 7 класса = Адыгэ литератур: я 7-рэ класс (АЛ 7 кл.) [на адыг. яз.] / авт.-сост. М.Ш. Кунижев; под ред. М.Х. Мамий. – Майкоп: Качество, 2015. – 248 с.
260. Адыгейские старинные песни = Адыгэ орэдыжъхэр (АСП) [на адыг. яз.] / сост. Т.М. Керашев. – Майкоп: Адыгнациздат, 1940. – 128 с.
261. Антология кабардинской поэзии (АКП). XX век = Къэбэрдей усэм и антологие. XX лIэщIыгъуэ [на каб.-черк. яз.] / гл. ред. Х.Х. Кауфов. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г.: Эль-Фа, 2008. – 656 с.
262. Антология ранней адыгоязычной литературы = Ипэрей адыгэбзэ литературэм и антологие [на каб.-черк. яз.] / сост. З.М. Налоев; науч. ред. Х.Т. Тимижев. – Нальчик: КБИГИ, 2010. – 352 с.
263. Ахметов, М.Х. Цвети, мой край. Стихи, песни и рассказ = Гъагъэ, си хэку. Стиххэр, уэрэдхэр, рассказ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Ахметов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1959. – 68 с.

264. Ацканов, Р.Х. Дом в облаках. Сборник избранных произведений = Пшэм хэт унэ. Усэхэр, поэмэхэр. Сонетхэр. Новеллэхэр. Прозэу тха усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Р.Х. Ацканов. – Нальчик: Эльбрус, 2020. – 648 с.
265. Балагова, Л.Х. Каменная ограда. Стихи = Мывэ сэрей. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Балагова. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 152 с.
266. Бемурзов, М.Х. Адыгом быть нелегко: стихотворения и поэмы = Адыгэу ущытыныр гугъущ: Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Нальчик: Эльбрус, 2002. – 120 с.
267. Бемурзов, М.Х. Сказ о мужестве. Стихи и поэмы = Лыгъэм и тхыдэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Черкесск: Ставроп. кн. изд-во, Карачаево-Черкесское отд., 1981. – 96 с.
268. Бемурзов, М.Х. Ты – моя песня. Стихи = Уэрэду сиІэр уэрщ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Черкесск: Ставроп. кн. изд-во, Карачаево-Черкесское отд., 1990. – 104 с.
269. Беретарь, Х.Я. Весенняя песня. Стихи, поэма = Гъэтхэпэ псалъ. Стиххэр, поэмэр [на адыг. яз.] / Х.Я. Беретарь. – Майкоп: Адыг. кн. изд-во, 1960. – 70 с.
270. Бештоков, Х.К. Золотая осень. Стихи, роман-миф, драматическая поэма = Бжыхьэ дыщэфэ. Усэхэр, роман-миф, драматическэ поэмэ [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 232 с.
271. Бештоков, Х.К. Удивительный мир. Лирика (1962–2002) = Дуней тельыджэ. Лирикэ (1962–2002) [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 544 с.
272. Бицуев, А.М. Избранное: стихи, баллады, поэмы = Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 288 с.
273. Бицуев, А.М. Снег идет...: стихотворения. Баллады. Переводы = Къосыр уэс...: Усэхэр. Балладэхэр. ЗэдзэкIахэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 320 с.

274. Брюсов, В.Я. Реет тень: стих [Электронный ресурс] / В.Я. Брюсов // РуСтих: стихи классиков. – Режим доступа: <https://rustih.ru/valerij-bryusov-reet-ten/> (дата обращения: 12.06.2021).

275. Гадагатль, А.М. Весна моей родины. Стихотворения, поэмы = Сихэку игъатх. Стихотворениехэр, поэмэхэр [на адыг. яз.] / А.М. Гадагатль. – Краснодар; Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1966. – 80 с.

276. Гадагатль, А.М. Желание сердца. Стихи и песни = Гум шлоигъор. Стиххэмрэ орэдхэмрэ [на адыг. яз.] / А.М. Гадагатль. – Майкоп: Адыг. кн. изд-во, 1959. – 112 с.

277. Гашиков, Х.Х. Весна. Стихи и поэмы = Гъатхэ. Стиххэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Гашиков. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1958. – 127 с.

278. Гашиков, Х.Х. Стихи и поэмы = Стиххэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Гашиков. – Черкесск: Черкесское кн. изд-во, 1953. – 144 с.

279. Губжоков, Л.М. Стихи и поэмы = Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Л.М. Губжоков. – Нальчик: Эльбрус, 2008. – 176 с.

280. Гучаев, З.Т. Свеча. Стихи, поэма = Шэху уэздыгъэ. Усэхэр, поэмэ [на каб.-черк. яз.] / З.Т. Гучаев. – Нальчик: Эльбрус, 1999. – 92 с.

281. Дербе, Т.И. Избранные произведения. Стихотворения, поэмы = Хэшыпыкфыгъэ тхыгъэхэр. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / Т.И. Дербе. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2019. – 382 с.

282. Джангиров, К. Скорость молчания. Верлибр 22 [Электронный ресурс] / К. Джангиров // Стихи.ру. – Режим доступа: <https://stihi.ru/2009/03/11/734> (дата обращения: 26.08.2022).

283. Дзыбова, С. Стихи = Усэхэр [на адыг. яз.] / С. Дзыбова // Адыгское слово = Адыгэ псалъэ. – 2019. – 24 января. – С. 5.

284. Дугужев, К.Б. Журавли. Стихи = Кърухэр. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / К.Б. Дугужев. – Черкесск: Ставроп. кн. изд-во, Карачаево-Черкесское отд., 1970. – 72 с.

285. Дугужев, К.Б. Танец голубей. Поэмы, стихи = Тхьэрыкъуэхэм я къафэ. Поэмэхэр, усэхэр [на каб.-черк. яз.] / К.Б. Дугужев. – Черкесск: Ставроп. кн. изд-во, Карачаево-Черкесское отд., 1989. – 96 с.
286. Емиж, М.И. Черный цветок. Стихотворения и поэма = Къэгъагъэ шIуцI. Усэхэр, поэмэр [на каб.-черк. яз.] / М.И. Емиж. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1990. – 80 с.
287. Жамбекова, Р. Стихи = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Р. Жамбекова // Звезды «Млечного пути»: стихи, рассказы = «Шыхульагъуэм» и вагъуэхэр: усэхэр, рассказхэр [на каб.-черк. яз.] / сост. и подг. к изд. С.Г. Хахова. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2010. – С. 7-20.
288. Жанэ, К.Х. Избранное = Стиххэр [на адыг. яз.] / К.Х. Жанэ. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1969. – 373 с.
289. Загаштокова, Л.Х. Сердечное слово. Стихи = Гухэль псалъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Загаштокова. – Нальчик: Эльбрус, 1987. – 52 с.
290. Кабардинские народные песни = Адыгэ уэрэдыжъхэр (КНП) [на каб.-черк. яз.] / сост. З.П. Кардангушев. – Нальчик: Эльбрус, 1969. – 116 с.
291. Кабардинский фольклор (КФ) / общ. ред. Г.И. Бройдо; вступ. ст., коммент. и словарь М.Е. Талпа; ред. Ю.М. Соколова; Кабардино-Балкар. науч.-исслед. ин-т нац. культуры. – М.; Л.: Academia, 1936. – 650 с.
292. Кажаров, П.Х. Доброта. Стихотворения = Гуапагъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – 152 с.
293. Кажаров, Х.Х. Избранное. Стихотворения и баллады = Усыгъэхэр. Усэхэмрэ балладэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / П.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 1998. – 320 с.
294. Канукова, З.С. Адыгский квартал. Стихотворения, поэма = Адыгэ хьэблэ. Усэхэр, поэмэ [на каб.-черк. яз.] / З.С. Канукова. – Нальчик: Эльбрус, 2012. – 208 с.
295. Канукова, З.С. Ты и я. Стихи = Уэрэ сэрэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.С. Канукова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2008. – 112 с.

296. Кармова, А.А. А на том берегу. Сочинения = АдрьщI ньджэ. Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Кармова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2018. – 232 с.
297. Кешоков, А.П. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы = Тхыгъэхэр томихым щызэхуэхъэсауэ. I том. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.П. Кешоков. – Нальчик: Эльбрус, 2004. – 512 с.
298. Кешоков, А.П. Стихи-стрелы / А.П. Кешоков; пер. с каб. С. Липкин. – М.: Правда, 1970. – 32 с.
299. Кештов, М.Х. Эхо далеких времен. Стихи и поэмы = Тхыдэм и гъыбзэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Кештов. – Нальчик: Эльбрус, 1991. – 176 с.
300. Кочесокова, М. Стихи = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М. Кочесокова // Молодая ветвь: стихи и рассказы = КъудамэщIэ: Усэхэр, рассказхэр [на каб.-черк. яз.] / сост. С.Г. Хахов. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – С. 10-16.
301. Куашев, Б.И. Собрание сочинений: в 2 т. = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев; подг. к печати З. Налоева. – Нальчик: Кабард. кн. изд-во, 1966 в. – Т. 2. – 204 с.
302. Куашев, Б.И. Собрание сочинений: в 2 т. = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев; подг. к печати З. Налоева. – Нальчик: Кабард. кн. изд-во, 1958. – Т. 1. – 416 с.
303. Куашев, Б.И. Стихотворения и поэмы = Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев. – Нальчик: Эльбрус, 1996. – 304 с.
304. Куготова, З.Х. Стихи = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.Х. Куготова // Звезды «Млечного Пути»: стихи, рассказы = «Шыхульагъуэм» и вагъуэхэр: Усэхэр, рассказхэр [на каб.-черк. яз.] / сост. и подг. к изд. С.Г. Хахова. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2010. – С. 170-178.
305. Куготова, З.Х. Глоток воздуха. Стихи, стихи в прозе = Хъэуа Iубыгъуэ. Усэхэр, прозэу тха усэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.Х. Куготова. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 96 с.

306. Кук, Н.Ю. Пепел сердца. Поэмы и стихотворения = Гум истафэхэр. Поэмэхэр, усэхэр [на адыг. яз.] / Н.Ю. Кук. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 1995. – 136 с.
307. Кук, Н.Ю. Собрание сочинений: в 8 т. [на рус. и адыг. яз.] / Н.Ю. Кук. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2012. – Т. 4. – 704 с.
308. Лукожева, Н.Х. Входы души = Жылапхъэ [на каб.-черк. и рус. яз.] / Н.Х. Лукожева. – Нальчик: Принт Центр, 2009. – 428 с.
309. Махотлов, Н.Ш. Стихотворения = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Н.Ш. Мухотлов. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 184 с.
310. Машбаш, И.Ш. Родник. Четверостишия = ПсынэкIэчъ. СатыриплI усэхэр [на адыг. яз.] / И.Ш. Машбаш. – Майкоп: Полиграф-ЮГ, 2014. – 480 с.
311. Машбаш, И.Ш. Собр. соч.: в 25 т. Т. 1: Стихотворения = Тхыль тIокIырэ тфырэ хъурэ зэхэугъоегъэ тхыгъэхэр. Апэрэ тхыль. Усэхэр [на адыг. яз.] / И.Ш. Машбаш. – Майкоп: Полиграф-ЮГ, 2020. – 608 с.
312. Мижаева, М.О. Хочу заглянуть в твои глаза. Стихи = Сыхуейщ уи нитIым сыщIэплъэну. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.О. Мижаева. – Черкесск: Карачаево-Черкесское респ. кн. изд-тво, 2009. – 224 с.
313. Мукожев, А.Х. Мой век. Стихотворения. Поэма-элегия = Си лIэщIыгъуэр. Усэхэр. Поэмэ-элегие [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 248 с.
314. Мукожев, А.Х. Старый мир. Стихи = Дунеижъ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 1995. – 144 с.
315. Мукожев, А.Х. Эпоха. Стихотворения = Лъэхъэнэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 176 с.
316. Налоев, З.М. Избранное: в 3 т. Т. 2: Стихи. Поэмы. Повести = Тхыгъэ кыхэхэхэр. Томищым щызэхуэхъэсауэ. ЕтIуанэ том. Усэхэр. Поэмэхэр. Повестхэр [на каб.-черк. яз.] / З.М. Налоев. – Нальчик: Эльбрус, 2015. – 512 с.
317. Налоев, З.М. Совесть. Баллада = ЦIыху напэ. Балладэ [на каб.-черк. яз.] / З.М. Налоев // Кабардинская литература: учебник-хрестоматия для

7 класса / сост. Х.Т. Тимижев, Л.Ф. Балова. – 2- изд. – Нальчик: Эльбрус, 2013. – С. 121-127.

318. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. I: Песни и наигрыши, приуроченные к определенным обстоятельствам / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1980. – 224 с.

319. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. II: Нартские пшинатли / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1981. – 232 с.

320. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. III, ч. 1: Героические величальные и плачевые песни / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1986. – 264 с.

321. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. III, ч. 2: Героические величальные и плачевые песни / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1990. – 488 с.

322. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. IV, ч. 1: Неприуроченная лирика / под ред. Е.В. Гиппиуса. – Нальчик: Ред.-издат. отдел ИГИ КБНЦ РАН, 2017. – 300 с.

323. Нарты. Адыгский эпос. Т. I: Ранние циклы эпоса. Сосруко / под общ. ред. А.М. Гутова. – Нальчик: Тетраграф, 2012. – 424 с.

324. Нарты. Адыгский эпос. Т. II: Озырмес. Батраз. Ашамез [Электронный ресурс] / гл. ред. А.М. Гутов. – Нальчик, 2017. – 468 с. – Режим доступа: http://www.kbigi.ru/?page_id=2004 (дата обращения: 11.11.2022).

325. Нарты. Адыгский эпос. Т. III: Бадиноко. Шауей [Электронный ресурс] / гл. ред. А.М. Гутов. – Нальчик, 2020. – 582 с. – Режим доступа: http://www.kbigi.ru/?page_id=2004 (дата обращения: 11.11.2022).

326. Нахушев, М.Д. Слезы адыгов. Стихи и проза = Адыгэ нэпсхэр. Тхыгъэ зэхуэхьэсахэр [на каб.-черк. яз.] / М.Д. Нахушев. – Черкесск: Аджьпа, 1995. – 304 с.

327. Оразаев, А.П. Далекий остров. Стихотворения = ХытЫгу жыжьэ. Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.П. Оразаев. – Нальчик: Эльбрус, 2017. – 184 с.

328. Охтов, А.Н. Ущелье Белы. Стихи, сатира, поэмы, рассказы = Хужьэ и кьуэладжэ. Усэхэр, сатирэ, поэмэхэр, рассказхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Н. Охтов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1960. – 188 с.
329. Пхешхов, М.Н. Путь. Стихотворения, проза = Гьуэгуанэ. Усэхэр, прозэ [на каб.-черк. яз.] / М.Н. Пхешхов. – Нальчик: Эль-Фа, 2003. 116 с.
330. Пшуков, Л.Х. Калина полевая. Стихи = Губгьуэ зэрыджэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Пшуков. – Нальчик: Тетраграф, 2011. – 92 с.
331. Сижажев, К.А. Солнце Баксана: песни и стихи = Бахьсэн и дыгьэ: Уэрэдхэмрэ усэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / К.А. Сижажев; сост., авт. вступ. ст. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Принт-Центр, 2017. – 108 с.
332. Тутов, М.А. Перекати-поле. Поэмы = Жьуджалэ. Поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.А. Тутов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1985. – 88 с.
333. Тхагазитов, З.М. Сочинения. Стихотворения и поэмы = Усыгьэхэр. Усэхэр. Поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.М. Тхагазитов. – Нальчик: Эльбрус, 2005. – 704 с.
334. Тхагапсов, У.А. Колыбель мира. Стихи = Дуней гуцэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / У.А. Тхагапсов. – Нальчик: Эль-Фа, 2001. – 108 с.
335. Утижев, Б.К. Ветви. Новеллы, притчи, стихотворения, сонеты, стихотворения в прозе, максимы, пьесы = Кьудамэхэр. Новеллэхэр, пьесэхэр, усэхэр, сонетхэр, прозэу тха усэхэр, гуцIагьщIэльхэр, пьесэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.К. Утижев. – Нальчик: Эльбрус, 2005. – 400 с.
336. Хавжокова, Л.Б. Нить любви. Стихи = Гухэль нальэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2011. – 108 с.
337. Хамхоков, Х.Х. Душой написанное слово. Стихи, напевы, песни = ГопэдэгьэкIэу нэжьым хэсэхы. Усэхэр, нэжьымхэр, орэдхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Хамхоков. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2010. – 208 с.
338. Ханфенов, А.М. Избранные стихи = Усэ кьыхэхахэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Ханфенов. – Карачаевск; Черкесск: КЧГУ, 2011. – 236 с.

339. Ханфенов, А.М. Напевы жизни. Стихи, сатира и юмор, переводы = ГъащIэм и пшыналгъэ. Усэхэр, сатирэмрэ юморымрэ, зэдзэкIахэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Ханфенов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1960. – 64 с.
340. Хатков, А.Д. Живи, человек. Стихотворения, проза = Цыфыр щэрэI. Стиххэр, прозэр [на каб.-черк. яз.] / А.Д. Хатков. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 1959. – 181 с.
341. Хатуев, П.М. Листопад. Стихи, миниатюры = ПщIащэпыху. Усэхэр, эссе, жыIэгъуэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.М. Хатуев. – Нальчик: Эльбрус, 2010. – 296 с.
342. Хахов, С.Г. Поздняя осень. Стихотворения и поэма = БжьыхьэкIэ. Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / С.Г. Хахов. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 160 с.
343. Шогенцуков, А.А. Избранные произведения = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 432 с.
344. Шогенцуков, А.А. Сочинения = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 542 с.
345. Шогенцуков, А.О. Собр. соч.: в 3 т. Т. 2: Стихотворения и поэмы = Тхыгъэхэр томищым щызэхуэхьэсауэ. 2 том: Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков. – Нальчик: Эльбрус, 1988. – 436 с.
346. Шоров, А.Л. Зов сердца. Стихи и очерки = Псэм и джэ макъ. Усэхэмрэ очеркхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.Л. Шоров. – Черкесск: Карачаево-Черкесское респ. гос. кн. изд-во, 2000. – 224 с.
347. Шоров, Х.М. Мечта. Стихи = Гухэль. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.М. Шоров. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1962. – 32 с.
348. Шорова, М.М. Мои сочинения = Си усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.М. Шорова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2015. – 132 с.
349. Эльгаров, К.М. Тень горы. Стихи и поэмы = Бгыхэм я жьауэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / К.М. Эльгаров. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – 120 с.

IV. Архивные материалы

350. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание по случаю укладывания [ребенка] в колыбель = Гуцэхэпхэ хьуэхьу [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 10. Пасп. № 6. Информант Хатукаева Хуж 1889 г.р., кабардинка; а. Эрсакон Адыгее-Хабльского района КЧР. Запись Хусена Иванова от 13.09.1958 г.

351. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание семье = Унагьуэ хьуэхьу [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 16. Пасп. № 47. Информант Абдулкерим Проштов: 1932 г.р., кабардинец; г. Терек Терского района КБР. Запись Бетала Курашинова от 15.12.1970 г.

352. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Призывание новобрачного = Щауэеджэ [на каб.-черк. яз.]. Ф. 10. Оп. 1. Т. 37. Ед. хр. 53 (инв. № 2211, 2218, 2219, 2236). Пасп. № 27/2. Информант Хуж Токмакова 1903 г.р., кабардинка; г. Баксан Баксанского района КБР. Запись Сараби Мафедзева от 04.11.1986 г.

353. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание знамени (флагу) = Бэракьым зэрехьуэхьу [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 1 в. Пасп. № 34. Информант Иванов Темболат 1881 г.р., кабардинец; с. Старый Черек (Докшоково) Урванского района КБР. Запись Хусена Иванова от 10.05.1959 г.

354. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Свадебное благопожелание = Нысашэ хьуэхьу [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 1 в. Пасп. № 30. Информант Кандрокова Гуаша: 1909 г.р., кабардинка; с. Урух Лескенского района КБР. Запись Хасана Яхтанигова от 25.10.1974 г.

355. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Старинное благопожелание = Хьуэхьужь [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 16. Пасп. № 19/1. Информант Магометмурза Шогенцуков, кабардинец; с. Старая Крепость (Кучмазукино) Баксанского района КБР. Запись Нури Шогенцукова. (Дата записи неизвестна).

356. АС КБР. Ф. 276. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 55.

СОКРАЩЕНИЯ И УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Сокращения

а. – аул

адыг. верс. – адыгейская версия

адыг. яз. – адыгейский язык

АКП – Антология кабардинской поэзии

АЛ 11 кл. – Адыгейская литература для 11 класса

АЛ 7 кл. – Адыгейская литература для 7 класса

АП:БС – Адыгские (адыгейские, кабардинские, черкесские, черкесского зарубежья) писатели XIX – XXI вв. Библиографический словарь

АС КБР – Архивная служба Кабардино-Балкарской Республики

АСП – Адыгейские старинные песни

бжедуг. верс. – бжедугская версия

букв. – буквально

в знач. / со знач. – в значении, со значением

в., вв. – век, века

Вып. – Выпуск

г. – город

г., гг. – год, годы

г.-д.к. – гипердактилическая клаузула

греч. – греческое [слово, выражение]

д.к. – дактилическая клаузула

Доп. – дополнение

др. – другое (-ие)

др.-рус. – древнерусское [слово, выражение]

Ед. хр. – Единица хранения

ед. ч. – единственное(-го) число(-а)

ж.к. – женская клаузула

ИА(К-Ч)Л – История адыгской (кабардино-черкесской) литературы

ИАЛ – История адыгейской литературы
ИГИ КБНЦ РАН – Институт гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра Российской академии наук
итал. – итальянское [слово, выражение]
каб. верс. – кабардинская версия
каб.-черк. яз. – кабардино-черкесский язык
КНП – Кабардинские народные песни
КФ – Кабардинский фольклор
КЧРС – Кабардино-черкесско-русский словарь
КЧЯ – Кабардино-черкесский язык
Л. – Лист
Л.с. – логоэдический стих
Л.Х. – Людмила Хавжокова
лат. – латинское [слово, выражение]
м.к. – мужская клаузула
мн. др. – многое другое
МРС – музыкально-речевое стихосложение
НПИНА – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов
Обст. – обстоятельство
Оп. – Опись
Пасп. – Паспорт
пир. – пиррихий
ПКБ – Писатели Кабардино-Балкарии
Подлеж. – подлежащее
Подстр. пер. – подстрочный перевод
С. / с. – страница
сел. – село, селение
Сказ. – сказуемое
СЛТ – Словарь литературоведческих терминов
см. – смотри / смотреть

сп. – спондей

ср. – сравни

СУ – слабое ударение

т., тт. – том, тома

трибр. – трибрахий

тюрк. – тюркское [слово, выражение]

УС – ударный слог

устар. – устаревшее [слово, выражение]

Ф. – Фонд

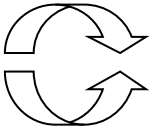
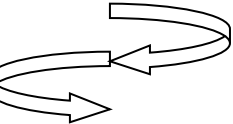





ФР – фольклорная рифма

франц. – французское [слово, выражение]

шапсуг. верс. – шапсугская версия

эл. рес. – электронный ресурс

Условные обозначения

∪	– безударный слог
–	– ударный слог
<...>	– пропуск цитаты
	– цезура
↔	– рифма (ставится между рифмующимися словами)
	– концевая рифма
	– фольклорная рифма
	– граница между фольклорными рифмами
	– корень (слова)
	– окончание (слова)
	– приставка
	– суффикс
	– граница между стопами
↑↓	– анафора
(–)	– нерифмованная строка

Полный список источников художественного материала

І. Фольклорные тексты

1. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание по случаю укладывания [ребенка] в колыбель = Гушхэпхэ хьуэхьу [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 10. Пасп. № 6. Информант Хатукаева Хуж 1889 г.р., кабардинка; а. Эрсакон Адыгее-Хабльского района КЧР. Запись Хусена Иванова от 13.09.1958 г.
2. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание семье = Унагьуэ хьуэхьу [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 16. Пасп. № 47. Информант Абдулкерим Проштов 1932 г.р., кабардинец; г. Терек Терского района КБР. Запись Бетала Курашинова от 15.12.1970 г.
3. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Призывание новобрачного = Щауэеджэ [на каб.-черк. яз.]. Ф. 10. Оп. 1. Т. 37. Ед. хр. 53 (инв. № 2211, 2218, 2219, 2236). Пасп. № 27/2. Информант Хуж Токмакова 1903 г.р., кабардинка; г. Баксан Баксанского района КБР. Запись Сараби Мафедзева от 04.11.1986 г.
4. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание знамени (флагу) = Бэракьым зэрехьуэхьу [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 1 в. Пасп. № 34. Информант Иванов Темболат 1881 г.р., кабардинец; с. Старый Черек (Докшоково) Урванского района КБР. Запись Хусена Иванова от 10.05.1959 г.
5. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Свадебное благопожелание = Нысашэ хьуэхьу [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 1 в. Пасп. № 30. Информант Кандрокова Гуаша: 1909 г.р., кабардинка; с. Урух Лескенского района КБР. Запись Хасана Яхтанигова от 25.10.1974 г.
6. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Старинное благопожелание = Хьуэхьужь [на каб.-черк. яз.]. Ф. 12. Оп. 1. Ед. хр. 16. Пасп. № 19/1. Информант Магометмурза Шогенцуков, кабардинец; с. Старая Крепость (Кучмазукино) Баксанского района КБР. Запись Нури Шогенцукова. (Дата записи неизвестна).

7. АС КБР. Ф. 276. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 55.
8. Кабардинские народные песни = Адыгэ уэрэдыжыхэр (КНП) [на каб.-черк. яз.] / сост. З.П. Кардангушев. – Нальчик: Эльбрус, 1969. – 116 с.
9. Кабардинский фольклор (КФ) / общ. ред. Г.И. Бройдо; вступ. ст., коммент. и словарь М.Е. Талпа; ред. Ю.М. Соколова; Кабардино-Балкар. науч.-ис. ин-т нац. культуры. – М.; Л.: Academia, 1936. – 650 с.
10. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. I: Песни и наигрыши, приуроченные к определенным обстоятельствам / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1980. – 224 с.
11. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. II: Нартские пшинатли / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1981. – 232 с.
12. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. III, ч. 1: Героические величальные и плачевые песни / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1986. – 264 с.
13. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. III, ч. 2: Героические величальные и плачевые песни / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1990. – 488 с.
14. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. IV, ч. 1: Неприуроченная лирика / под ред. Е.В. Гиппиуса. – Нальчик: Ред.-издат. отдел ИГИ КБНЦ РАН, 2017. – 300 с.
15. Нарты. Адыгский эпос. Т. I: Ранние циклы эпоса. Сосруко / под общ. ред. А.М. Гутова. – Нальчик: Тетраграф, 2012. – 424 с.
16. Нарты. Адыгский эпос. Т. II: Озырмес. Батраз. Ашамез [Электронный ресурс] / гл. ред. А.М. Гутов. – Нальчик, 2017. – 468 с. – Режим доступа: http://www.kbigi.ru/?page_id=2004 (дата обращения: 11.11.2022).
17. Нарты. Адыгский эпос. Т. III: Бадиноко. Шауей [Электронный ресурс] / гл. ред. А.М. Гутов. – Нальчик, 2020. – 582 с. – Режим доступа: http://www.kbigi.ru/?page_id=2004 (дата обращения: 11.11.2022).

II. Источники литературных произведений

Адыгейская поэзия

1. Адыгейская литература: 11 класс = Адыгэ литератур: я 11-рэ класс (АЛ 11 кл.) [на адыг. яз.:] / Р.Г. Мамий, М.Н. Хачемизова, Н.А. Хамерзокова [и др.]. – Майкоп: Качество, 2014. – 410 с.
2. Адыгейская литература: учеб. пособие для 7 класса = Адыгэ литератур: я 7-рэ класс (АЛ 7 кл.) [на адыг. яз.] / авт.-сост. М.Ш. Кунижев; под ред. М.Х. Мамий. – Майкоп: Качество, 2015. – 248 с.
3. Беретарь, Х.Я. Весенняя песня. Стихи, поэма = Гъэтхэпэ псалъ. Стиххэр, поэмэр [на адыг. яз.] / Х.Я. Беретарь. – Майкоп: Адыг. кн. изд-во, 1960. – 70 с.
4. Беретарь, Х.Я. Утро нового дня. Поэма = МэфакIэм ипчэдыж. Поэм [на адыг. яз.] / Х.Я. Беретарь. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1987. – 104 с.
5. Гадагатль, А.М. Весна моей родины. Стихотворения, поэмы = Сихэку игъатх. Стихотворениехэр, поэмэхэр [на адыг. яз.] / А.М. Гадагатль. – Краснодар; Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1966. – 80 с.
6. Гадагатль, А.М. Желание сердца. Стихи и песни = Гум шIоигъор. Стиххэмрэ орэдхэмрэ [на адыг. яз.] / А.М. Гадагатль. – Майкоп: Адыг. кн. изд-во, 1959. – 112 с.
7. Дербе, Т.И. Вечный танец. Избранные стихотворения = ГъэшIэрэ лъэпэчIас. ХэшыпыкIыгъэ усэхэр [на адыг. яз.] / Т.И. Дербе. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2014. – 223 с.
8. Дербе, Т.И. Избранные произведения. Стихотворения, поэмы = ХэшыпыкIыгъэ тхыгъэхэр. Усэхэр, поэмэхэр [на адыг. яз.] / Т.И. Дербе. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2019. – 382 с.
9. Дербе, Т.И. Небо любви: стихи, поэма = Огум ишIульэгъу: Усэхэр, поэмэр [на адыг. яз.] / Т.И. Дербе. – Майкоп: Благодарение, 1993. – 46 с.

10. Емиж, М.И. Черный цветок. Стихотворения и поэма = Къэгъагъэ шIуцI. Усэхэр, поэмэр [на адыг. яз.] / М.И. Емиж. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1990. – 80 с.
11. Жанэ, К.Х. Избранное = Стиххэр [на адыг. яз.] / К.Х. Жане. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1969. – 373 с.
12. Куек, Н.Ю. Пепел сердца. Поэмы и стихотворения = Гум истафэхэр. Поэмэхэр, усэхэр [на адыг. яз.] / Н.Ю. Куек. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 1995. – 136 с.
13. Куек, Н.Ю. Собрание сочинений: в 8 т. [на рус. и адыг. яз.] / Н.Ю. Куек. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2012. – Т. 6. – 704 с.
14. Машбаш, И.Ш. Родник. Четверостишия = ПсынэкIэчъ. СатыриплI усэхэр [на адыг. яз.] / И.Ш. Машбаш. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2014. – 480 с.
15. Машбаш, И.Ш. Собр. соч.: в 25 т. Т. 1: Стихотворения = Тхыль тIокIырэ тфырэ хъурэ зэхэугъоегъэ тхыгъэхэр. Апэрэ тхыль. Усэхэр [на адыг. яз.] / И.Ш. Машбаш. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2020. – 608 с.
16. Хамхоков, Х.Х. Душой написанное слово. Стихи, напевы, песни = ГопэдэгъэкIэу нэжъым хэсэхы... Усэхэр, нэжъымхэр, орэдхэр [на адыг. яз.] / Х.Х. Хамхоков. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2010. – 208 с.
17. Хатков, А.Д. Живи, человек. Стихотворения, проза = Цыфыр щэрэI. Стиххэр, прозэр [на адыг. яз.] / А.Д. Хатков. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 1994. – 182 с.

Кабардинская поэзия

18. Абазоков, К.С. Челн природы. Стихи = Дунейм и кхъуафэжъей. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / К.С. Абазоков. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 96 с.
19. Аброкова, Б.М. Середина. Стихи = Купсэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.М. Аброкова. – Нальчик: Тетраграф, 2011. – 112 с.
20. Агноков Л.(А.)О. Стихотворения = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.(А.)О Агноков; сост., авт. вступ. ст. З.П. Кардангушев. – Нальчик: МС-Графика, 2016. – 256 с.

21. Антология кабардинской поэзии (АКП). XX век = Къэбэрдей усэм и антологие. XX лэщыгъуэ [на каб.-черк. яз.] / гл. ред. Х.Х. Кауфов. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г.: Эль-Фа, 2008. – 656 с.
22. Антология ранней адыгоязычной литературы = Ипэрей адыгэбзэ литературэм и антологие [на каб.-черк. яз.] / сост. З.М. Налоев; науч. ред. Х.Т. Тимижев. – Нальчик: КБИГИ, 2010. – 352 с.
23. Ацканов, Р.Х. Дом в облаках. Сборник избранных произведений = Пшэм хэт унэ. Усэхэр, поэмэхэр. Сонетхэр. Новеллэхэр. Проззу тха усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Р.Х. Ацканов. – Нальчик: Эльбрус, 2020. – 648 с.
24. Ацканов, Р.Х. Отдушина. Стихи и сонеты = ЩхъэегъэзыпӀэ. Усыгъэ тхылъ [на каб.-черк. яз.] / Р.Х. Ацканов. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 168 с.
25. Ацканов, Р.Х. После дождя. Стихотворения. Сонеты = Усэхэр. Сонетхэр [на каб.-черк. яз.] / Р.Х. Ацканов. – Нальчик: Эльбрус, 2014. – 352 с.
26. Ацканов, Р.Х. Сонеты = Сонетхэр [на каб.-черк. яз.] / Р.Х. Ацканов. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2010. – 112 с.
27. Балагова, Л.Х. Каменная ограда. Стихи = Мывэ сэрей. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Балагова. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 152 с.
28. Балагова, Л.Х. Путь солнца. Поэма и стихи = Дыгъэм и гъуэгу. Поэмэрэ усэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Балагова. – Нальчик: Эль-Фа, 2000. – 258 с.
29. Бахов, Б.Т. Танцует кабардинка. Стихотворения и песни = Адыгэ пщашэр къофэ. Усэхэр, уэрэдхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.Т. Бахов. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 112 с.
30. Бейтуганова, Ф.С. Танец души. Рассказы. Стихи = Іуэтэжхэр. Хъыбар. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Ф.С. Бейтуганова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2020. – 192 с.

31. Бекмурза Пачев. Жизнь и творчество = ПащІэ Бэчмырзэ. И гъащІэмрэ и лэжыгъэмрэ [на каб.-черк. яз.] / сост. А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – 352 с.
32. Бештоков, Х.К. Белое золото и уголь. Роман-дневник, поэмы = Дыщэхурэ фІамыщІрэ. Роман-дневник, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2012. – 328 с.
33. Бештоков, Х.К. Век нынешний. Стихотворения. Лирические поэмы. Короткие романы = Иджырей лъэхъэнэ. Усэхэр. Лирэ поэмэхэр. Роман кІэщІхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: 2019. – 688 с.
34. Бештоков, Х.К. Золотая осень. Стихи, роман-миф, драматическая поэма = Бжыхъэ дыщафэ. Усэхэр, роман-миф, драматическэ поэмэ [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 232 с.
35. Бештоков, Х.К. Одинокое дерево. Стихи и поэмы = Псым щхъэщыт жыг закъуэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 1991. – 200 с.
36. Бештоков, Х.К. Стихотворения = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2014. – 160 с.
37. Бештоков, Х.К. Удивительный мир. Лирика (1962–2002) = Дуней тельыджэ. Лирикэ (1962–2002) [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 544 с.
38. Бицуев, А.М. Избранное: стихи, поэмы, баллады = Усыгъэхэр: Усэхэр, поэмэхэр, балладэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 288 с.
39. Бицуев, А.М. Мир души. Стихи. Баллады. Миниатюры = Псэм и дуней. Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 208 с.
40. Бицуев, А.М. Распахнутые двери. Стихотворения и баллады = КІуэцІрыкІыбжэ: Усэхэмрэ балладэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 2008. – 160 с.

41. Бицуев, А.М. Снег идет...: стихотворения. Баллады. Переводы = Къосыр уэс...: Усэхэр. Балладэхэр. ЗэдзэкIахэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 320 с.
42. Браев, А.Г. Желание. Стихи и поэмы = ХъуэпсапIэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.Г. Браев. – Нальчик: Эльбрус, 1976. – 88 с.
43. Браев, А.Г. Свет в окне. Жизнь и творчество. Статьи, очерки, воспоминания, стихотворения, рассказы / А.Г. Браев; сост. Х.Х. Кауфов, И.А. Кажарова, Ж.Г. Браева (Тхамокова). – Нальчик: Принт Центр, 2019. – 220 с.
44. Время слова. Новые имена в литературе Кабардино-Балкарии. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2022. – 284 с.
45. Губжоков, Л.М. Стихи и поэмы = Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Л.М. Губжоков. – Нальчик: Эльбрус, 2008. – 176 с.
46. Губжоков, Л.М. Эхо времени. Стихи, поэма, переводы = Лъэхъэнэ макъамэ. Усэхэр, поэмэ, зэдзэкIахэр [на каб.-черк. яз.] / Л.М. Губжоков. – Нальчик: Эльбрус, 1980. – 104 с.
47. Гучаев, З.Т. Свеча. Стихи, поэма = Шэху уэздыгъэ. Усэхэр, поэмэ [на каб.-черк. яз.] / З.Т. Гучаев. – Нальчик: Эльбрус, 1999. – 92 с.
48. Загаштокова, Л.Х. И камни излучают свет. Стихи = Мывэми нур къыпех. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Загаштокова. – Нальчик: Эльбрус, 1999. – 104 с.
49. Загаштокова, Л.Х. Сердечное слово. Стихи = Гухэль псалъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Загаштокова. – Нальчик: Эльбрус, 1987. – 52 с.
50. Звезды «Млечного Пути». Стихи, рассказы = «Шыхульгагъуэм» и вагъуэхэр. Усэхэр, рассказхэр [на каб.-черк. яз.] / сост. и подг. к изд. С.Г. Хахова. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2010. – 205 с.
51. Иванов, В.Ш. Если б не было любви... Стихи, песни = ФЫльгагъуныгъэр щымыIамэ... Усэхэмрэ уэрэдхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / В.Ш. Иванов. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 80 с.

52. Кагермазов, Б.Г. Стихи и миниатюры = Усэхэмрэ тхыгъэ кІэщІхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Б.Г. Кагермазов. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 96 с.
53. Кажаров, П.Х. Доброта. Стихотворения = Гуапагъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – 152 с.
54. Кажаров, Х.Х. Избранное. Стихотворения и баллады = Усыгъэхэр. Усэхэмрэ балладэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / П.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 1998. – 320 с.
55. Кажаров, Х.Х. Испытание. Стихотворения, баллады, стихотворения в прозе = ГъэунэхупІэ. Усэхэр, балладэхэр, прозэу тха усэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 2013. – 136 с.
56. Канкулов, Ф.М. Голос сердца. Песни = Гум и макъ. Уэрэдхэр [на каб.-черк. яз.] / Ф.М. Канкулов. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 112 с.
57. Канукова, З.С. Адыгский квартал. Стихотворения, поэма = Адыгэ хьэблэ. Усэхэр, поэмэ [на каб.-черк. яз.] / З.С. Канукова. – Нальчик: Эльбрус, 2012. – 208 с.
58. Канукова, З.С. Бусы с неба. Стихи = Уафэ щыгъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.С. Канукова. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 112 с.
59. Канукова, З.С. Ты и я. Стихи = Уэрэ сэрэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.С. Канукова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2008. – 112 с.
60. Кармова, А.А. А на том берегу. Сочинения = АдрьщІ ныджэ. Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Кармова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2018. – 232 с.
61. Кешоков, А.П. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы = Тхыгъэхэр томихым щызэхуэхьэсауэ. I том. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.П. Кешоков. – Нальчик: Эльбрус, 2004. – 512 с.
62. Кештов, М.Х. Эхо далеких времен. Стихи и поэмы = Тхыдэм и гъыбзэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Кештов. – Нальчик: Эльбрус, 1991. – 176 с.

63. Кодзоков, Х.А. Сочинения = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.А. Кодзоков. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 320 с.
64. Куашев, Б.И. Собр. соч.: в 2 т. = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев; подг. к печати З. Налоева. – Нальчик: Кабард. кн. изд-во, 1966. – Т. 2. – 204 с.
65. Куашев, Б.И. Собрание сочинений: в 2 т. = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев; подг. к печати З. Налоева. – Нальчик: Кабард. кн. изд-во, 1958. – Т. 1. – 416 с.
66. Куашев, Б.И. Стихотворения и поэмы = Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев. – Нальчик: Эльбрус, 1996. – 304 с.
67. Куашев, Б.И. Стихотворения и поэмы = Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев. – Нальчик: Эльбрус, 2011. – 128 с.
68. Куготова, З.Х. Глоток воздуха. Стихи, стихи в прозе = Хъэуа Iубыгъуэ. Усэхэр, прозэу тха усэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.Х. Куготова. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 96 с.
69. Кунижева, Х.М. Праздник весенней травы. Стихи и поэмы = Удзыпэ тхьэлъIу. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.М. Кунижева. – Нальчик: Эльбрус, 2015. – 208 с.
70. Лиуан Губжоков: Живу для живых. Жизнь и творчество / сост. Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Эльбрус, 2013. – 176 с.
71. Лукожева, Н.Х. Выходы души = Жылапхъэ [на каб.-черк. и рус. яз.] / Н.Х. Лукожева. – Нальчик: Принт Центр, 2009. – 428 с.
72. Махотлов, Н.Ш. Стихотворения = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Н.Ш. Махотлов. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 184 с.
73. Молодая ветвь: стихи и рассказы = КъудамэщIэ. Усэхэр, рассказхэр [на каб.-черк. яз.] / М.М. Кочесокова, А.Х. Конукоев, Ж.Х. Ходжаева [и др.]. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – 176 с.
74. Мукожев, А.Х. Далекий город. Стихи = Къалэ жыжъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 1990. – 112 с.

75. Мукожев, А.Х. Марина. Стихотворения = Маринэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 120 с.
76. Мукожев, А.Х. Мой век. Стихотворения. Поэма-элегия = Си лэщыгъуэр. Усэхэр. Поэмэ-элегие [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 248 с.
77. Мукожев, А.Х. Старый мир. Стихи = Дунеижь. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 1995. – 144 с.
78. Мукожев, А.Х. Эпоха. Стихотворения = Лъэхъэнэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 176 с.
79. Налоев, З.М. Избранное: в 3 т. Т. 2: Стихи. Поэмы. Повести = Тхыгъэ кыхэхэхэр. Томищым щызэхуэхъсауэ. ЕтІуанэ том. Усэхэр. Поэмэхэр. Повестхэр [на каб.-черк. яз.] / З.М. Налоев. – Нальчик: Эльбрус, 2015. – 512 с.
80. Оразаев, А.П. Грушевая ветка. Стихим = Кхъужьей къудамэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.П. Оразаев. – Нальчик: Эльбрус, 2004. – 136 с.
81. Оразаев, А.П. Далекий остров. Стихотворения = ХытІыгу жыжьэ. Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.П. Оразаев. – Нальчик: Эльбрус, 2017. – 184 с.
82. Оразаев, А.П. Старый холм. Стихи и поэмы = Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз. Іуащхъэжъ.] / А.П. Оразаев. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 248 с.
83. Пшуков, Л.Х. Калина полевая. Стихи = Губгъуэ зэрыджэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Пшуков. – Нальчик: Тетрагаф, 2011. – 92 с.
84. Сижажев, К.А. Солнце Баксана: песни и стихи = Бахъсэн и дыгъэ: Уэрэдхэмрэ усэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / К.А. Сижажев; сост., авт. вступ. ст. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Принт-Центр, 2017. – 108 с.
85. Сонов, А.К. Любимый напев. Стихи = Дзапэ уэрэд. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.К. Сонов. – Нальчик: Эльбрус, 1976. – 56 с.
86. Таов, Б.Х. Стихи = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.Х. Таов; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Принт Центр, 2020. – 64 с.

87. Тхагазитов, З.М. Сочинения. Стихотворения и поэмы = Усыгъэхэр. Усэхэр. Поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.М. Тхагазитов. – Нальчик: Эльбрус, 2005. – 704 с.

88. Утижев, Б.К. Ветви. Новеллы, притчи, стихотворения, сонеты, стихотворения в прозе, максимы, пьесы = Къудамэхэр. Новеллэхэр, пьесэхэр, усэхэр, сонетхэр, прозэу тха усэхэр, гушцIагыщцIэлъхэр, пьесэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.К. Утижев. – Нальчик: Эльбрус, 2005. – 400 с.

89. Утижев, Б.К. Моя Даханаго. Стихи и поэма = Си Дахэнагъуэ. Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.К. Утижев. – Нальчик: Эльбрус, 1987. – 108 с.

90. Утижев, Б.К. Юмор, сатира. Проза и поэзия = ГушыцIалъэ. Прозэрэ усыгъэрэ [на каб.-черк. яз.] / Б.К. Утижев. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 348 с.

91. Хавжокова, Л.Б. Нить любви. Стихи = Гухэль налъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2011. – 108 с.

92. Хатуев, П.М. Листопад. Стихи, миниатюры = ПщцIащэпыху. Усэхэр, эссе, жыцIэгъуэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.М. Хатуев. – Нальчик: Эльбрус, 2010. – 296 с.

93. Хатуев, П.М. Цветные сны. Стихи = ПщцIыхь плъыфэхэр. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.М. Хатуев. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 256 с.

94. Хахов, С.Г. Поздняя осень. Стихотворения и поэма = БжьыхьэкIэ. Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / С.Г. Хахов. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 160 с.

95. Шогенцуков, А.А. Избранные произведения = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 432 с.

96. Шогенцуков, А.А. Сочинения = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 542 с.

97. Шогенцуков, А.О. Нескончаемая песня: мемуары, отрывки из повести, стихи = Уэрэд мыух. ГукъэкIыжхэр, повестым щыщ пычыгъухэр,

усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. Н.А. Шогенцукова. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 240 с.

98. Шогенцуков, А.О. Собр. соч.: в 3 т. Т. 2: Стихотворения и поэмы = Тхыгъэхэр томищым щызэхуэхъесауэ. 2 том: Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.О. Шогенцуков. – Нальчик: Эльбрус, 1988. – 436 с.

99. Шорова, М.М. Мои сочинения = Си усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.М. Шорова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2015. – 132 с.

100. Эльгаров, К.М. Тень горы. Стихи и поэмы = Бгыхэм я жъауэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / К.М. Эльгаров. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – 120 с.

Черкесская поэзия

101. Абитов, В.К. Дорожи именем. Стихи, поэмы = Уи цІэр жегъэІэ. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / В.К. Абитов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1987. – 120 с.

102. Абитов, Х.Я. Голос души. Стихи, поэмы = Псэм и макъ. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.Я. Абитов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское респ. кн. изд-во, 2005. – 248 с.

103. Ахметов, М.Х. Цвети, мой край. Стихи, песни и рассказ = Гъагъэ, си хэку. Стиххэр, уэрэдхэр, рассказ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Ахметов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1959. – 68 с.

104. Бемурзов, М.Х. Адыгом быть нелегко: стихотворения и поэмы = Адыгэу ущытыныр гугъущ: Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Нальчик: Эльбрус, 2002. – 120 с.

105. Бемурзов, М.Х. Сказ о мужестве. Стихи и поэмы = Лпыгъэм и тхыдэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1981. – 96 с.

106. Бемурзов, М.Х. Снег на солнечной стороне. Стихи = ДыгъафІэ уэс. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Нальчик: Эльбрус, 1994. – 184 с.

107. Бемурзов, М.Х. Ты – моя песня. Стихи = Уэрэду сиІэр уэрщ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1990. – 104 с.
108. Гашиков, Х.Х. Весна. Стихи и поэмы = Гьатхэ. Стиххэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Гашиков. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1958. – 127 с.
109. Гашиков, Х.Х. Стихи и поэмы = Стиххэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Гашиков. – Черкесск: Черкесское кн. изд-во, 1953. – 144 с.
110. Дугужев, К.Б. Журавли. Стихи = Кърухэр. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / К.Б. Дугужев. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1970. – 72 с.
111. Дугужев, К.Б. Танец голубей. Поэмы, стихи = Тхьэрыкъуэхэм я къафэ. Поэмэхэр, усэхэр [на каб.-черк. яз.] / К.Б. Дугужев. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1989. – 96 с.
112. Мижаева, М.О. Хочу заглянуть в твои глаза. Стихи = Сыхуейщ уи нитІым сыщІэплъэну. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.О. Мижаев. – Черкесск: Карачаево-Черкесское респ. кн. изд-во, 2009. – 224 с.
113. Нахушев, М.Д. Слезы адыгов. Стихи и проза = Адыгэ нэпсхэр. Тхыгьэ зэхуэхьэсахэр [на каб.-черк. яз.] / М.Д. Нахушев. – Черкесск: Аджьпа, 1995. – 304 с.
114. Охтов, А.Н. Ущелье Белы. Стихи, сатира, поэмы, рассказы = Хужьэ и къуэладжэ. Усэхэр, сатирэ, поэмэхэр, рассказхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Н. Охтов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1960. – 188 с.
115. Пхешхов, М.Н. Путь. Стихотворения, проза = Гьуэгуанэ. Усэхэр, прозэ [на каб.-черк. яз.] / М.Н. Пхешхов. – Нальчик: Эль-Фа, 2003. – 116 с.
116. Тутов, М.А. Перекати-поле. Поэмы = Жьуджалэ. Поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.А. Тутов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1985. – 88 с.
117. Тхагапсов, У.А. Крутится земля. Стихи, басни, сказки, рассказы = МэкІэрахьуэ дунейр. Усэхэр, басняхэр, таурыхьхэр, рассказхэр [на каб.-

черк. яз.] / У.А. Тхагапсов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское гос. кн. изд-во, 2023. – 318 с.

118. Тхагапсов, У.А. Колыбель мира. Стихи = Дуней гуцэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / У.А. Тхагапсов. – Нальчик: Эль-Фа, 2001. – 108 с.

119. Ханфенов, А.М. Избранные стихи = Усэ кыхэхахэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Ханфенов. – Карачаевск; Черкесск: КЧГУ, 2011. – 236 с.

120. Ханфенов, А.М. Напевы жизни. Стихи, сатира и юмор, переводы = ГъащIэм и пшыналъэ. Усэхэр, сатирэмрэ юморымрэ, зэдзэкIахэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Ханфенов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1960. – 64 с.

121. Шоров, А.Л. Зов сердца. Стихи и очерки = Псэм и джэ макъ. Усэхэмрэ очеркхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.Л. Шоров. – Черкесск: Карачаево-Черкесское респ. гос. кн. изд-во, 2000. – 224 с.

122. Шоров, Х.М. Мечта. Стихи = Гухэль. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.М. Шоров. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1962. – 32 с.