

Федеральное государственное бюджетное научное учреждение
«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
2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава I. ГЕНЕЗИС СИСТЕМЫ АДЫГСКОЙ ВЕРСИФИКАЦИИ	27
1.1. Стихосложение в адыгском фольклоре.....	27
1.1.1. Ритмика и рифма фольклорного стиха.....	28
1.1.2. Метрика и строфика адыгского народного стиха.....	71
1.2. Становление силлабо-тонической версификации в национальной поэзии.....	88
1.2.1. Система стихосложения в ранней авторской поэзии.....	88
1.2.2. Реформа адыгского стиха: переход от тонической к силлабо-тонической системе.....	98
Выводы по главе I	111
Глава II. РИТМИКА АДЫГСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО СТИХА	113
2.1. Ударение.....	113
2.2. Интонация.....	117
2.3. Инверсия, поэтическая графика.....	129
Выводы по главе II.....	140
Глава III. МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА	143
3.1. Хорей.....	147
3.2. Ямб.....	177
3.3. Дактиль.....	204
3.4. Амфибрахий.....	212
3.5. Анапест.....	225
3.6. «Интегральные стихи»: логаяд и верлибр.....	235
Выводы по главе III.....	251
Глава IV. РИФМА В АДЫГСКОЙ ПОЭЗИИ	255
Выводы по главе IV.....	309
Глава V. СТРОФИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА АДЫГСКОГО СТИХА	311
Выводы по главе V	370
Заключение	372
Список литературы	381
Сокращения и условные обозначения	418
Приложение	422

ВВЕДЕНИЕ

Исследование системы версификации представляет собой одну из сложных проблем, **актуальность** которой обусловлена непрерывно трансформирующейся и эволюционирующей природой стиха, развивающегося в каждую социальную эпоху и в различной лингвокультурной среде по-разному. Стихотворная речь признана «праязыком» человека и началом литературы. Начиная с XVIII в. подобные мнения встречаются в трудах 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 писатель и литературовед 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].

Художественно-стилевые и структурно-композиционные особенности стиха в их исторической динамике 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 стиховедом М.Л. Гаспаровым «традиционными областями» русского стиха

[Гаспаров, 1996, с. 5]. Они же являются базовыми структурообразующими компонентами адыгского стиха.

Система версификации, являясь недостаточно разработанной областью, представляет несомненный научный интерес для современной литературоведческой и в целом филологической науки. Ее рассмотрение в первую очередь предполагает исследование проблемы взаимоотношения стиха и языка. В теории национального стиха ее сложный и специфический характер обусловлен особенностями грамматического строя адыгских (адыгейского и кабардино-черкесского) 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. Исказить 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 до сих пор остается малоизученной. Обозначенными фактами продиктована необходимость восполнения существующего пробела в рассмотрении вопросов взаимосвязи поэтики стиха и формирующих ее языковых факторов и закономерностей, а также в исследовании лингвопоэтики национального стиха как одного из значимых аспектов изучения адыгской версификации.

Актуальность темы исследования также обусловлена необходимостью комплексного изучения истории и теории адыгского устного (фольклорного) и письменного (литературного) стиха. В обобщающих трудах, посвященных становлению и развитию адыгской (адыгейской, кабардинской, черкесской) литературы, не разработаны теоретические вопросы поэзии и поэтики 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. Особенности стихотворной речи также не стали предметом рассмотрения в научных изданиях, посвященных творчеству отдельных адыгских поэтов (А. Кешоков, З. Тхагазитов, И. Машбаш, А. Бицуев). И только в диссертационной работе «Поэзия Хабаса Бештокова: основные мотивы, жанровая система, поэтика» (2011) и монографических исследованиях «Поэтический мир Хабаса Бештокова» (2012), «Художественный мир Мухадина Бемурзова» (2014), «Эволюция системы адыгского стихосложения» (2022) нами предприняты попытки изучения техники поэтических произведений национальных авторов.

В целом за всю историю эволюции национального стиха проведено лишь два обобщающих исследования, по результатам которых изданы монографии «О кабардинском стихосложении» А.З. Пшиготыжева (Нальчик, 1981) и

«Кабардинское стихосложение» А.Х. Хакуашева (Нальчик, 1998). Обе работы написаны на кабардино-черкесском языке и, как заметно по названиям, освещают лишь одну сторону исследуемой нами проблемы – кабардинскую версификацию. Между тем назрела необходимость ее комплексного, общеадыгского, рассмотрения в современном общероссийском контексте и введения полученных результатов в научный оборот на общедоступном – русском – языке. Важно также заметить, что с момента издания последней из указанных монографических работ прошло более четверти века. За этот период адыгская поэзия (как и вся литература) претерпела значительные изменения, в том числе в области художественно-поэтической и звуковой организации стиха. Обозначенные факты в очередной раз подтверждают **актуальность** и значимость теоретического обоснования главных вопросов становления и развития системы адыгской версификации. На сегодняшний день требуют осмысления (в некоторых случаях – переосмысления) и прояснения отдельные вопросы, не получившие достаточного освещения в предыдущих трудах: лингвопоэтический, этнокультурный и этноонтологический аспекты изучения стиха, влияние экстрастиховых факторов на развитие системы версификации, единство содержания и формы и т.д. Относительно последнего следует заметить, что исследование содержания в изолировании от формы (как и наоборот) не дает полного представления ни об отдельном произведении или жанре, ни об эволюции литературы в целом. 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]. В зависимости от содержания поэтического произведения, «одни размеры (стихотворные – Л.Х.) могут казаться высокими и торжественными, а другие мелкими и игривыми» [Там же]. Поэтому в диссертационной работе уделяется внимание содержательным признакам, принимающим участие в построении

архитектоники стиха. Подобное комплексное исследование системы адыгской версификации представляется необходимым для разработки общих проблем и определения тенденций развития национальной поэзии.

Степень 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». Автор отмечает: «В стихотворениях Кабардинских, древних и новых, не нашел я правильного размера, но везде богатую рифму по образу Арабских и Персидских» [Нечаев, 1826, с. 37]. 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 то, что 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 реди́фа, ни моно́рима, 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» в то время, когда 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 позволяет заключить, 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 рассказал сам Ш. Ногмов [Хакуашев, 1998, с. 36]. Приведенная точка зрения представляется нам 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 силлабо-тонической 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 логоэд 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. Кроме указанных выше монографических работ «О кабардинском стихосложении» (1981) А.З. Пшиготыжева и «Кабардинское стихосложение» (1998) А.Х. Хакуашева,

в которых изучена лишь 1/3 часть рассматриваемой нами проблемы, в адыгском литературоведении нет обобщающих работ по истории и теории поэзии.

Цель исследования – воссоздать целостную картину эволюции системы адыгской версификации от истоков до современности в единстве ее содержательной, лингвопоэтической и формально-поэтической характеристик. Достижение 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;
- определить и систематизировать этапы эволюции адыгского литературного стиха;
- выявить особенности функционирования различных стихотворных размеров в адыгской поэзии;
- изучить ритмику адыгского стиха;
- проследить переход от фольклорной рифмы к концевой, определить особенности функционирования концевой рифмы в национальной поэзии;
- выявить специфику строфической структуризации поэтических произведений адыгских (адыгейских, кабардинских, черкесских) авторов.

Объект исследования – адыгейская, кабардинская, черкесская поэзия.

Предмет исследования – система адыгской версификации от периода становления до современности на материале общеадыгской художественной словесности: поэтика фольклорных текстов и произведений ранней авторской поэзии, основные области и компоненты письменного стиха.

Материалом исследования послужили более 500 фольклорных текстов и около 25 000 (приблизительно 500 000 строк) литературных произведений. Проанализирована поэтика разножанровых композиций: благопожеланий (хохи), народных песен, нартских пшинатлей, первых авторских поэтических импровизаций, разновидностей письменного стиха – стихотворений, поэм,

баллад, сонетов, венков сонетов, газелей, стихов-стрел, рубаи, триолетов, октав и др.

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), А.В. Бубнова (2018, URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=22265&ysclid=lv3bt7b4ff766666496>), К.Д. Вишневого (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, 2021), 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. Третьяковского (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 указанного 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 рассматриваемом вопросе мы разделяем точку зрения представителей другого направления (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 Л.И. Тимофеева и Б.П. Гончарова. Ориентируясь на структуральную лингвистику, эти исследователи во главе с Ю.М. Лотманом придерживались мнения о необходимости «дополнения статистических методов *структурными* (курсив наш – Л.Х.)» [см.: 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.) акцентировалось на проблеме взаимоотношения стиха и языка, которая была актуализирована задолго до них, двумя столетиями ранее, 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: Третьяковский, 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. Третьяковского 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. Кожинова, Л.И. Тимофеева, утверждавших, что «в конкретном стихотворном произведении появляются новые системные связи, перестраивающие общезыковые закономерности под влиянием художественных, экстрастиховых факторов» [Гончаров, Кожинов, 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 использованы сравнительно-исторический и сравнительно-типологический методы, позволившие изучить систему адыгского стиха в общем, национальном и отечественном, историко-культурном контексте. В определенных случаях применялись лингвистические методы – описательный, структурный (таксономический). Обозначенные методы нашли в работе интегративное, системное применение, что позволило воссоздать общую картину становления и эволюции адыгской версификации.

Гипотеза исследования. 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 логоэдов, строфоидов, дисметрических и безрифменных композиций, 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.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем *впервые*:

– проведен комплексный анализ системы общеадыгского (адыгейского, кабардинского, черкесского) устного и письменного стиха от этапа генезиса до современности;

– в диахроническом и синхроническом аспектах изучены «традиционные» (по М.Л. Гаспарову) компоненты адыгского стиха – ритмика, метрика, рифма, строфика, что позволило воссоздать целостную картину эволюции системы национальной версификации;

– прослежен процесс становления и трансформации отдельных компонентов и всей системы адыгского стихосложения: от фольклорного стиха к литературному, от тоники к силлаботонике, от народной (фольклорной) рифмы к «двойной» и далее к концевой рифме, от конвенционального к «интегральному» (по А.В. Бубнову) стиху;

– система стиха рассмотрена как явление этно- и лингвопоэтического стиля и идиостиля адыгских авторов с учетом экстрастиховых факторов, определяющих как его содержание, так и версификационное оформление;

– определена роль версификации в формировании некоторых жанров и жанровых форм адыгской поэзии – газели, рубаи, триолета, сонета, венка сонетов и др.;

– обозначены тенденции развития силлабо-тонических размеров, установлено их процентное соотношение в масштабе поэзии трех адыгских субэтносов (адыгейцев, кабардинцев, черкесов) и на обширном материале

разножанровых поэтических композиций, созданных на двух литературных языках (адыгейском и кабардино-черкесском);

– доказан факт обновления жанровой и версификационной систем современного адыгского стиха.

Теоретическая значимость исследования. Выводы и заключения диссертации, призванной воссоздать целостную картину эволюции системы адыгского фольклорного и литературного стиха и восполнить пробел в изучении поэтики национальной поэзии в целом, подчеркивают ее научно-теоретическую значимость. Результаты исследования направлены на углубление и пополнение научных знаний о системе адыгской версификации, расширение теоретических представлений об универсальных и этноспецифических закономерностях развития литератур народов Российской Федерации.

Практическая значимость исследования заключается в том, что полученные результаты могут найти применение при написании научно-теоретических и учебно-методических работ, разработке справочных изданий, учебного курса по истории адыгской поэзии, спецкурса по адыгскому стихосложению, а также при проведении лингвистических, культурологических и лингвокультурологических исследований.

На современном этапе адыгская поэзия 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 адыгейской, кабардинской, черкесской литератур на сегодняшний день накоплен обширный художественный материал, исследование которого привело к **положениям, выносимым на защиту:**

1. Тенденции эволюции системы адыгского стихосложения определены структурой адыгских (адыгейского и кабардино-черкесского) 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. «Интегральные стихи», в частности логаяды и верлибры, являются неотъемлемыми элементами системы адыгского стихосложения и занимают 7 % от общего объема исследованного художественного материала. Актуализация

этих форм организации поэтического текста относится к 90 гг. XX в. и продолжается по настоящее время. По сравнению с начальным и последующими несколькими этапами эволюции национальной поэзии, в современную эпоху встречается больше логоэдов, верлибров и других «интегральных» композиций.

6. В метрической системе адыгского стиха по частоте использования и степени распространенности конвенциональные («традиционные» силлаботонические) и «интегральные» (логоэды и верлибры) стихи 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) логоэд – 2 %.

7. Рифма в адыгской поэзии претерпела серьезные трансформации в эпоху формирования литературного стиха. В творчестве поэтов старшего поколения, заложивших основы профессиональной литературы, преимущественно использовалась фольклорная рифма. Начиная с 20–30-х гг. до середины XX в. она продолжила свое существование в сочетании с концевой рифмой (в виде «двойной рифмы»), 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 адыгейского и кабардино-черкесского 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.

Степень достоверности и апробация работы. Достоверность результатов исследования обеспечивается значительным объемом иллюстративного материала, отобранного из фольклора и литературы трех адыгских субэтносов (адыгейцев, кабардинцев, черкесов), созданных на двух литературных языках (адыгейском и кабардино-черкесском), а также применением обширного комплекса методов исследования.

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–Карачаевск, 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, Т. III – 2023), Адыги: Адыгейцы. Кабардинцы. Черкесы. Шапсуги. Серия «Народы и культуры» (М., 2022); в 2 статьях в журналах, входящих в базу данных Web of Science; 24 статьях в журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ, 28 публикациях в других научных журналах и сборниках. Общий объем опубликованных работ по теме диссертации – 122,5 п.л.

Структура диссертации (общим объемом 434 страницы) определена целью, задачами, объектом и предметом исследования. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения, списка источников и литературы (370 наименований), списка условных сокращений и обозначений, а также приложения, включающего список источников иллюстративного материала (141 наименование).

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ СИСТЕМЫ АДЫГСКОЙ ВЕРСИФИКАЦИИ

1.1. Стихосложение в адыгском фольклоре

В современном литературоведении 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.

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. Пшиготыжевым, «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), дописьменном, 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:

Пвей, пвей, пвей!

Сэбым екЛу, матэм кЛуэж,

Джэмыдэжсь, 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

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

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 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, с. 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 ономотопы 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 ономотопы, 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*х «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 «хьыбар» 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 ТхьуэжьеймкIэ

Щыджэгуащ щэращэу, ещыну,

Щыблэр бибгъум еуэу,
 Зэуэр нылуригъэдзу,
 Дзэр яхузэригъэшхыу,
 Шхуэлу иыгъыу,
 Уанэр и токъбану,
 Бэхур и хьэрыхьэу,
 «Хьыу» жиГэм зигъазэрэ,
 Зырикъуар игъээджызджу,
 Джэду лъэкIэр ищIу

[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 кьуапэкIэ сигъавэщ,
 Вийм я щIантIэпсри
 Си натIэпэм кьыпхихуш,
 Быдзышэ хужьу сызэбгъэфари
 Iубыгъуищуй кьызжьэдихуш,
 Щхьэр фIихыну щыцэсым,
 – Уий, нартхэ я щауэ,
Щауэ хужьу Iэпщагъуэ,
 Зи шыр гъуэуэ блэнащхьэ,
 Шальэ кьызэптмэ, хьунт,
 Нобэ ди лъэпкъ яукIыркъым,

ЗыукIаи хэКIыжыркъым...

[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» ↔ *зыукIаи* «убивший»: от *укIын* – «убить»).

В рассматриваемом конкретном случае (как и во многих других текстах 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 (*къыпхíхуц* ↔ *къызжьэды́хуц*), 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)»

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

[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. <...>. 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 исследователе 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, звукосочетаний 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 звукосоответствия, выделенные исследователем в следующем фрагменте в качестве обрамляющей рифмы:

Зичэтэ Iапшьэхэр Лъэшшьэу тикъаным фэфыз.

Чатэри бжъаблэу Лъэшшьэу тикъаным фегъэчъ

[Там же, с. 61].

Здесь прослеживаются слабовыраженные внутрискроковые созвучия (на один звук в каждой строке: *з, ч/чь*) и внутреннюю рифму *Iапшьэхэр ↔ Лъэшшьэу*, 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. Хакушев, 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 (адыгейском и кабардино-черкесском) 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. Хакушева, 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 *соуци*,

Щынахъуэ щIалэм *сылуцIи*,

Щынахъуэ щIалэр *згъэжеи*,

Щынэхъу жеяхэм *сахыхьи*,

Щынэхъу *пиэрыр къахэсхи...*

[Цит. по: Хакушев, 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 итхьэкІэ пщы Къамболэтым сегъапцІэ,
 Губгъом ипцІанэми пщы Къамболэтым *сырещэ*
 СыкъырищэкІызэ, Хъыу кІэтыкум *сыдещэ*,
 СапэкІэ сыплъэмэ, зятэ сьукІыгъэри *сэльэгъу*

[АСП, 1940, с. 39–40].

Наряду с фольклорной рифмой (*ныбджэгъу* ↔ *ныбджэгъум*, *сегъапцІэ* ↔ *ипцІанэми*, *сырещэ* ↔ *сыкъырищэкІызэ*), 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 б_ыв», 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 внутристроковое (в понимании исследователя – рифмовое) созвучие «в брани ↔ б_ыв».

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 внутристроковую рифму. В целом, можно заключить, что в своем высказывании Хан-Гирей имел в виду «перекликание» двух рифм (рифма 1: *в брани ↔ б_ыв* и рифма 2: *был ↔ облит*) посредством «одинаковости» звука «б», завершающего первую из них (будучи элементом конечного слога) и начинающего вторую. А уникальность подобного «перекликания», 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 внутрисклоковые 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 кызыращыжыгъэр»):

– Орзэмэджэу зэмэджышъ,
 Дышьэр мыIуданэ ес,
 Остыгыщыр дэпкы дэль,
 Щальэр I'ахьэу тыральашъо,
 ДжэхэшъуаIе'эр зэльаубы,

Лыбэ зишьхьагырыт!

[Нарты, 2017, с. 83].

В данном небольшом фрагменте наблюдается множество разных созвучий, главными из которых являются рифмовые: *зэмэджышь ↔ дышьэр*, *эс ↔ остыгыйшыр*, *дэль ↔ щальэр*, *тыралъашьо ↔ джэхэшьуа́е’эр*, *зэляу(ы)бы ↔ ЛЫБЭ*. Вместе с тем не менее значительна роль внутрислоковых (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 зэмэджишь*. 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 тыралъашьо*.

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» («Бэдынокбуэ чынтым зэрэзуар»):

– Бэдынокбуэу бланэ гъэшхар зи шэджагъуашхэ,
 Вы гъэшхар зи пшәпэ Іуэ,

Уи шэсыгьуэр къэсащ

[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 (адыгейского и кабардино-черкесского) 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 *гь* и *гьу*. 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 – *гьэшхар зи шэджагьуашхэ* ↔ *вы гьэшхар*. До второй рифмы ее сопровождает звук *ш* в слове *пшанэ*, который «продвигается» далее по тексту и повторяется во второй части следующей рифмы, соединяющей конец второй строки с началом третьей: *лус* ↔ *шэсыгьуэр*. Звук *с*, на который опирается вторая рифма, повторяясь в третьей строке, образует аллитерацию – *шэсыгьуэр 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» («Гуцэхэпхэ хьуэхьу»):

Ужьэм хуэдэу бгьэгухуу,
 Гуэху ищIэнкIэ щIэрыбэу,
 Бын кьыхуэхьуу, хьурыльхуу,
 Кьильхур псори зэхьэ-зэхуэу,
 Хуарэ дахэр я Iэдэжу,
 Шу жэрыжи ящIэмышьэу,
 Хьэрхуэрэгьур пщащэ дахэу,
 Дахэ зи цIэр ябгырыдзэу,
 Дзыдзэм хуэдэр тепльэу яIэу...

[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 бгьэгухуу, / Гуэху ищIэнкIэ щIэрыбэу,

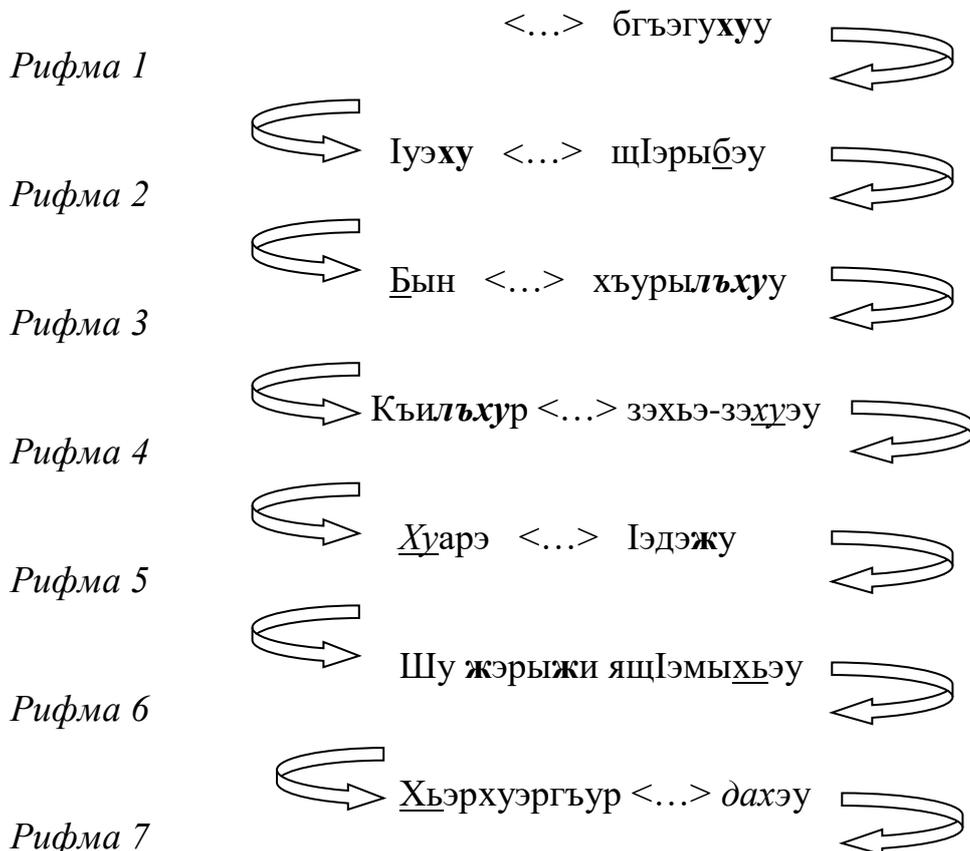
Второй стих – Бын кыыхуэхуу, хьурыльхуу, / Къильхур псори зэхьэ-зэхуэу,

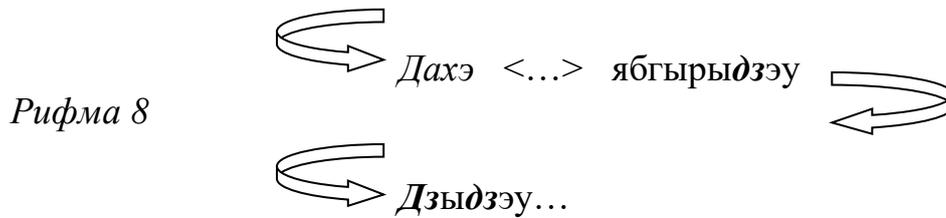
Третий стих – Хуарэ дахэр я Іэдэжу, / Шу жэрыжи ящІэмыхьэу и т.д.

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 кыы-хуэ-хьуу, хьу-ры-льхуу	7 слогов
Къи-льхур псо-ри зэ-хьэ-зэ-хуэу	8 слогов

Как верно заметил исследователь, во второй половине нечетного стиха присутствует сочетание звуков (льху), повторяющееся в первой половине четного стиха. Именно это сочетание звуков в описанных позициях и образует фольклорную рифму (*бгьэгухуу ↔ Іуэху, хьурыльхуу ↔ къильхур, 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*, *щлэрыбэу* ↔ *бын*, *хъурыльхуу* ↔ *кыльхур*, *зэхэ-зэхуэу* ↔ *хуарэ*, *лэдэжу* ↔ *шу жэрыжи*, *ящлэмышьэу* ↔ *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 (*хъурыльхуу* ↔ *кыльхур*), четвертой и пятой (*зэхэ-зэхуэу* ↔ *хуарэ*) строк, но и, повторяясь внутри некоторых строк, образует внутрискроковые аллитерационные и рифменные (в первой строке – *хуэдэу бгъэгухуу*, в третьей строке – *кыыхуэхьуу хъурыльхуу*, в четвертой строке – *кыльхур* ↔ *зэхэ-зэхуэу*) и межстрочковые (с первой по пятую строку: *хуэдэу – бгъэгухуу – луэху – кыыхуэхьуу – хъурыльхуу – кыльхур – зэхэ-зэхуэу – хуарэ*) созвучия. Отдельную аллитеративную конструкцию также образует звук «*щл*», повторяющийся в разных строках: *ищлэнклэ – щлэрыбэу – ящлэмышьэу*.

В обеспечении общего благозвучия рассматриваемого фрагмента значимую роль играют и внутренние рифмы, которые наиболее отчетливо прослеживаются в первых четырех строках: 1) *хуэдэу* ↔ *бгъэгухуу*, 2) *ищлэнклэ* ↔ *щлэрыбэу*, 3) *кыыхуэхьуу* ↔ *хъурыльхуу*, 4) *кыльхур* ↔ *зэхэ-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 дзэпкьитЫмкІэ льыхэр ны[пóж]
ПщІэгъуалэжьым лыпсейр йо[жэ̀х]»

[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*[жэх], 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 смысловое 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 «акромонаграмма» использует «анадиплосис» – то же, что и акромонаграмма, 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 мЭГуху 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 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», «гъ – ку – кIу», «д – т – тI», «дж – ч – чI (кI)», «дз – ц – цI», «жь – щ – щI», «л – ль – 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 зыщагъэув *унагъуэм*,
Унагъуэм я цIэкIи дыхъуахъуэм,
Я фызибгъу шатэ зэIащIэу,
ФызищIым джэдыр яфыщIу,
ЩIыщIыжу кызэкIуэцIычыр я фадэу,
Уэрэд жызыIэр я хъыджэбзу,
Имызу псалъэр я нысэу,
Гуэлым хуэдэр я гъэшу,
Я шыхъужьы мыныбаблэу,

КъеблэкIар я афэу,
 Домбэифэ бгъэну,
 Зы губгъэни ямыIэу,
 Нэхъыжь яIэм пщIэ хуащIу,
 ЛыщIэр быдэу ирагуэу,
 Сэжь Iузыгуэр я лыжьу,
Я гъэвэжь пшатхъуэ тырихъэрэ
 Я хъэмыжьи щэджыжь увыпIэу,
 УнапIэр 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 внутрискроковое созвучие на близкие по артикуляции звуки *гъ* и *гъу* в их сочетаниях с гласными «а» и «э» – «зыщагъэув унагъуэм». 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 *щI* 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 троичной системы смычных *жь* и *цI*, а также образующие полный ряд в указанной системе *б*, *п*, *пI*. В 19 строках

приведенного фрагмента звук *жь* встречается 6 раз, *щI* – 8, *б* – 10, *п* – 6, *пI* – 2. Переключаясь между собой в определенных комбинациях (*жь* и *щI*, с одной стороны, и *б*, *п*, *пI*, 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 назвали 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 акромонаграмма (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» («Хьуэхьужь»):

...Я гум ильыр къахуэщІэ,
 Псэгъу ящІыным ехьэлІэ,
 Унэ ихьэмэ нэмысыфІэу,
 Щауэ лыфІхэр я лыхьуу,
 Дарий кІэхьур я джанэу...

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

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

Уэ си щІалэ, си нэху,
 Зымылуэху зезмышуэ,
 Дуней нэхум тезмыгъэхьэу 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 кыщІэжрэ...

[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 ↔ ящІыным, ехъэлІэ ↔ ихъэмэ, нэмысыфІэу ↔ лыфІхэр, лыыхъуу ↔ 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 ныбжьэгъуншэ мыхъуу ↔ гугъу;

2) ФР, соединяющая конечный слог второй строки с предпоследним слогом третьей строки: нэжсу ↔ кыщІэжрэ. 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 акромонаграммы: 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 внутрислоговых и межслоговых аллитераций и формировании рифмовых корреляций в указанных позициях (большей частью – конец одной строки и начало последующей). Так, например, в «Песне о Шолохе» («Шолэхьу и уэрэд») наблюдаем следующее:

Щэджащэгүэ ди Шолэ(уа)хьужьби,

Уо! лыхьужьхэмэ уранэхь 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 внутрислогового (*щэджащэгүэ – Шолэ(уа)хьужьби*) и межслогового (*щэджащэгүэ Шолэ(уа)хьужьби – лыхьужьхэмэ*) созвучий. Фонема *жь* в сочетании с *хьу* образует фольклорную рифму: *Шолэ(уа)хьужьби ↔ лыхьужьхэмэ*. Здесь присутствует и другая аллитеративная конструкция, образующая межслоговое (*Шолэ(уа)хьужьби –*

лЫхьужьхэмэ уранэхь) и внутрислоковое (*лЫхьужьхэмэ уранэхь*) 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) внутрислоковые:

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

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

в) на звук *п*: пашэри Пщыкъант;

2) межстрочные: 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:

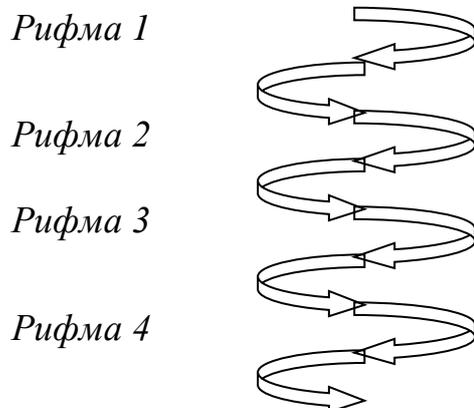


Схема 1 а

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 **бгъуры**дзэу,
 И **бгъэ** гъэсахэр **щхъэры**дзагъэххэу,
 Тхъуэ-къарапцІэу блапщэ **щхъэ** гъуру
 ІэкІуэцІрыжым тесыххэу,
 И бжыпэ уэгъуэр лы уэгъуищэ **пэлымтэу**,
 Зригъэ**лъэтэхым**, къашыргъэ пщэхуу,
 И афэху джанэр **зыщІыпщІу**,
 Езыр гу ищІ-**бгы** ищІу
 Шу **ябгэр** къольыс,
 Хьэ **самырыбэри** еутІыпщ,
 И джатэ Іэпщэр **егъэз**,
 Биижыбэдзэри **егъэгулэз**,
 Гузэва нартхэми ягу мээгъэж

[Нарты, 2020, с. 28].

Здесь, как и в рассмотренном выше тексте из цикла «Нарт Сосруко» («Нарт Сосрыкьуэ»), 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: *бгьурьдзэу* ↔ *бгьэ* – соединяет конец первой строки и начало второй. Действие рифмы не заканчивается на обозначенном парном созвучии, ее «отголоски» обнаруживаются далее по второй строке в лексемах *гьэсахэр* *щхьэрьдзагьэххэу*. Другими словами, наблюдается плавный переход от рифмы к аллитерации.

Рифма 2: *щхьэрьдзагьэххэу* ↔ *щхьэ* – 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 *щхьэрьдзагьэххэу* образует рифму с предпоследним словом третьей строки – *щхьэ*. Следует обратить внимание и на аллитерацию во второй строке на звукокомплекс *гьэ*: *и бгьэ гьэсахэр* *щхьэрьдзагьэххэу*. Подобные звукосоответствия, точнее – звукосочетания, встречающиеся и в других строках, способствуют формированию гармоничной и легко запоминающейся ритмики произведения.

Рифма 3: *гьуру* ↔ *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: *цхьэрыдзагьэххэу* ↔ *тесыххэу* ↔ *пцэхуу*. 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 (*зыщIыпщIу* ↔ *ищIу*), одиннадцатой и двенадцатой строк (*егьэз* ↔ *егьэгулэз*). 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: *пэлытэу* ↔ *зригьэльэтэхым*. Далее она продолжается без прерываний.

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

Рифма 7: *зыщIыпщIу* ↔ *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* кьольыс ↔ *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

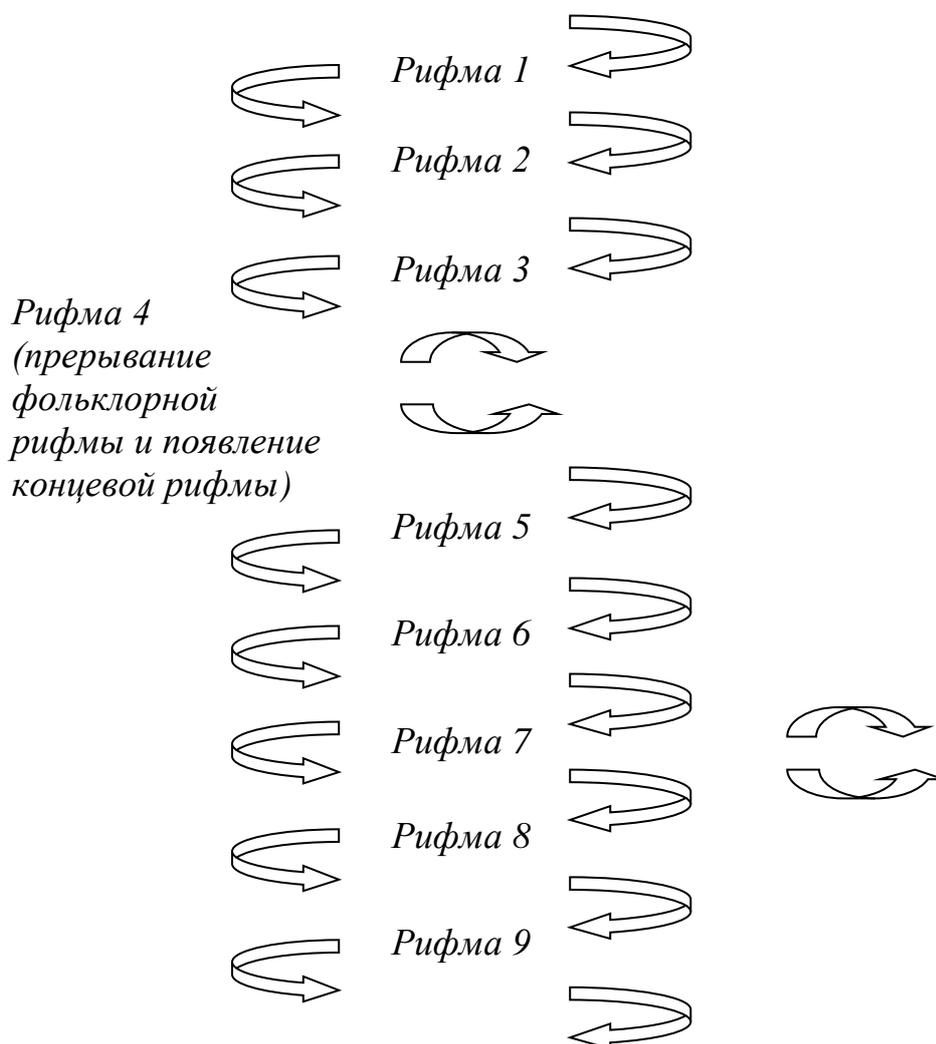
рассматриваемом участке текста входит в состав первого (рифмующего) компонента ФР. Помимо этого, рифмующиеся части сочетаются звуком с.

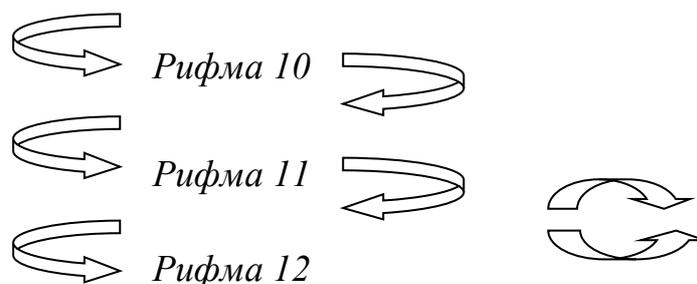
Рифма 10: *еутлыпц* ↔ *Іэпцэр* – соединяет конец десятой строки и начало одиннадцатой.

Рифма 11: *егъэз* ↔ *бижъыбэдзэри 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: *бгъурьдзэу – бгъэ – къаранцIэу – блащэ – бжыпэ – пэлытэу – пцэхуу – зыщIыпцIу – бгы – ябгэр – самырыбэри – Iэпцэр – биижьыбэдзэри*. Подобные созвучия играют важную роль в сохранении целостности ритмики произведения в случае ослабления или прерывания рифмы на том или ином участке текста.

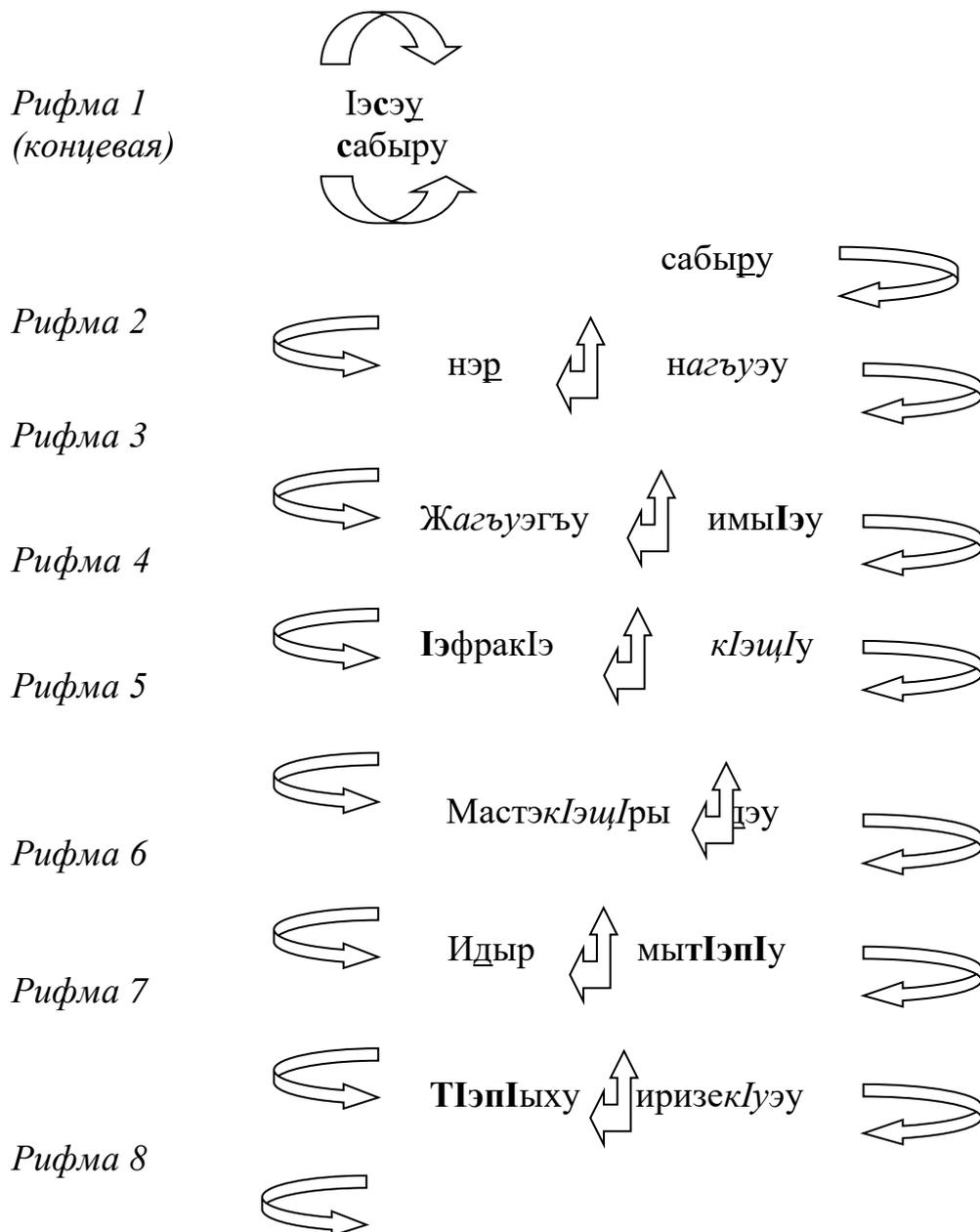
Многие явления, обнаруженные в проанализированных выше иллюстрациях из нартского эпоса, наблюдаются и в других произведениях адыгского фольклора. Например, в «Свадебном благопожелании» («Нысашэ хьуэхьу»):

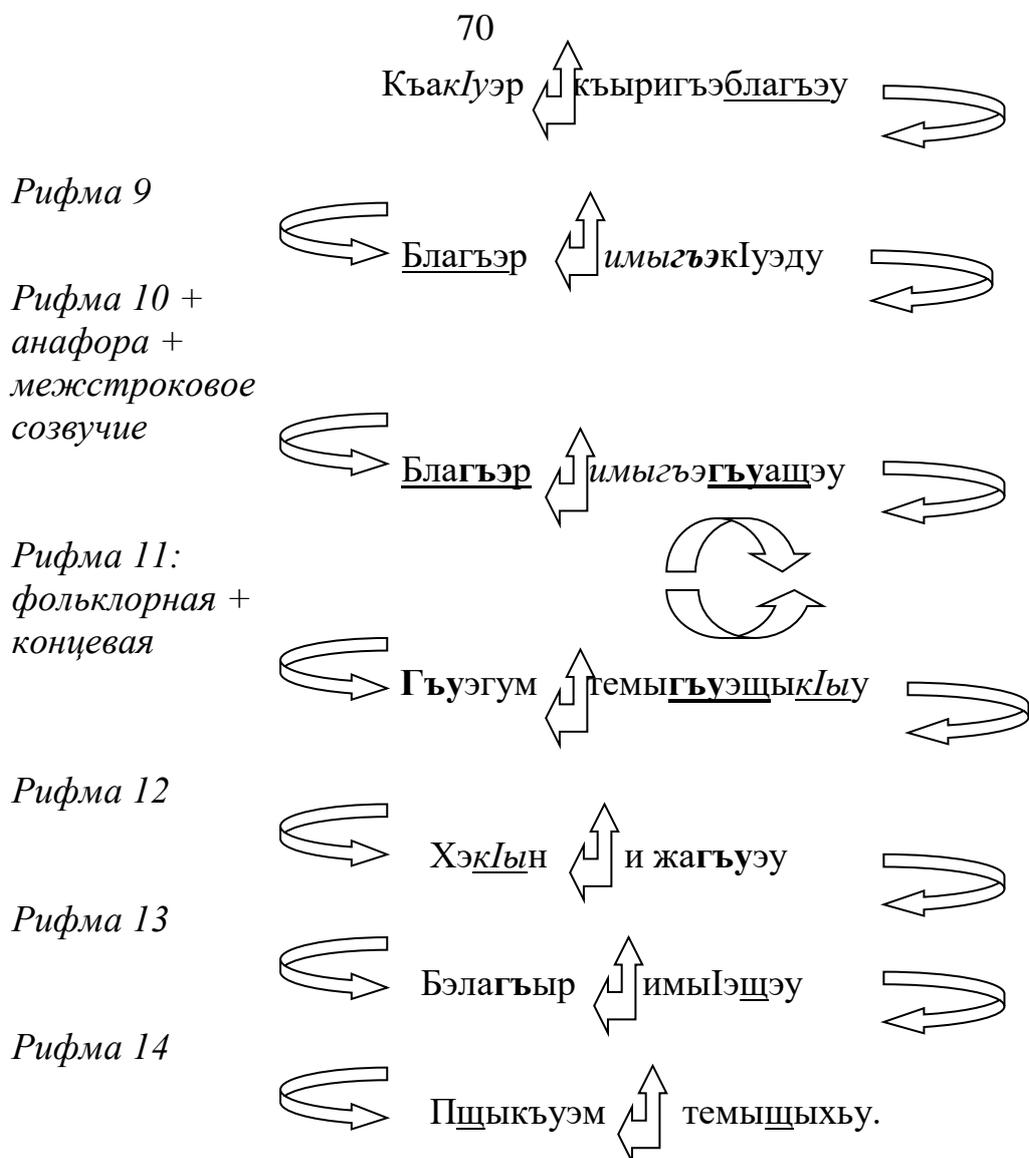
[Ди нысэ цIыкIур]
 ГуащэкIэ Iэсэу,
 ТхэмадэкIэ сабыру,
 И нэр нагъуэу,
 Жагъуэгъу имыIэу,
 IэфракIэ кIэщIу,
 МастэкIэщIрыдэу,
 Идыр мытIэпIу,

Тэп**Ы**ху иризек**У**у,
 К**ь**ак**У**эр к**ы**риг**э**благ**э**у,
 Благ**э**р *имыг*э**к**Уу**э**ду,
 Благ**э**р *имыг*э**Г**у**а**щ**э**у,
Гу**э**гум тем**ы**г**у**э**щ**ы**к**У**ы**у,
 Хэ**к**У**ы**н и жаг**у**эу,
 Бэлаг**ы**р им**ы**И**э**щ**э**у,
 П**щ**ык**у**эм тем**ы**щ**ы**х**у**
 [Тх**э**м тх**у**и**щ**!]

[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 внутрислоговых и межстрочных 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 темыгъуэщыкIыу.

В паре со словом *гъуэгум* оно образует фольклорную рифму (*имыгъэгъуащэу* ↔ *гъуэгум*), а с *темыгъуэщыкIыу* – концевую (*имыгъэгъуащэу* ↔ *темыгъуэщыкIыу*). При этом в каждой строке обнаруживаются внутрисклоновые созвучия, которые одновременно образуют и межстрочные 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 фонтику 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 – адыгейском и кабардино-черкесском – 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», *укьы́тэ* – *укьытэ́х* «стыд – стыдливый/стеснительный». В определительных конструкциях, в которых несколько слов связываются единым падежным окончанием, ударение падает на последнюю лексему: *къуажэ дахэ дьдэ цьы́кьу* – 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» («Орэмэджрэ 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 кыи-фэ-кIуагъ.	м.к.
Сэтэнае пэ-гъо-кIи,	ж.к.
ХьэкIэщыми ри-гъэ-бла-гъи,	ж.к.
Шуфэсышхуи кыи-ри-хыгъ,	м.к.
ИльэгъункIи е-уп-чыгъ	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 Гуашегаг» («Гуащэгъагъ и гъыбзэ»):

Мы зекIуэлIымрэ (рай) мы зе-кIуэ-шы-жьым-рэ...	д.к.
(уар) езыгъээшыр (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-ма-фэ (о),	ж.к.
(Ор) кьэсыжьыми ти-мэ-фэ-гъи-тIу-ри (о),	д.к.
Хьатхым ыкъоджэ Мыхьэмэты гъуа-зэ-ри,	д.к.
Утфэгъуазэба (о) бэрэ Iу-ма-фэ!	ж.к.
(Ар) мы мафэм и уз-гъо-ты-жьы-гъэ-мэ,	д.к.
Дуней зылIыти у-зи-згъэ-гъэ-ни	ж.к.

[НПИНА, 2017, с. 81].

Гипердактилическая клаузула в большинстве случаев встречается в песенных текстах, строки которых завершаются междометиями типа *гуцэ, 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-гуашэ и хьыбар»):

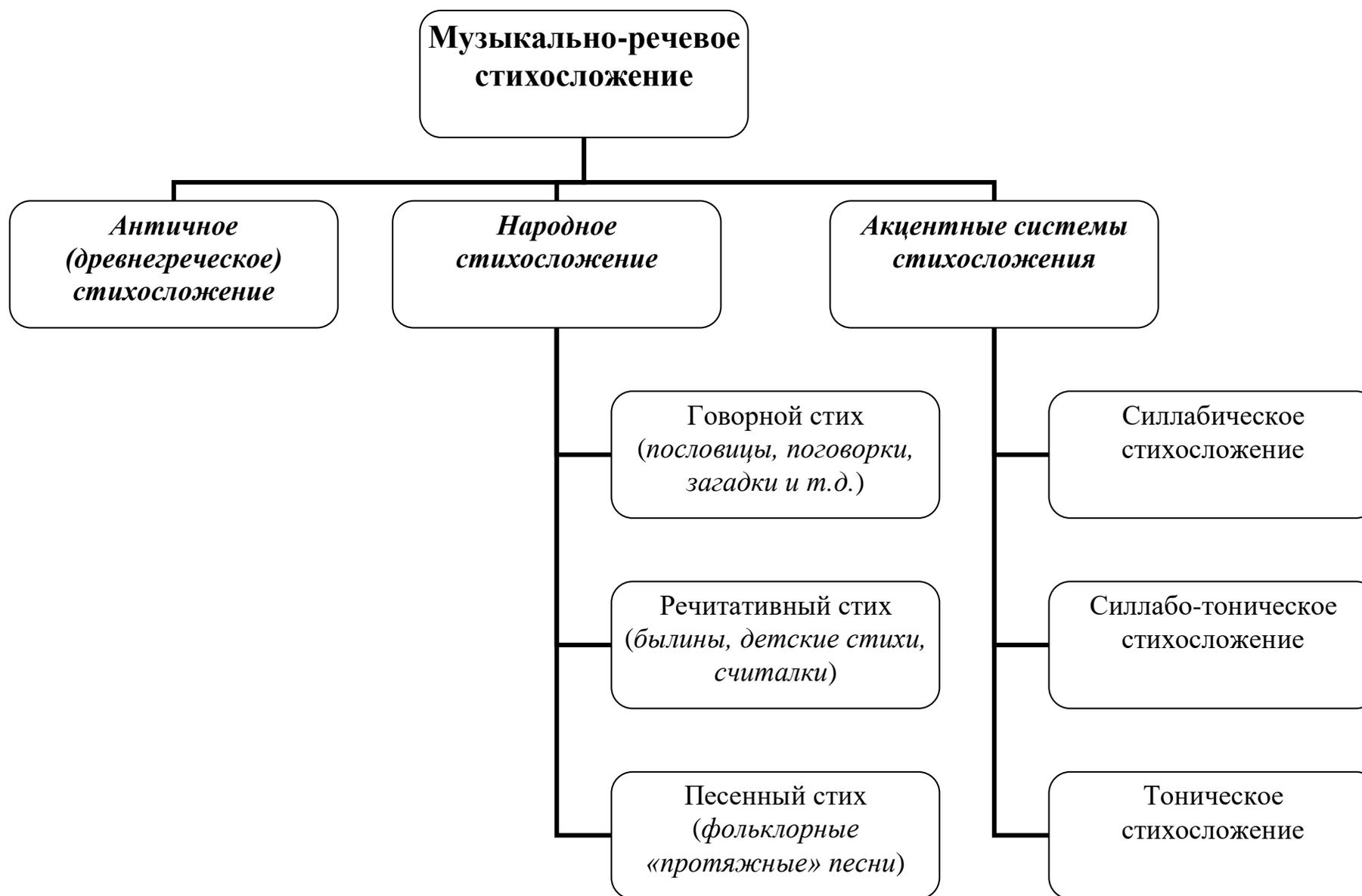
И щIопщыкIыр е-кIэ́-пцIэ́-кьым, Д.К.
И шыр фIыцIэ́ зэ-хэ́ль-кьым, Ж.К.
Гурымыдзу дэ-на́-щхьуэ́-кьым, Д.К.
ГурыщхьуэщIу а-да́-кьэ́-тэ́-кьым, Г.-Д.К.
Шы пшэр кIэ́-да́-нэ́-тэ́-кьым, Г.-Д.К.
Уэркъ данэ́ Iэ́-пэ́пс-тэ́-кьым. Д.К.
ЩIасэ́ Iэ́-у́жь-тэ́-кьым... Д.К.

[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. Пшиготыжевым была 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 силлаботоника, 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 гуцэмэ кыща́льху,
Шы́шэр и Iу́ст, Андемыркъа́ныр кыдо́кIыр.
ПщIэгъуалэ кIэ́щIри Андемыркъа́нмэ хуагъа́фIэ,
Афэ́хум и бы́дэр Андемыркъа́ным 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 – U U – U

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*, *пщIэгъуалэ 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:

*Андемыркъанри тенджыз тIуащIэ гуцэмэ кыщальху,
Шышэр и Iуст, Андемыркъаныр кыдóкIыр.
ПщIэгъуалэ кIэщIри Андемыркъанмэ хуагъафIэ,
Афэхум и быдэр Андемыркъаным щатIагъэ*

[НПИНА, 1986, с. 83].

УУУУ-УУ--У-УУУУ-
-УУ-УУУ-УУ-У
У-У-УУУУ-УУ-У
У-УУ-УУУУ-УУ-У

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>Бгъэшхуэр тохуарзэри Андемыркъаныр ныдэхыр.</i>	14*
<i>Щыльэм кыщэхкIэ джатэнэ-бжыпэкIэ кыIахыр.</i>	14
<i>КъэбэрдейщIмэ Андемыркъаныр щызóуэ.</i>	13
<i>И адэм и унэм Андемыркъаныр мэкIуэжыр</i>	14

[НПИНА, 1986, с. 83–84].

* Количество слогов в строке.

Процитированный фрагмент по основным критериям соответствует правилам построения силлабического стиха: во-первых, в нем наблюдается упорядоченное (перекрестное и парное) расположение равносложных строк, 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* ↔ *кыщехкIэ* с двух сторон (с начала первой строки и далее по второй строке) поддерживается аллитеративной конструкцией на созвучные фонемы *x* и *xu*. Внутри этой конструкции и функционирует рифма, то есть фольклорная рифма представлена в аллитерационном «обрамлении»: *бгъэшхуэр – тохуарзэри – ныдехыр* ↔ *кыщехкIэ – кыIахыр*. Кроме того, весь фрагмент связан аллитеративной конструкцией на звуки *д* и *дж*: *Андемыркъаныр – ныдехыр – джатэнэ – КъэбэрдеицIмэ – Андемыркъаныр – адэм – Андемыркъаныр*. Следует также отметить созвучие конечных частей первой и второй строк – *ныдехыр* ↔ *кыIахыр*, 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[a]гъащIэщ.
ХэщIапIэр щIэх'гуэ къэщI.
ЕушэскI'ауэри мафIэр кысхуэщI,
И Iугъуэ мащIэр ижъыгум ирэхъэ.
Нэсрэнжъаки'эр ипицэкиэ кыиплъыри [къаплъэри] ...
Мы Iугъуэ мащIэм щIэх'гуэ гү лъэтэ:
«Сэ снэхърэ нэхъыпицгуэ хэт къ(у)эунэхуар,*

Cи а̀пцэ́кI'э кьáкIуэ́гуэ кьэувыIáр...

[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:

УУУ–УУУУ–У	10
УУУ–УУУУ–У	10
У–У–У–	6
УУУ–УУ–УУ–	10
УУУ–УУ–УУ–У	11
УУ–У–УУ–УУ	10
УУУ–У–У--У	10
--УУ–У–УУ–	10
У–УУ–УУУУУ–	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 адыгейского и кабардино-черкесского (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>рыкъуэу, си къа́н...

Сос<ы>рыкъуэу си нэ́ху...

Зи мэ́лүху дыща́фэ...

А́фэр зи джанэ́ куэ́щI...

[НПИНА, 1981, с. 47].

УУ – УУ –	6 слогов, 2 ударения
УУ – УУ –	6 слогов, 2 ударения
УУ – У – У	6 слогов, 2 ударения
– УУУУ –	6 слогов, 2 ударения

– бжедугская версия:

Саусыры́къоуи ти къа́н...

Саусыры́къоуи тинэ́фыба...

Пчы-мэ́гушъохэр зиджа́нэ...

Ашъохэр зиджэ́нэ ко́кгыри...

[НПИНА, 1981, с. 26–27].

УУ – УУУ –	7 слогов, 2 ударения
УУ – УУУ – УУ	9 слогов, 2 ударения
УУ – УУУ – У	8 слогов, 2 ударения
– УУУУУ – УУ	9 слогов, 2 ударения

– шапсугская версия:

Сэусыры́къоу сикъа́н...

Сэусыры́къоу синэ́фа...

Зимэ́къо́фэр дышъуа́шъу...

Ашъор зиджэ́нэгъуа́п...

[НПИНА, 1981, с. 43–44].

УУ – УУ –	6 слогов, 2 ударения
УУ – УУ – У	7 слогов, 2 ударения
УУ – УУ –	6 слогов, 2 ударения
– УУУУ –	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. Хакушевым, 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 [Хакушев, 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 значительного объема 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 бзэжъэр фырельэишъу*

[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 двустишья, 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 – *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 Гуа́щхьэр си уна́нІэщ,
 Си *nanIэ* лъэны́къуэр хуэ́кІэщІщ,
 Шы кьарэ́ кІэ́щІым сытэ́сщ,
 Ди у́нэ и́сыр фыз лъа́хьшэщ,
 Къызэлъэхъшэ́кІмэ, сыто́кІуэ.
 Си де́ж къа́кІуэр мэхъэ́щІэ,
 Хьэ́щІэ кы́схуэ́кІуэм, садо́тхъэ,
 Утхъэ́жы́ну ухуе́ймэ, небла́гъэ!

[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: хуэ́кІэщІщ ↔ [Шы кьарэ́] кІэ́щІым, сытэ́сщ ↔ [Ди унэ́] и́сыр.

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

– Уé си *nэkIуху*,
 Вагъуэ́ *nэхукІэ* укы́золъы́хьуэ́,
 Уи *лъыхьуа́кІуэу* сé кы́зокІу́хь,

Ы́хьэм и па́жэр пхузогъэтЫ́гьуэ,
 Щхьэцыгьуэ цЫ́нэ,
 Зи́ нэр кьуэлэн,
 Нэ кьуэлэн пА́щэ,
 Жэ́щыр хьумэ, сы́щлогунсы́с,
 Сй́ псэм и ны́кьуэ!

[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:

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

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

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

* Указывается количество ударных слогов в строке.

У – У – У У – У	8 слогов, УС – 3
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:

Къэралхэр щЫзэрыгъэжъ,
 Бийжъхэр щЫзэрыгъэплъ,
 Лъыхэр зыхуагъа^жэ,
 Жырхэр зыхуракIут,
 Сэлэтхэр зи къэрэгъул,
 Къэралхэм я гъуэмылалъэ,
 Лъэрымышхэр яЫзыхыж

[АКП, 2008, с. 19].

Все строки связаны фольклорной рифмой по цепной реакции «конец одной строки + начало последующей строки». Общее количество рифм – шесть: щЫзэрыгъэжъ ↔ бийжъхэр, щЫзэрыгъэплъ ↔ лъыхэр, зыхуагъа^жэ ↔ жырхэр, зыхуракIут ↔ сэлэтхэр, къэрэгъул ↔ къэралхэм, гъуэмылалъэ ↔ лъэрымышхэр.

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 просматривается схема трехстопного хорей. 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 мьы́гьокIэ сы́дэу тымы́гъа́с,
 Гъэ́сэны́гъэм тикIа́лэхэр фэмы́лIэу,
 ТилIы́жьымэ адыга́бзэр амы́штэу,
 Къэмы́штэ́нэу тыгъу цы́кIум тыфа́ицэу,
 Тащы́ицэу былы́м зыгъо́трэм тешхуа́гъоу,
 Нэплъэ́гъум кымы́фэрэр тэу́бы.
 Ти́бэщы́пэхэр у́бэ́ным 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:

U U – – U U – U U U –	11 слогов, УС – 4
U U – U U – U U U – U	11 слогов, УС – 3
U – U U U U – U U – U	11 слогов, УС – 3
U U – U U – U U – U	10 слогов, УС – 3

U – UU – U – UU – U	11 слогов, УС – 4
U – UU – UUU – U	10 слогов, УС – 3
UU – UUU – UU – U	11 слогов, УС – 3

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

Мафэ́кьор фэ́кьолIэу лIэблaн,
 Пщы-о́ркьмэ агурымы́Ioу
 А́Ioрэр зэримы́шIэрэм тырауджа́гъо.
 Джэ́гъогъу чы́жьэхэр кьыфа́щэ.
 Мафэ́кьор лIы шьобгъо кIэ́кI,
 Ишхочы́уа́кIэ шы́блэм иуа́кIэ тырэкъо,
 Айтэчы́кьопщыр нэкъокъо́гъукIэ кьыфа́кIo,
 Шьузы псыхья́кIoхэр лIы́кIo кьыфэ́шIы

[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/I»: Мафэ́кьор фэ́кьолIэу лIэблaн. Далее на эти же звуки опираются некоторые фольклорные рифмы (кьыфа́щэ ↔ Мафэ́кьор, тырэкъо ↔ Айтэчы́кьопщыр) и аллитерационные ряды (Айтэчы́кьопщыр нэкъокъо́гъукIэ кьыфа́кIo).

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

U – UU – UU –	8 слогов, 3 УС
U – UUU – U	7 слогов, 2 УС

-○○○○-○○○○-○	13 слогов, 3 УС
○○-○○-○	8 слогов, 2 УС
○-○○○○-	7 слогов, 2 УС
○○○-○-○○-○○-○	13 слогов, 4 УС
○○○-○○○-○○-○	12 слогов, 3 УС
○○○-○○-○○-○	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 силлаботонике.

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 зэкъуэ,
 Ныкъуэкъуэгъу Iейуэ узиIэт.
 Дамэурэ уиIэри бэджы́хът,
 Пэуэрэ уиIэр мэхъаджэт...

[АКП, 2008, с. 65].

УУУ –УУ –У	трибр. на 1 стопе
УУУ –УУ –У	трибр. на 1 стопе
–УУ –УУ У–	
–УУ –УУ –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 з^ак^ьуэ ↔ нык^ьуэж^ьуэ́г^ьу, уз^ил^эт ↔ у^ил^эри). На участке конца третьей строки начинается функционирование концевой рифмы, хотя и не совсем удачной: третья и четвертая строки сочетаются парной рифмой *бэджы́хьт* ↔ *мэхьа́джэт*. 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 хьыджэбз да́хэм
Институ́тыр къуха́щ.
Йгьуэр къэ́сри
Псэ́гьу ицл^ати –
Хьыджэбз да́хи
Фызы́жь кхьа́хи –
Къуа́жэм дэ́сыр зэхуэса́щ...

[АКП, 2008, с. 60].

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

– ∪ – ∪	
∪ ∪ – ∪	пир. на 1 стопе
∪ ∪ – ∪	пир. на 1 стопе
– ∪ – ∪ ∪ ∪ –	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 внутрислоковых и межстрочковых 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» («Сыхьэт махуэ дэ дежьящ») наблюдаем следующее:

Нóбэ Іэщэр *гъэсэнýгъэщ*,
 Гуа́щІэу щы́Іэр *еджэны́гъэрищ*,
 Еджэны́гъэм *дегъэзүгъу*,
 Щы́хуу щы́Іэм ар я *зүэ́гъуищ*:
 Ді бзэр тхы́льу *къытхуежъа́ищ*,
 Сыхьэт ма́хуэ дэ́ *дежъа́ищ*

[АКП, 2008, с. 74].

Первая и вторая (*гъэсэнныгъэщ ↔ еджэныгъэрщ*), третья и четвертая (*дегъэгъэгъу ↔ гъэгъууц*), пятая и шестая (*къытхуежъащ ↔ дежъащ*) строки приведенного фрагмента связаны парными концевыми рифмами. В тексте также присутствует тавтологическая фольклорная рифма, связывающая конец второй строки с началом третьей (*еджэныгъэрщ ↔ 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 строфовая организация. Семистрофовая композиция включает начальную четырехстрочную строфу и шесть шестистроочных 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:

Сыкъэзыхужыр мэпáпщэ,
 Си пщэм хаму́тыр къыфлѐкъуэ,
 Вь́р зэмыкьу́фым сышлѐшлѐ,
 Зэхызигъáшлѐу къызоуэ...

[АКП, 2008, с. 74].

Фрагмент написан трехстопным дактилем:

УУУ|–УУ|–У трибр. на 1 стопе

–УУ|–УУ|–У

–УУ|–УУ|–У

УУУ|–УУ|–У 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 стиха 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 силлаботонику 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. Хакушев, «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» [Хакушев, 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 фыццэжьыр...»), датирующихся 1917 годом. Например, в начальной строфе стихотворения «Нана» наблюдаем следующее:

Уэ пщц́эрэ уи щц́алэ ц́ыќгур
 Хы ѓуфэм щепэззэ́хыу?
 Щцып́гэ хамэм анэ-адэ́ншэу
 Кбуршы́жьхэм ар кыхуэба́нэу?

[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 хоря с пиррихиями в позициях второй и третьей стоп. Однако во второй строке вырисовывается другая картина: одна стопа ямба + два пиррихия + одна стопа хоря. В третьей строке наблюдаем: один пиррихий + одна стопа хоря + 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 хоря. 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:

$$\begin{array}{c} -\cup\cup|\cup\cup\cup|-\cup \\ \cup-\cup|\cup\cup\cup|-\cup \\ \cup\cup-|\cup\cup\cup|\cup-\cup \\ \cup-\cup|-\cup\cup|-\cup \end{array}$$

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

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

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

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

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:

Щыхьэрц... и льябжьэр тенджызу,
Гызыжу кхьухьэр кьепщылЭу,

Хьэпшыпхэр цлэкIэ кырахыу,

Ферс флейкIэ напэр шальэщIу

[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 пщыхьэ́щхьэ́т.

Си щхьэ́ тIэкIур си куэ́щIым и́льу

Си лъэ́пкъым сыщIэгупсы́сурэ

Тырку хадэр кы́зэхэскIухьт.

<...>

Кавка́зым я щIалэгъуа́лэу

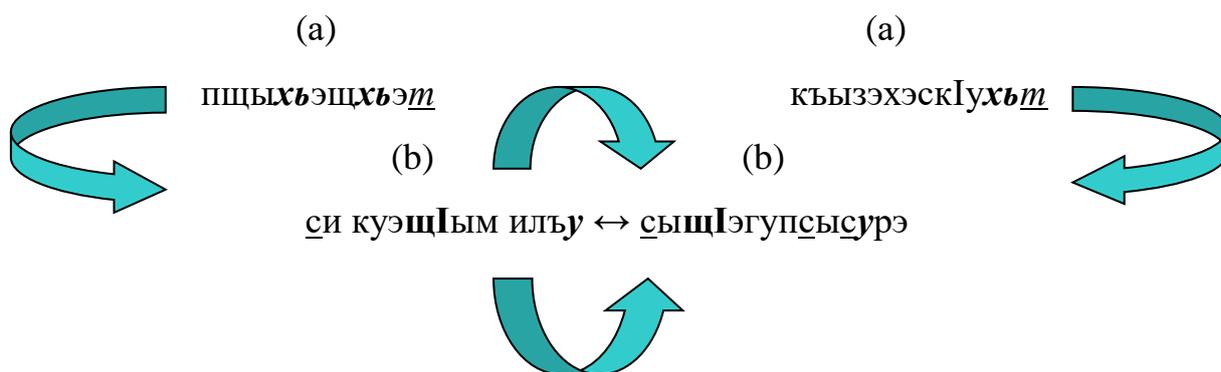
Лей гъэгъу́н зи адэ́жь имы́дэхэм

Ямы́дэ́нкIэ си гур мэгу́гъэри

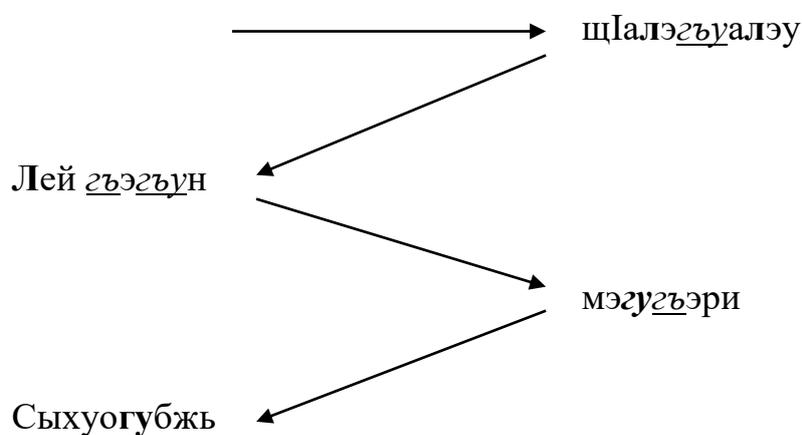
Сыхуогу́бжь Жанпагуэ да́хэм

[Шогенцуков, 2000, с. 44].

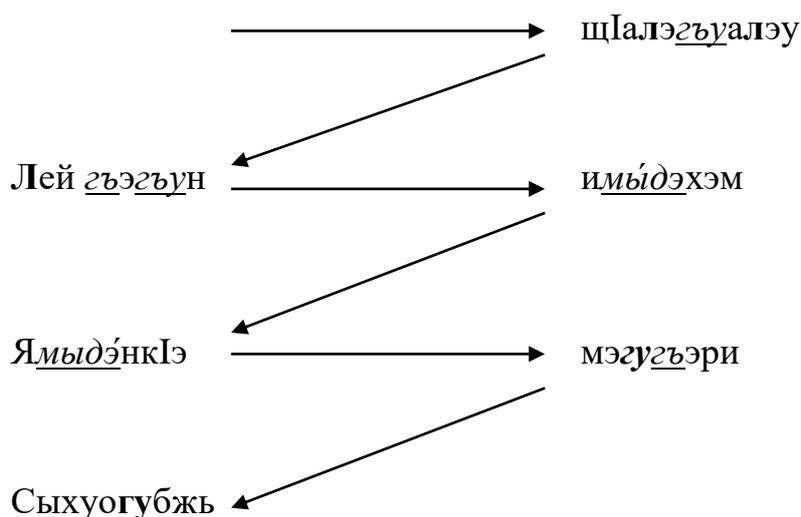
В приведенных фрагментах функционируют следующие фольклорные рифмы: *пщыхьэ́щхьэ́т* ↔ *щхьэ́*, *ильу* ↔ *си лъэ́пкъым*, *сыщIэгупсы́сурэ* ↔ *тырку* (слабая позиция ФР), *щIалэгъуа́лэу* ↔ *лей гъэгъу́н*, *имы́дэхэм* ↔ *ямы́дэ́нкIэ*, *мэгу́гъэри* ↔ *сыхуогу́бжь* (слабая позиция ФР). Кроме того, в первом 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:

Фьугьа́щIэ адыгэ́щIэм
 Я щIэны́гьэр къэзыIэ́т,
 Тыгьэ нэхухэр зи гугьуе́хькIэ
 Дэ лэжьа́кIуэм къыдэзы́т!

<...>

Ирикьу́хукIэ фи еджа́пIэр
 Тхы́лкIэ бы́дэу зэвгьэпэ́щ.
 Зи щаба́гьы хэвмылхьэ́ххэ,
 ПцIы́кIи цIы́хуи зэвмыгьэ́щ!

[Шогенцуков, 2000, с. 48].

УУ –У УУ –У	пир. на 1 и 3 стопах
УУ –У УУ –	пир. на 1 и 3 стопах
УУ –У УУ –У	пир. на 1 и 3 стопах
–У –У УУ –	пир. на 3 стопе
УУ –У УУ –У	пир. на 1 и 3 стопах
–У –У УУ –	пир. на 3 стопе
УУ –У УУ –У	пир. на 1 и 3 стопах
–У –У УУ –	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 силлаботонической 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 силлаботоника была освоена поэтом и, следовательно, кабардинской литературой, начиная с хорей.

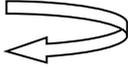
Реформа национального стиха в начале XX в. наглядно прослеживается и в творчестве Ахмеда Хаткова. «... В 30-е А. Хатков, – как верно отмечено Н.М. Шиковым, – смело пользуется и вводит перекрестные, смежные и охватные рифмы, отнюдь не отказываясь при этом от внутренних или конечных рифмических созвучий 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» («Лэжьыгъэм имаф», 1927):

Лэжы́гъэм има́ф,
 Фа́бэм и́гъо икЫ́гъ.
 Гьэхъа́гъэу я́Гэр ко́ным екIужы́гъ,
 Хэт и́гъэхъа́гъи не́пэ елы́гтэ,
 ЗэфаIотэ́жы, зэдждэнджэшы́жых:
 Хэт ичы́лэ гьэбэ́жъу,
 Хэт и́жъуа́гъэ тэрэ́З,
 Лэжы́гъэм фэIа́Зэм сы́д кы́гъэхъа́гъ, –
 Гьэ́льэ́гъо́н зы́Iэм не́пэ кье́Iуа́тэ,
 Тиныкьо-ты́кьохэр зыхэ́тэгъэ́Зы,
 Щы́экIэ 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:

<i>Рифма 1</i>		<...> имáф	
		Фáбэм <u>и́гь</u> о ик <u>Ы́гь</u>	
<i>Рифма 2</i>		<u>Гьэхьáгь</u> эу <...> ек <u>лужьы́гь</u>	
<i>Рифма 3</i>		<...> и <u>гьэхьáгь</u> и <...> е <u>лбы́тэ</u>	
<i>Рифма 4</i>		Зэфа л <u>отэ́жы</u> , зэд <u>жэнджэшы́жы</u> <u>х</u>	
<i>Рифма 5</i>		<u>Хэ́т</u> <...> гьэ <u>бэ́жы</u> у	
<i>Рифма 6</i>		<...> и <u>жыуáгь</u> э тэр <u>э́з</u>	
<i>Рифма 7</i>		<...> фэ <u>лáзэм</u> <...> кь <u>ыгьэхьáгь</u>	
<i>Рифма 8</i>		<u>Гьэльэ́гь</u> о́н <...> кь <u>е́луáтэ</u>	
<i>Рифма 9</i>		Тинькь о-т <u>ы́кь</u> о <u>хэр</u> <u>Зы</u> хэт <u>эгьэ́зы</u>	
<i>Рифма 10</i>		<...> тэр <u>э́зы</u> м...	

Примерно такая же картина наблюдается и в других ранних поэтических произведениях А. Хаткова – «Дай руку» («Къаштэ пIапэ», 1924), «Пора сенокоса» («Мэкьюоныгьо маз», 1926), «Река наша хитрая» («Типсы шхьухьашI», 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 Лáбэ – нэлúц,
Пцелы́бэр ынáц,

Мыжбуа́кIэр цэжыгъэеу

Зэди́кIэу кыIо́пс

[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, зыIуе́дзэ,

Зыкье́дзы, кьэба́нэ,

Кьэна́гъэр лъехьы́жы

[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:

ЗыIыны́бжы́м псыны́бэр ехьо́жы,

Пцэ́лыр хегъа́кIэ,

КIа́ер егъэцIацIэ,

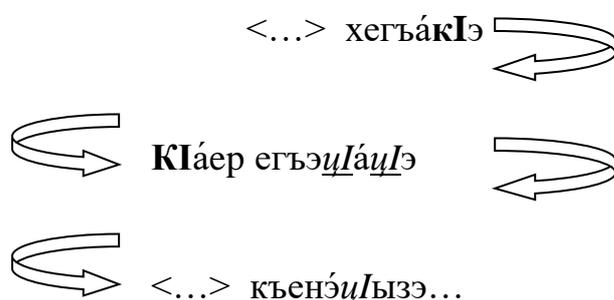
Чы́лэм кьенэ́цIызэ,

Гъ́э кьэс лъэкIуа́шьэ

[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:

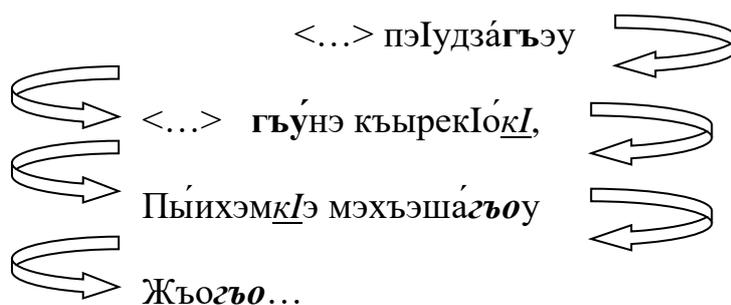


Начиная с 30-х гг. XX в. А. Хатков осваивает силлабо-тонические размеры, в которых, «отдавая дань народной традиционной рифме, использует часто концевую перекрестную рифму» [Чамоков, 1970, с. 94]. В заключительной строфе стихотворения «Чэсэвоир» («Часовой») из одноименного сборника 1935 года издания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

Б'Ібгъэ п'іим пэІудз'агъэу
ТичІыгу гь'унэ кьырекІокІ,
П'ыихэмкІэ мэх'эш'агъоу
Ж'ьогъо плы'бжьэу а́р рекІокІ

[Цит. по: Хатков, 1959, с. 91].

Кроме доминирующей перекрестной концевой рифмы (*пэІудз'агъэу* ↔ *мэх'эш'агъоу*, *кьырекІокІ* ↔ *рекІокІ*), здесь присутствуют менее выраженные фольклорные рифмы на созвучие одной-двух фонем:



Скандирование рассматриваемого фрагмента выявило схему четырехстопного хорей.

- ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪	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 (адыгейского и кабардино-черкесского) 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» («Узмьльгагъумэ сыпхуозэш», 1950) А. Охтова написано четырехстопным хореем:

*Мы бжъэпэ́ихуэм сыныто́хъэ,
Мы сады́ихуэм сыныдо́плъэ,*

*Сі́ гум і́льыр схужымы́Іэу –
Узмыльа́гъумэ сыпхуозэ́и*

[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:

*Пцэдджы́жь щІыІэ́туэ
Отрядым зеІэ́тыр,
Губгъуэ́ишхуэу 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 по 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 сочетание в одном поэтическом тексте фольклорной и концевой рифм.

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.), критика справедливо отмечает, 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.

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), синтаксические конструкции поэтических строк и строф, цезура, пунктуация.

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 логаэдов.

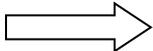
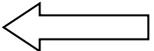
В национальном стиховедении существует мнение о том, что «ударение в кабардинском (читать «кабардино-черкесском» – Л.Х.) языке ведет себя несколько свободнее и ударный слог нередко произносится ярко выраженным тоном, да и сам поэтический слог кабардинского («кабардино-черкесского». – Л.Х.) языка легче 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 логэдиических 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 (определяющих конструкций) 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 – $\overset{\frown}{\text{к}^{\text{ь}}\text{у}^{\text{а}}\text{ж}^{\text{э}}\text{-х}^{\text{э}}\text{м}}$, $\overset{\frown}{\text{м}}\text{ы}\overset{\frown}{\text{л}}\overset{\frown}{\text{э}}\text{р}^{\text{ы}}\text{с}^{\text{э}}\text{-р}$... Если корень слова оканчивается другим гласным, кроме “э”, или согласным, то ударение падает на последний слог корня: $\overset{\frown}{\text{ш}}\text{ы}\overset{\frown}{\text{н}}\overset{\frown}{\text{д}}\overset{\frown}{\text{ы}}\overset{\frown}{\text{р}}\overset{\frown}{\text{х}}\overset{\frown}{\text{ь}}\overset{\frown}{\text{у}}\text{б}\text{-х}^{\text{э}}\text{-р}$, $\overset{\frown}{\text{ж}}\overset{\frown}{\text{ь}}\overset{\frown}{\text{ы}}\overset{\frown}{\text{н}}\overset{\frown}{\text{д}}\overset{\frown}{\text{у}}\text{-х}^{\text{э}}\text{-м}$ и т.д. При образовании слов с помощью суффикса или путем сложения основ ударение от производного слова смещается назад: $\overset{\frown}{\text{н}}\text{ы}\overset{\frown}{\text{ш}}\overset{\frown}{\text{э}}\overset{\frown}{\text{д}}\overset{\frown}{\text{и}}\overset{\frown}{\text{б}}\overset{\frown}{\text{э}}$ – $\overset{\frown}{\text{н}}\text{ы}\overset{\frown}{\text{ш}}\overset{\frown}{\text{э}}\overset{\frown}{\text{д}}\overset{\frown}{\text{и}}\overset{\frown}{\text{б}}\overset{\frown}{\text{э}}\overset{\frown}{\text{р}}\overset{\frown}{\text{э}}\overset{\frown}{\text{й}}$, $\overset{\frown}{\text{г}}\overset{\frown}{\text{у}}\overset{\frown}{\text{а}}\overset{\frown}{\text{ц}}\overset{\frown}{\text{л}}\overset{\frown}{\text{э}}$ – $\overset{\frown}{\text{г}}\overset{\frown}{\text{у}}\overset{\frown}{\text{а}}\overset{\frown}{\text{ц}}\overset{\frown}{\text{л}}\overset{\frown}{\text{э}}\text{-р}^{\text{ы}}\text{-п}^{\text{с}}\overset{\frown}{\text{э}}\overset{\frown}{\text{у}}$ » [Урусов, 2001, с. 20, 22]. В адыгейском языке «в именных основах в большинстве случаев, ударение сохранилось в конечном открытом слоге с гласными **ы**: **мылы́** «лед», **цлыфы́** «человек», **тыжъыны́** «серебро». В глагольных основах ударение стоит, как правило, на последнем открытом слоге – **ар мэлажъэ́** (ср.: каб.-черк. **ар мэла́жъэ** – Л.Х.) «тот работает», **ар макло́** (ср.: каб.-черк. **ар ма́клуэ** – Л.Х.) «тот идет». Суффиксы времен (а также словообразовательные суффиксы) перетягивают к себе ударение: **ар лэжъ-а-гъэ́** «тот работал», **ар клу-а-гъэ́** «тот пошел», а под влиянием префиксов ударение перемещается с конечного гласного на предыдущий гласный: **ар клуа-гъэ́** «тот ушел», но **ар кьэ-клуа́-гъ** < **кьэ-клуа-гъэ́** «тот пришел», **сэ сы-клуа́-гъ** < **сы-клуа-гъэ́** «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 адыгейском и кабардино-черкесском 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. *гъатхэ дьгъэ* «весеннее солнце», *гъэмахуэ жэщ кьыхьым* «летней ночью долгой/длинной», адыг. *пчэдыжь пэсэ* «раннее утро», *пшьэшэ бгы псыгъо* «девушка с тонкой талией». Безударное слово-компонент (слова-компоненты) определительной конструкции, локализованное после ударного слова и примыкающее к нему, обозначается термином «энклитика»: каб.-черк. *сй пэ* «моя душа» (в знач. обращения «душа моя»), *уй гур* «твое сердце».

Проклитика  **Ударное слово**  **Энклитика**

Грамматическому строю адыгейского языка не свойственна энклитика, поскольку «притяжательные префиксы» [Яковлев, Ашхамаф, 1941, с. 293; Рогав, 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: $\overline{сик}Iáл$ «мой сын/мальчик/парень» (*си* «мой» + *кIалэ* «сын/мальчик/парень»), $\overline{бь}гу$ «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 Мьекъуáп* «мой Майкоп», *ти Шъхьагуáщэ* «наша Шхагуаше*», *шьуи Дэнэ́ф* «ваша Данох**» и т.д. В целом, исследование проклитики и энклитики в адыгейском и кабардино-черкесском 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 плъы́фэм») кабардинского поэта-песенника И. Кажарова:

ПыIэ гъуабжэ плъы́фэм

У́и фэр изóплъри

Лъáхъшэу щхьэрызóкъуэ...

[АКП, 2008, с. 84].

Проклитика *пыIэ гъуабжэ* примыкает к ударному слову *плъы́фэм*, энклитика *фэр* примыкает к ударному *у́и*.

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

* Река Белая в Адыгее.

** Женское имя.

Нэф кызыэрэшъэу, шIапэу ашIуабэ,

ТицIыф нэрытмэ макъэр зэрэшъ.

Бэрчэтэ нэгоу *сичылэ* гупсэм

Игубгъэ *инхэм* чыжьэу зэращ,

Псы кьэргъо *IэшIур* тэ ти *Псэкъупсэ*...

[Беретарь, 1960, с. 11].

В данном фрагменте, составляющем лишь 25 % от общего объема стиха, присутствует шесть случаев образования проклитики: *тицIыф* → *нэрытмэ*, *бэрчэтэ* → *нэгоу*, *сичылэ* → *гупсэм*, *игубгъэ* → *инхэм*, *псы кьэргъо* → *IэшIур*, *ти* → *Псэкъупсэ*. И здесь наблюдаем раздельное написание элемента посессивности *ти* «наш» с названием реки *Псэкъупсэ* «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» («Лыхъужь плыжь») 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 ехьылІэгъэ орэд»), «Песня о Ленине» («Лениным ипщыналь») 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 уэрды́хъур
 Щы́ кьуза ша́рым кы́фегьэ́льэ́ль,
 Материк жы́жьэ́хэм жы́р лэ́хъу фы́цIэ́жьхэр
 Уи гений ма́кьымкIэ́ кы́зэрoльэ́ль.
 Илы́ч, ны́п плы́жьсы́р цы́хэ́птIа цы́пIэр –
 Дэ ди планéтэм и купсэ́ на́гуэц,
 А уи Iэ́ лэ́щыр цы́пIэ́та хэ́кур
 Лэ́ныкьуэ́ псoмкIи́ зы́ дыгьэ́ гьуа́зэц*

[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 полустипшия (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» («Жъогъо плъыжь») К. Жанэ, «Великая победа» («ТекІуэныгъэшхуэ») 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! ТекІуэны́гъэр
Штык пцІа́нэм ну́ру толыды́кІ!
Къыхьа́иц гуфІэ́гъуэр ди цІыху лы́гъэм,
Фыкьы́кІ око́пхэм, фыкьызді́кІ!*

[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 цыщыта́м*

[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 хорей:

– ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪	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:

*Гъунэгъу физабэр нобэми нэцхъейц.
 Ар цIозэшыхь и унэ цIыкIу лъэбышэм...
 СфIэдийуэ сI пкъыр заныцIэу сохъур бзэнишэ,
 Зауэ, уи фэбжъхэр сэ цыслъагъум дэй...*

[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.

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

При продемонстрированном варианте скандирования фрагмента наблюдаем следующее метрическое строение:

Строка 1 – пятистопный ямб с пиррихием на первой и четвертой стопах;

Строка 2 – одна стопа хоря + четыре стопы ямба;

Строка 3 – пятистопный ямб в чистом виде;

Строка 4 – одна стопа хоря + четыре стопы ямба.

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

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

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 логэдические 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 щIаиц зауэ мафIэр зэрыужьы́хрэ,
Ауэ сахуэ фIыцIэр нобIи ди́ щIым тельщ...
Мес, щIэры́щIэу нанэ блы́ным кыфIехы́жри,
Нэ́сыр щIильэщIы́кIыу, сурэт 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):

-- UU –U UU –U	сп. на 1, пир. на 2 и 4 стопах
–U UU –U –U –U –	пир. на 2 стопе
–U –U –U –U UU –U	пир. на 5 стопе
–U UU –U UU –U –	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 щхьэщы́ту хьэда́гъэр,
Уи толькьу́нхэм си лъэ́пкьыр Гуаша́щ,
Адыгэ́щым щыта́хэр и да́гъэу
Истамбыл кIуэ́ гьуэ́гу́жьым щIиша́щ*

[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>
<i>Каб.-черк.:</i>	<i>Пцацэм</i>	<i>тхылъхэр</i>	<i>унэм</i>	<i>ихьыжащ</i>
	«Девушка	книги	домой	отнесла»
<i>Адыг.:</i>	<i>Татэжъмэ</i>	<i>нэмэз</i>	<i>мэщытым</i>	<i>щакӀыгъэх</i>
	«Дедушки	намаз	в мечети	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 адыгейском и кабардино-черкесском 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 адыгейского и кабардино-черкесского 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 отмечено критиком и литературоведом Х.Г. Кармоковым, 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. *пэи Iэхуитльэхуит* «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 щIасэгъуэ тцы бейгуэлхэм,
ЯфIэшIуэхуакъым уи тцэдей,
Нэпсей кIыфI щIэблэу уи уэркъ Iэлхэм
ЗагъэузэщIакъым, 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:

Ещхь уафацхъуэм Оклахómэм
Иплъэу Джон къэнац,
Щегупсы́сым гъэ кIуа къóмым
Игу кыызэфIэнац

[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 *ещхь уафацхъуэм* «похожий на голубое небо», который в «правильно выстроенной» в соответствии с правилами адыгских языков синтаксической конструкции должен был звучать как *уафацхъуэм ещхь* «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:

00 –0 00 –0 –0 –0 –	пир. на 1 и 3 стопах
00 –0 00 –0 –0 00 –	пир. на 1 и 3 стопах пир. на 2 стопе

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

Уафа́щхьуэм еицхь Оклахо́мэм

0–0000–0

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

- 1) 0 – | 0 0 | 0 0 | – 0 (одна стопа ямба + два пиррихия + одна стопа хорей);
- 2) 0 – 0 | 0 0 0 | – 0 (одна стопа амфибрахия + один трибрахий + одна стопа хорей или одна неполная стопа дактиля).

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

Сэ зи гугьу ныфхуэсцI лъэхъэнэр

Зауэм цинэхъ гугьут,

Бэт псэ хеу лыгъейм къыхэнэр,

Зауэм мыгъуэр цIыгъут

[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 выражено, как в произведениях Б. Куашева. Например, в стихотворении «Черноглазенький» («Нэ шIуцIэ цIыкIу») адыгейского поэта К. Жанэ наблюдаем следующее:

*Зигу́гъу тшIы́рэр зы кIа́л,
БIу́Iэ шъы́пкъэр Чэма́л.
Ау нэшIу́цIэр фау́с,
Хихын шIо́шIыр 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:

U U – | U U –
 U U – | U U –
 U U – | U U –
 U U – | U U –

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

U U – | U U –
 U U – | U U –
 U U – | U U –
 U – | U – | – U

В данном случае в четвертой строке наблюдается сочетание двух стоп ямба и одной стопы хорей. 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» («Къызгурыгуэху – убзэхыжащ») Х. Бештокова:

УздэщыІэнур къысхуэмьіцІэ,
Сыщыпхуэзэнур къысхуамьітх.
ПцІэхъуэпс зэпыту псэр мэлЫьіцІэ, –

НэмыщІ уи нитІым кыисхуэмыт

[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.).

УУ У– УУ У– У	пир. на 1 и 3 стопах
УУ У– УУ У–	пир. на 1 и 3 стопах
УУ У– У– У– У	пир. на 1 стопе
У– У– УУ 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 нэмыщІ* – букв.: ‘Твоих глаз кроме’, метрика стиха на этом участке разрушается и образуется схема У – УУ – УУ –, которая может быть интерпретирована по-разному:

- 1) У – | УУ | – 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 полустрочия (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. Гашокова, «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 гьуэгуанэу къакгуам») М. Нахушева, «Памяти Мухамеда Нахушева» («Нэхущ Мухьэмэд и фэеплгу»), «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 смысловесущие слова и фразы. Например, в стихотворении «Уведите свои войска из чужой земли» («Ифшыж хамэщлым фи дзэр», 1956) Х. Гашокова, направленном, как поясняется в заглавии, «против оккупантов Египта»:

*Хьэкъынишэу
цыху
хейхэм фэ яльыр
фогъажэ,
Топышэр жьэражъэу
хамэщлыми
иводзэр.
Ар я гум техуэнкъым
цыху минхэм,
зэвгъащлэ,
Флэмыклым ифшыжхэ
хамэщлым 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:

Пэжц, тетакъым зыри
хуеихун дунейм,
Ауэ ар пыщIакъым
гъащIэм и нэфI-нейм –

Бжьыхьэр кьызэрысу

мэлуэдыж удз гьуар,

Иритыну гьащIэ

жылэ кьигьэхьуам

[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.

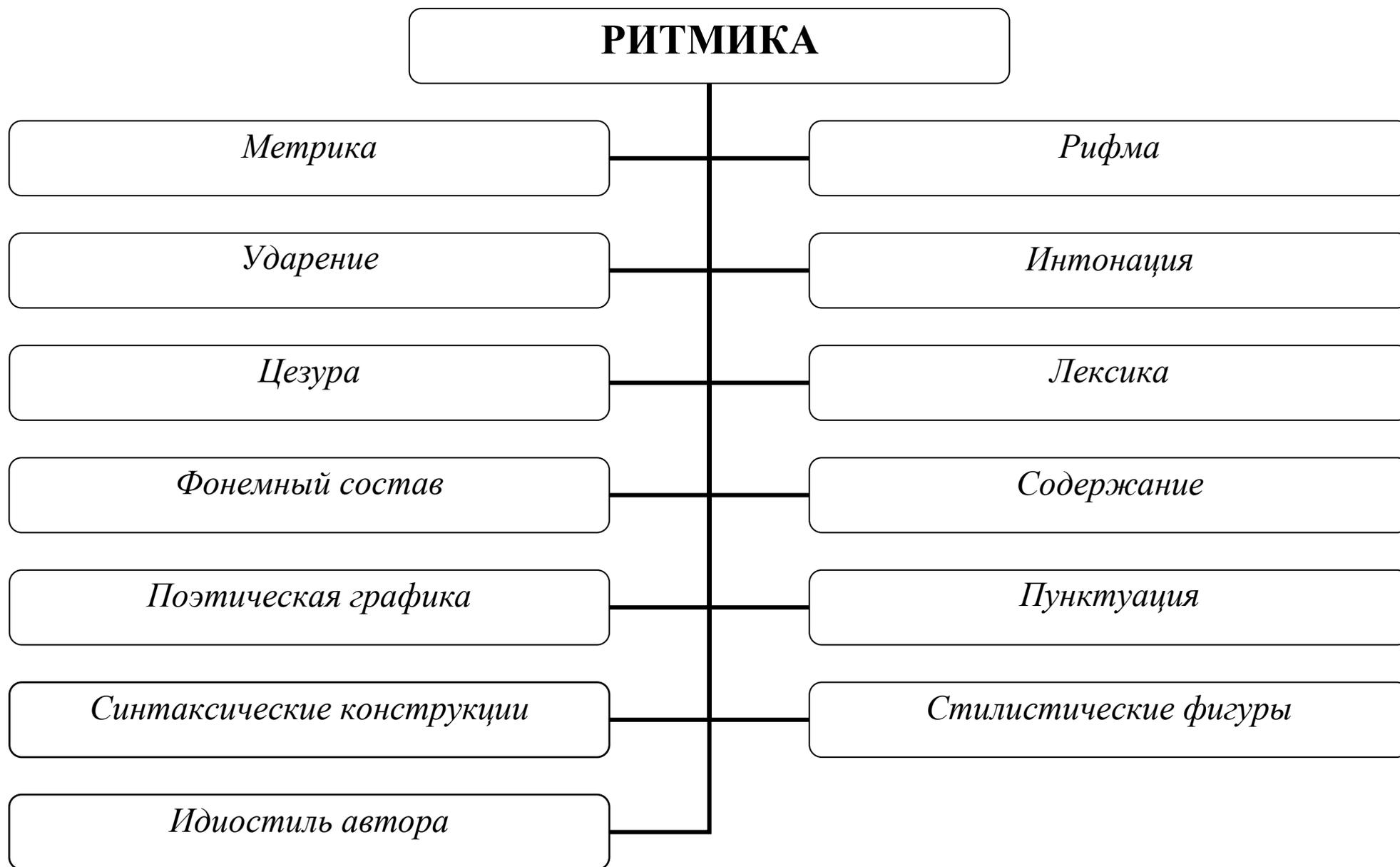
Таким образом, инверсия и поэтическая графика, как и отмеченные выше другие элементы (ударение, интонация, цезура и т.д.), играют важную роль в формировании ритмики стиха.

Выводы по главе II

Свободный (подвижный) и ярко выраженный (силовой) характер ударения в адыгейском и кабардино-черкесском 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 (силлаботоника), 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. Пшиготычевым. Каждый из них работает на создание общего благозвучия стиха.



Г л а в а Ш

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., хорейский 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 (силлаботоника) 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

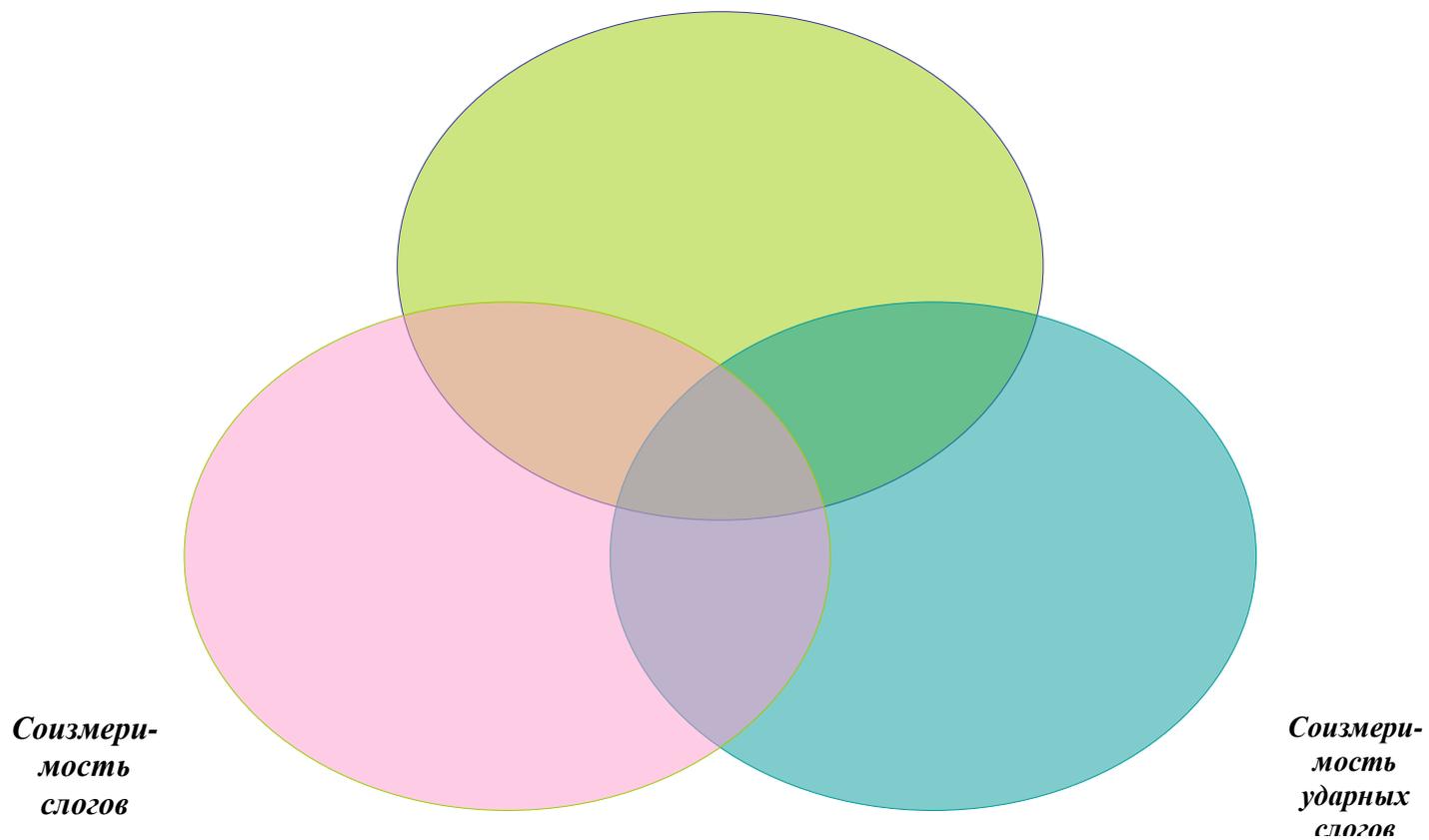
намного удачнее архитектоники стиха, созданного по четким предписаниям и формулам конкретной системы. Исходя из этого, в настоящей работе не ставится цели выявить уровень знания адыгскими авторами теории стиха: во-первых, потому, что такая цель ничем не мотивирована и практически недостижима; во-вторых, здесь важно проследить эволюцию силлаботоники 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 хорей (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
(стоп)*



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» («Хъыджэбз уэрэд») А. Кешокова, а также сочетания двух- и трехстопного («Девушка и весна» – «Гъатхэмрэ хъыджэбзымрэ» 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 закъуэ») А. Ханфенова этот размер выдержан на протяжении всех двенадцати строк стихотворения. Продемонстрируем на фрагменте:

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

[Ханфенов, 2011, с. 144].

〇 〇 | – 〇 пир. на 1 стопе
 – 〇 | – 〇
 〇 〇 | – 〇 пир. на 1 стопе
 – 〇 | – 〇
 〇 〇 | – 〇 пир. на 1 стопе
 – 〇 | – 〇

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

Къи́н ыльэ́гъумэ
Мы́жъор мэ́гъэу
Цы́фмэ а́юу
Зэхэсхы́гъэ.
Хэ́та а́дэ,
Мы́жъор мэ́гъмэ,
А́ц инэ́псхэр
Зыльэ́гъу́гъэр?

[Беретарь, 1960, с. 40].

– 〇 | – 〇
 – 〇 | – 〇
 – 〇 | – 〇
 〇 〇 | – 〇 пир. на 1 стопе
 – 〇 | – 〇
 – 〇 | – 〇
 – 〇 | – 〇
 〇 〇 | – 〇 пир. на 1 стопе

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

Нэм илъэгъурэр

Шъхъэм иуás,

Сызылъы́хъурэр

Гугъэ лъáпс

[Машбаш, 2014, с. 19].

– ∪ | – ∪ | ∪

– ∪ | –

∪ ∪ | – ∪

пир. на 1 стопе

∪ ∪ | –

пир. на 1 стопе

В кабардинской поэзии прослеживаются только единичные случаи использования двухстопного хорей. 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, которые составляют не менее 90 % от общего объема поэтических произведений. См.: Приложение).

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

Уáфэр къáщхъуэу,

Щы́льэр щхъуáнтIэу

Гъэм дыто́хъэ,

Гъáтхэр къо́с.

*Хьэндырабгьуэ
Япэу пльагьумэ,
ГуфIэгьуэишхуэри
Къыпльос!*

[Канукова, 2012, с. 179].

– U | – U

– U | – U

– U | – U

– U | –

U U | – U

пир. на 1 стопе

– U | – U

U U | – U | U

пир. на 1 стопе

U –

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:

Псори, псори,

Псори – Пэщ...

МафIэ и пэу

Дыгэа къоблэ,

Дыгэа и пэр,

Щы хокIуасэ,

Щы и псэнтхуэр

Бынжэ кьуэпсц...

[Кармова, 2018, с. 23].

– 0 | – 0

– 0 | –

– 0 | – 0

– 0 | – 0

– 0 | – 0

– 0 | – 0

– 0 | – 0

0 0 | –

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:

Дышгъэр къетэкъо́хы.

Тыгъэр чЫ́м екIу́жьы.

Гъатхэм иныкъо́тхэу,

Пцэ́сыр о́м цэткIу́жьы

[Куек, 1995, с. 77].

– 0 | 0 0 | – 0

пир. на 2 стопе

– 0 | – 0 | – 0

– 0 | 0 0 | – 0

пир. на 2 стопе

– 0 | – 0 | – 0

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

Ялуэтэ́ж кьури лья́пэм

Зэкъуэши́тI цIэса́уэ,

Цы́хухэм япэжы́жьэу

У́нэ цыхаса́уэ

[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. Ацканова многочисленны примеры построения трехстопного хорей. Например, в стихотворении «Добротные облака...» («Бэтэжауэ пшэхэр...»):

Бэтэжа́уэ пшэ́хэр

уэ́гум цы́зольа́гьур.

Апхуэ́дизкIэ пшэ́рци,

къапы́ткIу́нуц да́гьэ

[Ацканов, 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 четырехстопный 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. Четырехстопная вариация хорей прослеживается, например, в некоторых стихах, поэме «Зимняя ночь» («Цы́махуэ жэщ», 1929), романе в стихах «Камбот и Ляца» («Къамботрэ

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

*Уэс, Iумылхэр, жьы борэнхэр
Бэйм я дэжкIэ дыхьэшхэни,
Шагьдийэжхэр кьыдагьяфэу
А жьы фийхэр я джэгуэни*

[Шогенцуков, 2000, с. 97].

– U | – U | UU | – U

пир. на 3 стопе

– U | – U | UU | –

пир. на 3 стопе

UU | – U | UU | – U

пир. на 1 и 3 стопах

UU | – U | UU | –

пир. на 1 и 3 стопах

Из романа в стихах «Камбот и Ляца»:

*Пицыхэм эфэр ямыуху,
Дыгьэр цхьэгум кьиувац,
Санэхуафэр зэпэцацци,
Ахэр кьожьэр – езэшац.
Фоч гьэуэкIэм, лыгьэ-шыгьэм
Ямыуху топсэльыхь,
Фадэ пIацIэр кьыцхьэццыпкIыу
Бжьакьуэжьейхэр зэIэпIах*

[Шогенцуков, 2000, с. 318].

– U | – U | UU | – U

пир. на 3 стопе

– U | – U | UU | –

пир. на 3 стопе

UU | – U | UU | – U

пир. на 1 и 3 стопах

– U | – U | UU | –

пир. на 3 стопе

UU | – U | UU | – U

пир. на 1 и 3 стопах

UU | – U | UU | –

пир. на 1 и 3 стопах

UU | – U | UU | – U

пир. на 1 и 3 стопах

UU | – U | UU | –

пир. на 1 и 3 стопах

Дальнейшее развитие четырехстопного хорей 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 строф стихотворения «Зимняя гармонь» («Щымахуэ пшынэ») Б. Куашева:

*Сыт а пщыцэм ы гум къэуэр,
Пшынэр щхьэ игъагъым фIэфI,
Сыт борэным ар щыпэуэр,
Зэджэр хэтхэ я щIалэфI?*

[Куашев, 1996, с. 80].

– U | – U | – U | – U
– U | – U | – U | –
– U | – U | – U | – U
– U | – U | U U | –

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:

*Уэ тхуэпсэу узынишэу, дянэ!
Нэхь насып щымыIэу сфIощI,
Ущальхуа удыхьэжарэ
Щхьэр иплхьамэ анэ куэщI*

[Шорова, 2015, с. 46].

– U | – U | – U | – U
U U | – U | – U | –
U U | – U | U U | – U
– U | – U | U U | –

пир. на 1 стопе

пир. на 1 и 3 стопах

пир. на 3 стопе

Четырехстопная вариация хорей 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 еЫстэх
Чьыгы пкIа́шьэу тхьэпэ гьóжьым
Áр гупсэ́фэу кьытeпсýх

[Гадагатль, 1959, с. 29].

– U – U U U – U	пир. на 3 стопе
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 –	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 хорю, преимущественно используется четырехстопная вариация:

Сысабыйзэ сшхьáци тхьуáгэ,
Ныбджэгьу кúпыр тьídэ кIуáгэ?
É цIыра́ум хэкIодáгь,
É сэ нэшьоу сыкьэ́нáгь

[Куек, 1995, с. 14].

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

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

*Сэжъо, сэйхъэ, хатэр сэйкIэ,
Силэрэр зэйкIэ хьаулуй.
Лыжъи сихы́рэн, ихъор кьыспэ́нкIэ,
Сы́гу сеIэ́жъы, сыцIыф лый*

[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» («Уэшх нэужьым», 1951) А. Охтова. Во всех трех четырехстрочных строфах (за исключением одной строки) выдерживается четырехстопный хорей. Приведем одну строфу:

Уэшхыр кьэшхри цхъэцыкIащ,

Пиэхэр зэуэ текIуэтáщ,

Уáфэм дáхэу зиубзыгъы́жри

Ды́гъэр лы́ду кьепсыжáщ

[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» («Хьэшхьэтеуэ») А. Ханфенова полностью написан четырехстопным хореем. Приведем фрагмент:

Уэс стогушхуэ зыпфлагъэщIу

Ди дэшхуэйхэр хадэм итиц,

Я къудамэр щIым хагъащIэу

Уэс Iэмбáтэхэр япыльщ

[Ханфенов, 1960, с. 13].

УУ|–У|УУ|–У пир. на 1 и 3 стопах

УУ|–У|–У|– пир. на 1 стопе

УУ|–У|–У|–У пир. на 1 стопе

УУ|–У|УУ|– 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 пшынэ», 1947) «Эльбаздуко» («Елбээдыкбуэ», 1948), «Тисовое дерево» («Тисей», 1952–1954) А. Кешокова, «Ногайские табунщики» («Нэгъуей шыхъуэхэр») К. Дугужева, «Один казак и два белых всадника» («Зы къэзакърэ шу хужытIрэ») В. Абитова, балладе «Грабитель и сказитель» («ХъунщIакIуэмрэ джэгуакIуэмрэ») А. Бицуева, пьесе-сказке в стихах «Как петух чуть не подавился крупинкой проса» («Атакъэр гъэжбуацэм зэритхьалэ пэтыгъэр») 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:

*У́бзэ сэ зысшIагъэр макIэ шIагъэп,
Ау а псальэр сэри сфьоIуагъэп...
Сы́дрэ бзэгукIи «о́ шIу усэльэгъур»
Елогъо́шIоп хэтми а́ шIу плъэгъурэм*

[Беретарь, 1960, с. 49].

– 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 стопе

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

*Iэе-да́хэ и́Iэп шIу́ плъэгъу́цтымэ,
KIа́сэ зи́Iэм а́р кьыгурыIо́цт.
Зэрычылэу сэ кьысфамыдэ́цтыми,
Пшьэшъэ пакъэр сэ сьыхъо́жъы́цт*

[Жанэ, 1969, с. 113].

– U | – U | – U | – U | – U | U

– U | – U | – U | U U | –

пир. на 4 стопе

U U | – U | – U | U U | – U | U

пир. на 1 и 4 стопах

U U | – U | – U | U U | –

пир. на 1 и 4 стопах

Пятистопная вариация хорей прослеживается и в тексте известной песни

«Твои глаза» («О унитIу») К. Жанэ:

*О́ унитIу́р сы́гум итIысхьа́гъэшъ
Тэ сыкIо́ми рэнэу сэ си гьу́сэ.
Сэ сшIо́йгъоу а́хэр кьыхэсхьы́гъэшъ
Сиорэд пэу́блэу сафэу́сэ*

[Жанэ, 1969, с. 69].

- 0 - 0 - 0 0 0 - 0	пир. на 4 стопе
- 0 - 0 - 0 - 0 - 0	
- 0 - 0 - 0 0 0 - 0	пир. на 4 стопе
0 0 - 0 - 0 0 0 - 0	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 къэс зыгуэр къыщохъу дунейм...») А. Оразаева:

*Махуэ къэс зыгуэр къыщохъу дунейм,
Махуэ къэс къыщоцI дунейм зыгуэр.
Хэт и нэфI къысцыхуэу, хэт и нэй,
ТепыIэниэу ягъэлажъэ гур*

[Оразаев, 2017, с. 159].

- 0 - 0 - 0 - 0 -	
- 0 - 0 - 0 - 0 -	
- 0 - 0 - 0 - 0 -	
0 0 - 0 0 0 - 0 -	пир. на 1 и 3 стопах

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

*Уафэ къытицхъэцытыр мыджэмынцIэу,
Щыльгэр зэцIагъацIэу цыцытам,
Хы абрагъуэ, ецхъу тенджыз ФIыцIэм,
Мы сэнтхитIым я зэхуаку дэтам*

[Бемурзов, 2002, с. 105].

0 0 0 0 - 0 0 0 - 0	пир. на 1, 2 и 4 стопах
- 0 0 0 - 0 0 0 -	пир. на 2 и 4 стопах
0 0 - 0 - 0 0 0 - 0	пир. на 1 и 4 стопах
0 0 - 0 0 0 -	пир. на 1 и 3 стопах

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

Дэ́ст зы къуа́жэ гуэ́рым пща́цэ да́хэ,

Да́хэм я дахэ́жу – тхьэ́Гуху́д.

Куэ́д ныхузэ́блэ́Кырт ща́уэ ха́хуэу, –

Куэ́дым а́р къа́шэ́ну я мура́дт

[Бицуев, 2016, с. 232].

– 0 | 0 0 | – 0 | 0 0 | – 0

пир. на 2 и 4 стопах

– 0 | 0 0 | – 0 | 0 0 | –

пир. на 2 и 4 стопах

– 0 | 0 0 | – 0 | 0 0 | – 0

пир. на 2 и 4 стопах

– 0 | – 0 | – 0 | 0 0 | –

пир. на 4 стопе

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

... Сы́ту гъа́щIэ́р гъэ́щIэгъуэ́ну IэфI! –

Уи насы́ным э́гъу хуэ́хъуа жа́гъуэ́гъур

Фы́гъуэ-и́жэу, щэ́хуурэ́ къо́Iэф. –

Сы́ту гъа́щIэ́р гъэ́щIэгъуэ́ну IэфI!

[Тхагапсов, 2001, с. 27].

– 0 | – 0 | 0 0 | – 0 | –

пир. на 3 стопе

0 0 | – 0 | – 0 | 0 0 | – 0

пир. на 1 и 4 стопах

– 0 | – 0 | – 0 | 0 0 | –

пир. на 4 стопе

– 0 | – 0 | 0 0 | – 0 | –

пир. на 3 стопе

Примеры использования пятистопного хорей адыгскими авторами не ограничиваются приведенными иллюстрациями. Как выявлено А.Х. Хакуашевым, этим размером написана поэма «Огни на вершинах» («Бгыщхьэ 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 хорей в адыгской поэзии: его примеров больше чем произведений, написанных двухстопным хореем, но значительно

меньше трех-, четырех-, пятистопных вариаций. Случаи использования шестистопного хореев 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 къыхызощЫкЫр пшэхум уи урэтыр»):

*Сэ къыхызощЫкЫр пшэхум уи сурэтыр, –
Пшэхур зэкIэщIокIри, и кIэр сфIокIуэдэж.
Къуршым укъыхэпльу тэпльэ кызогъуэтыр, –
Ари, гъуэбжэгъуэщици, гъуэзым хоткIухъыж...*

[Утижев, 2005, с. 172].

–У УУ –У –У УУ –У	пир. на 2 и 5 стопах
–У УУ –У –У УУ –	пир. на 2 и 5 стопах
–У УУ –У –У УУ –У	пир. на 2 и 5 стопах
–У УУ –У –У УУ –	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 кыщэпсу псысэм дыхэгъэхэ.
Щытльагъуну псори ди зэхуэдэ щэхуш.
Дэхэу зэIушарэ Iээу зэхэджауэ*

Ар псысэ телъыджэщ, ар зы дуней нэхуш

[Канукова, 2012, с. 197].

УУ –У –У –У УУ –У	пир. на 1 и 5 стопах
УУ УУ –У УУ УУ –	пир. на 1, 2, 4 и 5 стопах
–У УУ –У –У УУ –У	пир. на 2 и 5 стопах
–У УУ –У –У УУ –	пир. на 2 и 5 стопах

Из стихотворения «Родственная душа» («ПсэкIэ си гьунэгьу», 2009)

Л. Хавжоковой:

*Зэми укьэслыхьуэу махуэхэр йокIуэкI,
Нэ пльызакIэ жэщхэр сакьыу щIызощыкI...
Мазэр уи хэщIанIэ, вагьуэр уи Iэнэгьу?
Дэнэ уздэщыIэр, псэкIэ си гьунэгьу?*

[Хавжокова, 2011, с. 53].

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

В черкесской поэзии, так же как и в кабардинской, многостопные вариации хорей 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 мыхьунур») М. Нахушева:

*«Сыт пфIэкIуэд мыхьуну тетыр мы дунейм?» –
СеуищIащ нэгьуэщIым. Нэщхьейфэт ар.
Ар щыпсэут хэхэсу Щам щIыгу хуабэкIейм,
ЩIалэми и ныбжькIэ, захуэт кьуипсэлъар...*

[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» («Сосрыкбъуэ») М. Бемурзова:

*Щэныгьэлхэр зй цэм ёну иридауэу,
Зи бланэгьэм зымикI шэч кьыхуимыхьыж.
Мес Тхьуэжсьейм и шхуэIур кIэщIу иубыдауэ,
ХьуаскIэр пихьу, цIыхухэм мафIэр кьахуехьыж*

[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 ськIуэнут куэдрэ, сэ ськIуэнут жыжьэ») М. Пхешхова:

*Сэ ськIуэнут куэдрэ, сэ ськIуэнут жыжьэ,
Си мурадыр Iуциу зэхэзгьэкIыфам,
Сэ зездзынти пIащхьуэу, щыцу щыт шы хьыжьэ,
Сынэсынт таурыхьхэм цIыху 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 ныбжьэгьур гьуэльыжкьым») М. Мижаевой:

И щхьэгъубжэр нэхуц иджыри

си ныбжьэггум,

Жэщ мазагъуэр хэкIэсами, мыгъуэльыж.

Къыстебанэ гуццысэйхэм я Iэжьэггум

Си акъылым зы къаруи хэмыльыж

[Мижеева, 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 хоря выявлены в творчестве Х. Беретаря и И. Машбаша. Приведем однострочное стихотворение «Не ломай» («ЗэпымыкI») Х. Беретаря:

Чыр цIынэфэ уфэгъошIоу къысэоIо,

ЦIыфри кIалэзэ агъасэ, къызгурэIо,

Ау мэуфэ пIокIэ пкIэнчъэу уфимыкI:

ЛантIэ пэе лыеу пIуантIэу зэпымыкI

[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» («Лпыжьыщ», 1948) И. Машбаша:

Урам къэгъээзгъум, псыхъом пэмычыжьэу

Тичэукъуапэ дэжсы лIыжьхэр цызэхэсых.

Тыгъэр игъорыгъоу гъогум къытемьыцэу

Къэмыуцрэм эджэ, огум къыфыхэпс.

[Машбаш, 2020, с. 51].

УУ УУ -У -У УУ -У	пир. на 1, 2 и 5 стопах
УУ -У -У -У УУ -У	пир. на 1 и 5 стопах
-У УУ -У -У УУ -У	пир. на 2 и 5 стопах
УУ -У -У -У УУ -У	пир. на 1 и 5 стопах

В адыгской 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» («Нэхущ Мухъэмэд и фэеплъу»). В обоих произведениях использована поэтическая графика «лесенка». Приведем пример из первого стихотворения:

ПицIацэ гъуа́хэр гуIэ нэ́псу
жы́гхэм къаIэпо́ху,
Жьыбгъэ щIы́Iэри жьуджа́лэм
ироджэ́гу лъапэ́ху,
Жэ́щыр хъуа́мэ, зэфIигъа́нэу
да́уэм и тэма́къ,
Тхьэгъуш ма́къыу щхьэщосы́кIыр
щIы́лгэм къру ма́къ
 [Бемурзов, 1990, с. 82].

УУ -У УУ -У -У УУ -	пир. на 1, 3 и 6 стопах
УУ -У УУ -У УУ -У -	пир. на 1, 3 и 6 стопах
-У -У УУ -У -У УУ -	пир. на 3 и 6 стопах
УУ -У УУ -У -У УУ -	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 пиррихий – по три в первой, второй и четвертой строках и два в третьей строке (всего 11 пиррихий в четырехстрочной строфе).

В поэтическом наследии Б. Утижева представлено два сонета, написанных восьмистопным хореем: «В трехактной драме под названием “Жизнь”...» («Едзыгъуищу зэхэль драмэу цыхухэм “ГъащIэ” зыфIэтщам...») и «Этот мир – временный дар Всевышнего» («Дунеижьыр Тхьэм и тыгъэ Iэгурыхъэ-IэгурыкIщ»). Приведем пример из первого сонета:

Едзыгъуищу зэхэль драмэу // цыхухэм «ГъащIэ» зыфIэтщам

Персонажхэр щызэхуо́зэ, // щызэблókIри, я блэкIám

ХуеплъэкIы́жрэ зэпхъуэкIы́жхэу // гъадэщIы́дэм хобзэхэ́ж:

А «кулIсэм» зé къухъáуэ // щымыIá къэзыгъэзэ́ж

[Утижев, 2005, с. 156].

UU|–U|UU|–U|–U|–U|UU|– пир. на 1, 3 и 7 стопах

UU|–U|UU|–U|UU|–U|UU|– пир. на 1, 3, 5 и 7 стопах

UU|–U|UU|–U|UU|–U|UU|– пир. на 1, 3, 5 и 7 стопах

UU|–U|–U|–U|UU|–U|UU|– 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 – жыжьэ дыдэу...», 1976) наряду с некоторыми перечисленными выше

элементами использована поэтическая графика «лесенка». Однако такая архитектоника и восьмистопный хорей выдерживаются только в первой строфе:

А́дэ, а́дэ – жы́жсьэ дь́дэу
гу́щІэ лъа́псэм кы́ыхэплъ кы́уэ́псхэм
Я зэхуа́кум кы́ыщоу́уши
зы гупсы́сэ кы́ысфІотІы́с.
Къэ́тІыса́м зыкы́ызэкы́уэхыр,
зыкы́егъа́зэ, кы́ызэро́кІри,
Зэрыгъа́щІэу пльа́гъуу мэх́ур,
псы́нэм кы́и́щу джабэ́ нэ́кІу

[Бештоков, 2003, с. 351].

<i>–У –У УУ –У УУ –У УУ –У</i>	пир. на 3, 5 и 7 стопах
<i>УУ –У УУ –У УУ –У УУ –</i>	пир. на 1, 3, 5 и 7 стопах
<i>УУ –У УУ –У УУ –У УУ –У</i>	пир. на 1, 3, 5 и 7 стопах
<i>УУ –У –У –У –У –У УУ –</i>	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, псэм и щэх́ухэр
кы́ыщыхъ́ей.
Сэ́ жэуа́п уэсты́фкъым, гъа́щІэ – сэ сыфа́гъуэщ,
сынэ́щыхъ́ейщ.
Пса́льэу жы́сІэр уэ́ кы́окІу́нущ, а́уэ уи́ бзэм се́щІ
пІейте́й.

Сыщыуа́ми, сэ́ ускIу́нуц, сытеты́нуц уи дунéйм

[Абазоков, 1992, с. 55].

– U | – U | UU | – U | – U | – U | UU | –

пир. на 3 и 7 стопах

– U | – U | – U | – U | – U | – U | UU | –

пир. на 7 стопе

– U | – U | – U | – U | – U | – U | – U | –

UU | – U | – U | – U | UU | – U | UU | –

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» («ПисьмоуитI») А. Мукожева:

Тéльщ си стIóлIым

И письмóр си дáхэм,

Сы́ту пIэ́рэ кы́йтхыр

Си псэ ма́хэм,

Зи Iупльэ́гъуэ зáкъуэ

Сыхуэ́зэшу,

Зи хы́ба́р сыпéплъэм

Семызэ́шу? [Мукожев, 1995, с. 97].

– U | – U

UU | – U | – U

пир. на 1 стопе

– U | – U | – U

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

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

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

Бзүхэм я псэр
Бзүхэм я бзэц,
Хэти ар зэхырещыкI.
Уэщхьыркъабзэу,
Сэщхьыркъабзэу
Ятэщ ахэм зэхэщыкI

[Кажаров, 2009, с. 24].

– У – У	
– У – У	
– У – У У У –	пир. на 3 стопе
У У – У	пир. на 1 стопе
У У – У	пир. на 1 стопе
– У – У У У –	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 нитГым сыщIэплъэну», 2009) черкесского автора М. Мижаевой обнаружено несколько произведений, построенных на межстроковом упорядоченном чередовании четырех- и двухстопного хоря. Приведем, к примеру, первую строфу стихотворения «Возвращайся» («Къэгъээж»):

Си щыуáгъэр къызоцтэ́жыр,

Къэгъээ́ж.

Езы Тхьéишхуэми ецтэ́жыр,

Зыгъээ́ж

[Мижаева, 2009, с. 132].

УУ|–У|УУ|–У

пир. на 1 и 3 стопах

УУ|–

пир. на 1 стопе

УУ|–У|УУ|–У

пир. на 1 и 3 стопах

УУ|–

пир. на 1 стопе

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

Пщáщэм пщIáщэр къещэщэхт.

Бжьыхьэ ма́хуэт.

Жы́гхэр хьу́гъэм ираи́эхт.

Клу́ат гьэма́хуэр.

Лу́тиц лэщIы́гъуэр ди бжэщхьэ́лу.

Йо́жьэ пIáльэм.

Бжьэ́м ежьбу́хэр хуимыгьэ́лу

Удз гьэ́льáльэм

[Абазоков, 1992, с. 44].

–У|–У|УУ|–

пир. на 3 стопе

УУ|–У

пир. на 1 стопе

–У|–У|УУ|–

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 хорей. Из стихотворения «Славный сын народа» («Льэпкьым ишъэо клас»)

А. Евтыха:

Дзэхэр, дзэхэр, дзэхэр
У лъэныкъом къэкIы,
Очэщыи ахэр
Чэщ мэзэхэу блэкIы.
Топ щэрыхьымэ тичIыгу
Ужы куухэр щайIы,
Самолётмэ тиошъогу
Бгъаишъоу зыкыщайIы

[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 хорей. Из стихотворения «Звезда любви» («Лъагъуныгъэм и вагъуэр»)

К. Дугужева.

*Мы жэщ кЫ́фЫм на́кІуэ, сї́ псэ,
Дэ́ дыщыхьэщІэ́нци.
Гьатхэ жэ́щым е́щІэ шы́псэ,
Шы́псэ жедгьэ́Іэ́нци*

[Дугужев, 1989, с. 50].

УУ —У —У —У	пир. на 1 стопе
—У УУ —	пир. на 2 стопе
УУ —У —У —У	пир. на 1 стопе
—У УУ —	пир. на 2 стопе

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

*Уэ́сыр кьо́сыр мыувыІэ́жу,
Здынэмы́с кьэ́на?..
Уа́ем пІа́лгы имыщІэ́жу
Дуней псо́м тенáщ*

[Куашев, 1996, с. 176].

—У —У УУ —У	пир. на 3 стопе
УУ —У —	пир. на 1 стопе
—У —У УУ —У	пир. на 3 стопе
УУ —У —	пир. на 1 стопе

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

*Мис а за́уэм псэе́мы́блэу
Джонхэр зэ́дыхэ́тт,
Кьатегьуа́гьуэу то́пхэр щы́блэу
МафІэ́ гьуэ́гум 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»:

Áр щыщáтэурэ хэку́жсьым
ГъйтI я жэщ нэху щáщ...
Гузэвэху иуэт тхыль хужсьым
Хьэрфхэр хэгъуэщáщ...

[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 хорей прослеживается также в балладе «Совесть» («Цыху напэ», 1957–1980)*

З. Налоева:

Цы Iуданэ плъы́жськIэ и́ нэр
Хуэдэщ къэдыхьám,
Псáльэу жи́Iэм гур е́улIэр,
Ещхьу ху́ш хыхьám

[Налоев, 2013, с. 122, 123, 124–125].

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

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

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

Пи́и́жкэ́ лэу, си сабий за́кэуэ,

Лэур И́флу́ щИ́и́.

Мэс мазэ́щИ́ми и бжэ́акэуэр

Кы́хуоплэ́ыхыр щИ́и́м

[Бемурзов, 1981, с. 34].

– U | – U | UU | – U

пир. 3 стопе

– U | – U | –

– U | – U | UU | – U

пир. на 3 стопе

UU | – U | –

пир. на 1 стопе

Сочетание четырех- и трехстопного хоря также обнаруживается в творчестве поэтов младшего поколения. Например, в стихотворении «Присядь, моя светлая девушка...» («КъетИ́сэх, си хы́джэ́бз ху́жэ...», 1999) Л. Пшукова:

КъетИ́сэх, си хы́джэ́бз ху́жэ,

Си жэ́щ гы́уэгуры́клуэ,

Укы́щИ́хэ́кИ́э си у́жэ,

Сщогы́упщэ́ж тхэ́ры́луэр

[Пшуков, 2011, с. 28].

UU | – U | UU | –

пир. на 1 и 3 стопах

UU | UU | – U

пир. на 1 и 2 стопах

UU | – U | UU | –

пир. на 1 и 3 стопах

UU | – U | – U

пир. на 1 стопе

– межстроковое упорядоченное чередование трех- и шестистопного хоря. Из стихотворения «Таланты народа» («Лэ́пкы́м и зэ́чийхэр») М. Бемурзова:

Лэ́пкы́м и зэ́чийхэр,

Мыдау́щ, мыкИ́йхэ,

КъулыкъущІэ шэнтым хуэІэу зэрымькъу,

É зи гупкІэ ісым

Щытхъу уэрэд хуаусу,

Къэзылъхуа я лъэпкъым къыхуамыхь емькІу

[Бемурзов, 2002, с. 16].

– U | U U | – U

пир. на 2 стопе

U U | – U | – U

пир. на 1 стопе

U U | U U | – U | – U | U U | –

пир. на 1, 2 и 5 стопах

– U | – U | – U

U U | – U | – U

пир. на 1 стопе

U U | U U | – U | U U | – U | –

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



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 хоря, 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» («Ыццэ реЮжбы»):

*ИпэЮ пáтцИи
Шъхъашыгуры́са,
Зигъэтхъагъэ́тцИэу
Чъыгы́шъхъам й́са*

[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 IэфIрэ») А. Ханфенова в семи строках из восьми наблюдается функционирование двухстопного ямба:

*Фом хуэдэу IэфIрэ,
Къуршы́нсуи къа́бзэу,
Джатэдзэу бзэрэ,
Туры́льмэ жьа́бзэ,
Цыхугъэ гъуа́зэу
Хъарзы́нэу гъа́бзэ,
Бийми хуэгъа́зэ
Имы́цIэу гъа́зэ*

[Ханфенов, 2011, с. 145].

-- У- У	сп. на 1 стопе
У- У- У	
У- У- У	
У- У- У	
УУ У- У	пир. на 1 стопе
У- У- У	
-У У- У	
У- У- У	

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 хорей, однако уже в следующей позиции восстанавливается ямб, который продолжается до конца произведения.

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

*Дунейр мэгу́фIэр,
Согу́фIэр сэри,*

Дунейыр мэбжьи́фIэр,

Мэбжьи́фIэр псэ́ри

[Куашев, 1996, с. 112].

У – | У – | У

У – | У – | У

У – | У – | У

У – | У – | У

Из стихотворения «Чувства были желанны...» («Гухэльыр IэфIт...», 2001)

3. Кануковой:

Гухэльыр IэфIт,

Гухэльыр у́зт.

Щысхэ́тым сфIэфIт,

Щысхэ́кIым скъу́зт

[Канукова, 2012, с. 112].

У – | У –

У – | У –

У – | У –

У – | У –

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

Быбы́жърэп бзы́оу

Тиныдэльфы́бзэ,

Орэд кы́ио́жърэп

Тиadyга́бзэ

[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 хэ́кууэ ды́щэ гу́бгъуэ,
Къэ́хъу́гъэм и епéр,
Кавка́зым щы́нэхъ фIы́гъуэ,
Дохьэ́хыр птеплэ́ нэ́р!*

[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. Ацканова, А. Кармовой, Р. Жамбековой, Л. Хавжоковой, М. Шоровой, З. Куготовой и др. Например, в стихотворении «Тебя зовет вон та звезда» («Уэращ мо вагъуэр зэджэр») З. Тхагазитова:

*Уэра́щ мо ва́гъуэр зэд́жэр, –
Уи да́мэр лъэ́щү шэ́щI,
Уи гúгъэр гьа́щIэм пы́щIэ,
Жумы́Iэ ма́хуэ-жэ́щү*

[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, мэс, 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
Пиাগъуэбэм зыдегъэи.
Зы жыг темыт мы цIыгум
Дыгъэпсым хуэмызэи*

[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» («ЕкIуэлIапIэншэц псэр», 2010) Л. Хавжковой:

*Гупсысэр хъуауэ Iэл
ЩхэкуцIым щокъуейцIей –*

Си нобэм сьт и хьэл,

Сьт кьыспэщылъ 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 закьоми

Мэлахъо ищыкIагъ.

Къэб жьогъэ такьоми

Шьоу́нс темыкIагъ

[Машбаш, 2014, с. 23].

УУ У- УУ	пир. на 1 и 3 стопах
У- УУ У-	пир. на 2 стопе
УУ -У У	пир. на 1 стопе
У- УУ -	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 хэт жагъуэ́гъу?..
Жагъуэ́гъур сымыужэ́гъу.
Ар, со́щІэр, бий хьэ́зыриц,
Абы́ сыхуэ́хьэзы́риц*

[Тхагапсов, 2001, с. 23].

У- У- У-	
У- УУ У-	пир. на 2 стопе
-- УУ У-	сп. на 1, пир. на 2 стопах
У- УУ У-	пир. на 2 стопе

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

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

*Бжызо́Іэр уэ́ псалъей,
СыщІегъуэ́жы́нуц, со́щІэр.
Уэи́х тклуэ́псхэр кьыдолъей,
Нэгъуэ́щІым сэ́ сылуо́щІэр*

[Мижаева, 2009, с. 79].

У- У- У-	
УУ У- У- У	пир. на 1 стопе
У- УУ У-	пир. на 2 стопе
У- У- У- У	

Четырехстопный ямб, как и такая же стопная вариация хорей, 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» («Сифочым ІэплІэ есшэкІауэ», 1942), «Перед атакой» («Атакэм и пэкІэ», 1944), «Солдатские сапоги» («Сэлэт шырыкьбу»), «Разыгралась буря на вершине» («Борэныр бгыщхьэм шыетащ»), «Приветствие солдата», («Сэлэт сэлам»), «9 мая 1945 года» («Майм и 9-м 1945 гьэм»), «Лермонтов» (1964), «Поручик Лермонтов», «Поэзия» («Поэзие», 1964), «Грушевая ветка» («Кхьужьей къудамэ») и др. Например фрагмент из стихотворения «Перед атакой»:

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

[Кешоков, 2004, с. 80].

У – | У – | У – | У –

У – | У – | У У | У –

пир. на 3 стопе

У – | У – | У – | У –

У – | У – | У – | У –

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...» («Бжьамийр зыгъаджэр япэ иту») Н. Лукожевой:

*Бжьамийр зыгъáджэр япэ иту
Псыхэгъэ ещІыр си лъэпкъ мэщІэм.
Хы ФІыцІэм къыІунауэ Іутым*

ЗэхáщIэ и блэжIар псы-мáщэм

[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:

Насы́пыр но́би уэ́ уи пльáпIэщ,

Хьуэпса́пIэу щы́Iэм урану́ри.

Нэмы́су пхэ́лгыр си бы́дáпIэщ,

Уи тхы́дэр сý псэм и къя́ру́щ

[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...» («ПщIыхьэпIэт ар», 2010)

Л. Хавжоковой:

ПщIыхьэ́пIэт áр икIú нэхуáпIэт –

БлэжIám и пшáгъуэм укъыхэкIт,

Пшэ ху́жькIэ уáфэм укъихуáпэт,

Уи гъуэ́гур жьы́бгъэм къя́пхуипхьэ́нкIт

[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:

*Слээгъуа́иц Берли́н, Потсда́м, Варша́вэ,
Мамы́рти Эльбэ сыгуфIа́иц.
Къыщи́уми Ви́слэ мыгуза́вэ,
Си́у пльа́м ипс щIы́Iэр щIэзгъэуа́иц*

[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 щIыхур гъыуи...») М. Бемурзова:

*Дуней́м къыто́хъэ щIы́хур гъы́уи,
Дуней́м ар гъы́уэрэ йохы́ж...
Сабый́м жиIэ́нт жиIэ́фмэ щIэ́гъыр, –
Бали́гъри щIэ́гумэщIы́р а́риц...*

[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:

*Даха́ицэщ а́р, «Асхъэ́д и къа́фэр»,
Абы́ щIы́хугъэм и́ щIэ́р хэ́лщ.
Ди мамы́р гъа́ицIэ́ри егъа́фIэ,
Къы́уа́тэу щIы́хум и гухэ́ль*

[Дугужев, 1989, с. 9].

У – | У – | У – | У – | У

У – | У – | У – | У –

У У | У – | У У | У – | У

пир. на 1 и 3 стопах

У – | У – | У У | У –

пир. на 3 стопе

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

Ныбжсьэгъур быдэу игъэгугъэу,

ЩIалэцIэр ныцIэм кытекIац,

Пиэрыхь бэгъуа ихьын и гугъэу,

Пицэдджыжь жей IэфIым IэныкIац...

[Мижаева, 2009, с. 7].

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 1 стопе

У У | У – | У У | 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 кIуацIэу мыкIодыжьэрэм

кыдэпцэхьыжьы адыгáпсэр.

Чьыгышьхьэм тхьáпэр нимызыжььми

къэмáшьхьэм фэдэу нытэ лья́псэр

[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
У- У- УУ У- У	пир. на 3 стопе
У- У- У- У- У	

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 (адыгейская, кабардинская, черкесская) 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 цыкгур щохур нэхри нэхь цыкгуж...») Б. Утижева:

*Гуццэгъу, цыхугъэ, напэ, пццэ, нэмыс,
Гуапэгъэ, гу кьабзэгъэ, лъагъуныгъэ...
А псори нобэ зыми имыццыс
Зи гъуазэ закъуэм дэжкцэ 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:

*Сыкъэшынáпэу напцэ зэтызохыр,
Солъагъур аргуэрыжъу мы дунейр...
Щхэ цццá апхуэдэу, лъэгур зэхуумыхыу
Къызэптрэ гъаццэ? – Зыкци сыхуэмей...*

[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...» («Мыупццэу гъаццэ ихъуэжащ си тепльэр...») Р. Ацканова:

*Мыупццэу гъаццэ ихъуэжащ си тепльэр,
щытар къуршыбгъэу хъуащ тхэрыкъуэ хужь,
Си хъэлыр цэ? Псы уэрыр хъуащ псытэпхэ,
и толькъун цццэцэ къысхуэмыццыхуж*

[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,
ИджырикI гъащIэм къыспэщылъщ и фIыгъуэр,
Игъэунэхуакъым си къарум лъэкIыныр*

[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. Беретаря:

*СыпIукIэмэ гумэкIыр пхэсэшIыкIы,
Сигуапэм тебгъэфэным о упыль,
Ау сэшIэ –*

*Уегушысэ сэщ нэмыкIым,
Сэщ пэе зы машIуащIи угу имыль*

[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 Порэр ренэу зафэ...») из цикла «Мысли в моей голове» («Сшъхъэ щыкъэбархэр») Н. Куека:

*Тэрэз, ныбджэгъу, Алахъэм урихъа́кI,
Ау зэ къысэ́плъ – слъэкъуи́тIуи сэпэза́кI.
Слъэкъуи́тIуи мыжъо́жъ гъо́гумэ тырау́тыгъэу
Сыщы́с, олъэгъуа, чэ́щым сыриу́тыгъэу*

[Куек, 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 заметное 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 гугъуш», 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 нэбжьыщхэм жэщыр...»):

*Макъыншэц къуалэбзүхэр, ямыхабзэу.
Къинац уафэгум мазэр, цхъэукъуауэ, –
Си гүгъэц сэ мы жэцри, схуэдэ къабзэу,
Уи нитым я дахагъым итхэкъуауэ*

[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 шыпсэм къыкыгъыр сфюцгыр гүнци фхуэхъуа:
Къэрал хабзэнишэу, гүлхъэр тет здэхуам,
Сыт цыгъуи бажэ цыльхум цагүтгыжси,
Зы бажэм адрей бажэр цитетыжси*

[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»):

*Жэц псом къэкгуами шүхэр зэрыкгуэри.
Ешауи яхэпльагъуэркъым зыгуэр,
Адыгэ ныпыр жьыбгъэм доуэриэр,
И фэгъуу уафэ, зытемылтым шиэ...*

[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

УУ|У-|У-|УУ|У-

пир. на 1 и 4 стопах

У-|У-|УУ|У-|У-

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 цы́ху къэхьуам
Хуагъауэр ф́оч, гуфIгъуэм ны́ш хуца́нэ.
Насы́пыр къыдэкIуэ́ну жы́г хасам
КIэра́щIэ псы́м къыха́хри мывэ́ гьуа́нэ*

[Нахушев, 1995, с. 218].

У-|У-|У-|У-|У-

У-|У-|У-|У-|У-|У

У-|УУ|У-|У-|У-

пир. на 2 стопе

У-|У-|У-|УУ|У-|У

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»):

*Дунейм ныщхьэбэ щIэлъщ зыгуэр и нэгу.
Зэхуэдзэла́шхэу тиэхэр зоблыкъа́уэ,
ХимыгъэщIы́жу дыгъэми и гьуэ́гу,
Iэжьэ́гьуу я́ кум дэ́тиц, зэфIэдыкъа́уэ*

[Пхешхов, 2003, с. 33].

У-|У-|У-|У-|У-

УУ|У-|У-|УУ|У-|У

пир. на 1 и 4 стопах

УУ|У-|У-|УУ|У-

пир. на 1 и 4 стопах

У-|У-|У-|УУ|У-|У

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 тыггэр») М. Мижаевой:

*Гухэлъыр хейц, сешынкъым, сыножъэниц,
НасынкIэ гъащIэр сэри кыспежъэниц:
Удз гъаггэр гъатхэм сио́хъу кысхуебгъэхъауэ,
УкысхуэпIащIэу 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 мэгуписьэ...») Н. Махотлова:

*Ухуэймэ, бгыщхэр тиIыниц тхъээлъэIупIэ,
Зи фIыцIэ жытIэм дэ дызыхищIэниц.
Сыхуэйкыым жыпIэм, дыкымыкIыу дIи пIэм
Абдэжым усэ нэс дыкыщеджэниц*

[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 сыбэмпащ,
мэкъу Iэтэм хэль
хъарбызу,*

Си хэку, си Къэбэрдэй,

адэ́шхуэм и мэш щIа́пIэ,

ХьэрэмIуа́щхьэу бза́джэр уи лъэпа́гът...

Сосры́къуэ уэ́ ууе́йт, зы за́къуэт и́Iэр лIа́пIэу,

Сэтэней гуа́щэр

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 сыхэзы́рт Iэ пцIа́нэкIэ дэп пцты́рыр,

Къуршы́бгъэм е́щхьу сфIэ́щIт, сыхуе́йм, сылъэтэ́фын.

Пхьэбгъу лъэ́гур си уэ́ниэ́кут, къизмы́дзэу зэрыгъу́рыр,

Сы́т щы́гъуи си́ гур и́зт, сэ хэ́т къыстекIуэ́фынт?!

[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

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

Уемыпэ́гэ́кI,

Узфа́ем

Уфемыщхэ́кI

[Машбаш, 2014, с. 39].

U – | U

U U | U –

пир. на 1 стопе

U – | U

U U | U –

пир. на 1 стопе

– межстроковое упорядоченное чередование двух- и одностопного ямба. В

четверостишии «Избирательный...» («Ахадэрэр...») И. Машбаша:

Аха́дэрэр

Мэдэ́хьу,

Аха́плэрэр

Мэплэ́хьу

[Машбаш, 2014, с. 48].

U – | U U

пир. на 2 стопе

U –

U – | U U

пир. на 2 стопе

U –

Из стихотворения «Приходит то, что зовешь...» («Узэджэр кьокIуэ...»)

З. Куготовой:

Пицэдеи махуэц –

Гьуэгу захуэц.

Узэджэр кьокIуэ.

ТызóIуэ...

[Куготова, 2016, с. 65].

У – | У – | У

У – | У

У – | У – | У

У – | У

– межстроковое упорядоченное чередование двух- и трехстопного ямба.

Из стихотворения «Судьба» («Ухыгьэ») М. Нахушева:

Кьэсынуц ар,

Сэ сощIэ гувэ-щIэхми,

Джэбын лэкIыниц

Абы кьызишэкIын

[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:

УсурэтыщIц.

Уолэжьыр си сурэтым.

УкьызоуцI –

ПтесцIыкIым сьт кьыхуэтыр?

[Куготова, 2016, с. 33].

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

– межстроковое упорядоченное чередование трех- и одностопного ямба.

Из четверостишия «Мужчину возвеличивает...» («Хьульфьгьэр зыгьэинрэр...»)

И. Машбаша:

Хьульфьгьэр зыгьэинрэр
Ыльáншь,
Бзыльфьгьэр зыгьэбьнрэр
ЫШáншь

[Машбаш, 2014, с. 53].

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

– межстроковое упорядоченное чередование четырех- и трехстопного ямба. На таком разностопном сочетании построены стихотворения «Вместе со мной» («Си гьусэщ») и «Перо зевает на столе...» («Кьалэмыр стЮлым сфЫтохуцхьэ») Б. Куашева. Приведем пример из последнего:

Кьалэмыр стЮлым сфЫтохуцхьэ,
Гукьэуэр пхьэрыгьáжэщ.
КЮэльóкЮэ бльицхьэм нэгьуэщI
бльицхьэ,
Шэчьбэхэр си кьуáжэщ

[Куашев, 1996, с. 134].

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

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 закъуэщ, си хьыдэз»)

М. Пхешхова:

Си закъуэщ, си хьыдэз,

Пцэдэи си закъуэнущ.

КІэзызу мафІэ 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 пыІэм дыгъэр фІэльт...») из цикла «Засохшая ветка» («Къудамэ гъуа») Х. Бештокова:

Си пыІэм дыгъэр фІэльт, си Іэпэм –

ихуэмылаКІэр,

Шы фІалъэм щІагъэлъэльырт полонэз.

Лъэс лъагъуэм тетхэм мащІэу сащІэнаКІэт,

Си гугъэт сыКІуэфыну уафэм 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 архитектура 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:

Тызоццыхъыж си гъаццэ гъуэгум сфIэкIуэда сурэт,

Къыздэуэршэрурэ, йожьэж псынэпсыр.

Уэшхыпсым къыхэсха уэрэдым жэIэ: «Узихэт?»

– *Суримакъамэцц, схуэльэццыхъыж си нэпсыр*

[Куготова, 2010, с. 170].

UU|U–|UU|U–|UU|UU|U– пир. на 1, 3, 5 и 6 стопах

UU|U–|UU|U–|U–|U пир. на 1 и 3 стопах

U–|UU|UU|U–|U–|UU|U– пир. на 2, 3 и 6 стопах

UU|U–|UU|U–|U–|U 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. Хакуашев, один из самых нераспространенных размеров [Хакуашев, 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» («Лыхъужь») А. Гадагатля с незначительными отступлениями от нормы написано двухстопным дактилем. Приведем фрагмент:

*Тóпхэр мэгъуáхъо,
Хьóухэр мэгьíрзы,
Пцэ́шЮоцэ́ Ю́льхьэхэр
Пь́ймэ афáдзы*

[Гадагатль, 1959, с. 41].

– U U | – U
– U U | – U
– U U | – U U
– U U | – U

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 нэщхьы́фIэу

У́згум кьоу́вэр,

Щы́гур кьегъ́эври

Гьу́эзыр кьых́эхур

[Охтов, 1960, с. 22].

– U U | – U

– U U | – U

– U U | – U

– U U | – U

Некоторые фрагменты стихотворения «Вода и слеза» («Псымрэ нэпсымрэ») Л. Загаштоковой также написаны двухстопным дактилем:

Псы́р кьырегъ́ахъуэ,

Пш́ащIэу кьегъ́азэ,

Щхь́эр мэкIэ́ра́хъуэ,

Гу́гъэр и гьу́азэу...

[Загаштокова, 1987, с. 18].

– U U | – U

– U U | – U

– U U | – U

– U U | – U

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:

*Лъа́псэр кыицэ́жьэр щIэгъуэ́йуэ,
Псы́хэр кьохуэ́хыр губжы́ауэ,
Жьы́бгъэм зэри́хуэм еицхы́фэу,
ТкIуэ́псхэр долъéй кыизэдэ́фэу*
[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...» («Псэуц си гухэльым и лъабжьэр...») З. Кануковой:

*Псэу́ц си гухэ́лым и лъа́бжьэр,
Зедз си гухэ́лым и кьуэ́псым.
ЩIэ́лгыр кьэкIуэ́нум и на́бжьэм
СщIэ́ну, кьэсщIэ́ну зэспэ́ккыым...*
[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:

*Гъэ́щIэ, насы́пкIэ гъэни́цIауэ
Уэ́ колхоз пи́антIэм кыдэ́хьэ.
Еи́хэ-ефэ́ихуэ пхуэ́ти́цIауэ
ЩIы́хь уэ пхудо́щIыр, кьэбла́гьэ!*
[Ахметов, 1959, с. 16].

-УУ| -УУ| -У
 -УУ| -УУ| -У
 -УУ| -УУ| -У
 -УУ| -УУ| -У

Трехстопный дактиль применяется и в лиро-эпических жанрах, например, в балладе «Закат солнца» («Дыгъэр щыкъухъэр») Б. Куашева:

Тхъэм и мыфIыщIэу, си гъащIэм
Сэ щытыгъащI къысхуихуау
ЩIым щыслъагъупхъэу, щIы пхащIэм
Жылэу бжыгъуей щыпыхуау

[Куашев, 1996, с. 47].

-УУ| -УУ| -У
 -УУ| -УУ| -
 -УУ| -УУ| -У
 -УУ| -УУ| -

Поэма «Меоты» («МэуэтIхэр») В. Абитова также написана трехстопным дактилем:

Дэнэ фыщыIэ мэуэтIхэр,
Сыт хуэдэ лъэпкъыр фи щIэблэ?
Тхыдэр мычэму къэптIэщIэмэ,
Гугъэм и нэхур къыщоблэ

[Абитов, 1987, с. 113].

-УУ| -УУ| -У
 -УУ| -УУ| -У
 -УУ| -УУ| -У
 -УУ| -УУ| -У

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 щопсалъэхэр щихухэр...») и «Адыгский танец» («Адыгэ кьафэ») М. Бемурзова. В первом из них:

*ЩЫ́бым гуза́вэу щопса́лъэхэр щихухэр,
Жьы́бгъэр мэны́хэр цыджáн шыкIэпшы́нэу.
Сэ́ гьерэты́ншэу схьа гьэ́хэм 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 хабзэм хуэпэ́жхэм, хузо́щIыр –
А́хэм сайщхьы́фтэм 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. Мижасовой:

*Гу́гъэми, кьа́бзэмэ, куэд хузэфIо́кI,
А́р бэлыхьы́щэми жа́ну яфIо́кI.
Гьа́щIэм ухéйуэ зэра́н кьыуищIэ́н?! –
Сэ́ уснэIэ́щIэу гупсэ́ху сымыщIэ́н!*

[Мижасова, 2009, с. 195].

–УУ|–УУ|–УУ|–
 –УУ|–УУ|–УУ|–
 –УУ|–УУ|–УУ|–
 –УУ|–УУ|–УУ|–

Из стихотворения «Утренняя заря» («Пщэдджыжь пщэплъ»)

Н. Махотлова:

*ФЫм игъэхъуáпсэурэ сi гур мэхъуэпскI,
 Пшэплъыр къехáуэ ди Бáлькъ зыщегъэпскI.
 Псыщхэм нэщхьыфIэу толькъу́нхэр щоджэгу,
 Пшэплъым игу íльыр йольáгъуэ 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 ФЫцIэ») М. Бемурзова:

*Хуэму толькъу́нхэр
 щопсáльэр нэпкъ лъáбжъэ щIэхáм,
 Сэ зэзэмýзэ
 къысфIощIыр псэ áхэм яIут,
 Нáрт шы фIэдзánIэм
 пщIэгъуáлэ абрáгъуэ епхáм
 Ёщхьу уи Iуфэм
 кхъухь дáхэ хужьы́шхуэхэр Iутиц*

[Бемурзов, 1990, с. 18].

-УУ|-УУ|-УУ|-УУ|-
 -УУ|-УУ|-УУ|-УУ|-
 -УУ|-УУ|-УУ|-УУ|-
 -УУ|-УУ|-УУ|-УУ|-

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 щыкьún щегьэлъáльэ,
Дáди псчэ мáкькIэ пцIантIэкум цопсáльэ,
Ды́гьэри мéс кьыщIэкIáщ

[Нахушев, 1995, с. 21].

-УУ|-УУ|-УУ|-У
 -УУ|-УУ|-УУ|-У
 -УУ|-УУ|-

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 щальхуа́хэм,
Лъэху у́дзхэр зи цхъэ́нтэу
ГъацIэ́цIэм хыхъа́хэм

[Шогенцуков, 2006, с. 218].

U – U | U – U
U – U | U – U
U – U | U – U
U – U | U – U

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!» («ДытекҮэнц!») Б. Бекулова:

*Хейгээрц ди хэкур
Май үдзу щІэггэгээр,
Ди гьуазэриц нэхүгээр
ЩІы напэм езытыр*

[АКП, 2008, с. 186].

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

Из стихотворения «Благопожелание» («Хьуэхьу») М. Шоровой:

*Ди гүбгьуэхэр гьэггьу,
Ди хьушэхэр баггьуу,
Псыкьэльэхэр мьгьуу,
ХьуансáпІэхэр тльагьуу...*

[Шорова, 2015, с. 18].

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

Из цикла «Покосившиеся надгробия» («КьэнэтІэхэс чэфхэр») Н. Куека:

*Ситыггьэ блэонэу
ЕІты кьушхьэтхым.*

ЗгээшÍагээр кээсÍонэу,

Зы үсэ кээсэтхы...

[Кук, 1995, с. 29].

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

У – У | У – У

Из стихотворения «Тревожатся часы...» («МэгуÍэ сыхьатыр...») М. Емиж:

МэгуÍэ сыхьа́тыр,

МэгуÍэ, рэхьа́тэн,

Ау цÍы́фми гу лья́тэу

Ухья́тэн, ухья́тэн

[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:

Дыгья́псым уэс Íувыр

Мы цÍы́льэм щехьа́жыр,

Уэсэ́псыр хья́лыгъуэу

Íуца́цэу 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 IурьIщIэ
ИщIаIщ лъагъуныгъэм!
Дуней – си щIэрыщIэ! –
СфIыхоIщI шыIэныгъэм!*

[Мижаева, 2009, с. 111].

U – U | U – U
U – U | U – U
U – U | U – U
U – U | U – U

Далее с увеличением количества стоп наблюдается сокращение количества произведений, написанных амфибрахием. 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 амфибрахием.

Образцы трехстопного амфибрахия выявлены в творчестве всех поколений адыгских авторов. Например, в стихотворении «Гадальщик на бараньей лопатке» («Блэгъуапльэ») В. Абитова:

*Уэтэрхэр щыкуэдщи а щIыпIэм,
Бысымхэр цагъуэтыр гъунэжу...
Хошыхьхэр мэл пшэрым и фIыпIэм,
Къэхъуахэр-хъужахэр ялуатэу*

[Абитов, 1987, с. 56].

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 «И снова Оксана» («Аргуэру Оксанэ») А. Ханфенова:

СопльэкГри, къэслъагъур Оксанэц,
Зельатэу ар ихапГэм щонур.
Шхын ГэфГхэр къытхуэцтэр жумэрту,
Сыт фГыгъуи ицГэну хъэзыриц

[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:

Мэкъамэр, мэкъамэр, мэкъамэр,
Тыгъэпсэу, мэзэхэу къысхэпсы.
Джэмáкъэр, джэмáкъэр, джэмáкъэр,
Мэкъáбэу, къэмáпэу къызнэсы

[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 щГыГэм...») Б. Утижева:

Жьыху уэсыр зэрехъэ жьы щГыГэм.
Гупсысэри псэри епхэх.
Къуаргъыжъхэр жыгыжъхэм хогуГэ.
ГугъáпГэр нахуáпГэм щомэх...

[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:

*Щы хуйтым цыхуйтI темызáгъэу
 Къыщы́хъуу, тенджы́зыр къэгубжыт.
 И тхы́цIэ – гъуэгуáнэр – пльыжбы́гъэу
 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 хыринэм...») Р. Жамбековой:

*Уи ва́гъуэм си ва́гъуэр хуэтишэ́нци,
 Я пси́тIыр зы чы́сэм итлхъэ́нци.
 Чыса́щхъэри бы́дэу тпхэ́жы́нци,
 Лыды́жу лэры́пси итцIэ́нци*

[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... ухэты́жкъым а гъа́цIэм,
 Къэпльы́хъуэми кIэ́ниэу си гъуэ́гу,*

Ухуэймэ плъэкIыху схуэгумáщIэ,

Ухуэймэ уэрэдхэр схуэгъэIу

[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» («Нэфышьагъу») К. Жанэ:

Гъэмáфэу нэфышьáгъом дунáем ишIáгъо

О áпэу плъэгъуныр лъэи дэдэу гушIуáгъо:

Мэзáхэу щатýрэм зещáхьышь ежьэжьы,

ЫкIуáчIэ хэхуáгъэу чъыягъэр 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» («ХъакIэщым...») А. Гадагатля:

Хъис ýтэ пщылIыгъэ... ГъэрыпIэм итыгъ,

Шъхэ уáсэр зыфэты, пщы Iэгур къебгын.

<...>

Октябрэм имáфэ нэфынэу къафэпс,

Насыным гушIуáгъо зэфэдэу къарэт!

[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» («Гъагъэ, си хэку, нэхъри дахэу»)

М. Ахметова:

Гъэ щиплым нэсащи

Черкесиер ену

Россием и благъэу

Гъуэгуанэр икгуащ.

Гъэ щиплым нэсащи

Зэкъуэшымы дыхуэдэу

ГуфIэгъуи, гугъуэхъи

Зэхуэдэу къэтхъащ

[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:

Дядэжхэм я щIыхьыр щIымахуэм – дыгъафIэ,

Гъэмахуэм жьауапIэ дэ тхуэхъуу къэтхъат,

АрихъэкIэ мэшоку зепэгъуанэм илъ гъавэу,

Гъуэгу ткIуам мащIэ-мащIэурэ ар щиткъухъащ...

[Бемурзов, 2002, с. 84].

У – У | У – У | У – У | У – У

У – У | У – У | У – У | У –

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 зэгуэпыгыуэ...», 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 зэгуэпыгы́уэ тхъэкІумэм имы́кІыр,
Сабáщхъуэ-яжъáщхъуэ гын бза́джэуЭ нэ́р щІэзысы́кІыр,
Лъахъы́бэ-жъакІа́цэу жэщы́бгым кыи́вэр си гьу́джэм,
Уэ́нжакъы́р дэфы́уэ хъуа́м хэльэтэ́ж нэджэІу́джэр...*

[Пшуков, 2011, с. 20].

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 | У – У | У – У

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 вступаю...» («Уи вагыуэр си вагыуэм дыхыхъэу...», 1962–2002) Х. Бештокова наблюдается сочетание трех

строк четырехстопного амфибрахия с одной строкой трехстопной вариации этого размера:

*Уи ва́гъуэр си ва́гъуэм дыхы́хъэу зы ши́эху,
Шыху́нукъым фа́гъуэ, къахуэ́нэу зы цэ́эху.
Ара́ми, сигу на́кІуэм джэши дзы́ныр и Іуэ́ху? –
КъеІэ́эт, гъэІэ́эт, си тІа́сэ!*

[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 Даштояну» («Мкртыч Даштоян папщІэ 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, дыщэ́псц,
Жыг щІы́фэхэр хуа́бэц цІыху́бзу,
Микéлло удз тхэ́мпэм кы́пéхри уэ́сэпс,
Уэрэ́д 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 сфІэщІакъым сэ

нэху сыкъекІын...») и четверостишии «Уроки истории адыгов» («Адыгэ тхыдэм и дерс»). Приведем последнее:

*Къуршы́бгъэр зэры́шхмэ, къуаргъ шхы́ну къонэ́ж,
Ады́гэми а́риц къыты́цыцІа́р:
Тепи́цэныр зи шэ́ныр дэ тфІэ́хъури гъунэ́ж,
Ара́иц лъэры́цІы́кІ дыщи́аицІа́р*

[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:

*Шы́Іэ́жкъым гугъа́нІэ,
Мэгъуа́ицэ, мэщи́аицэ 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

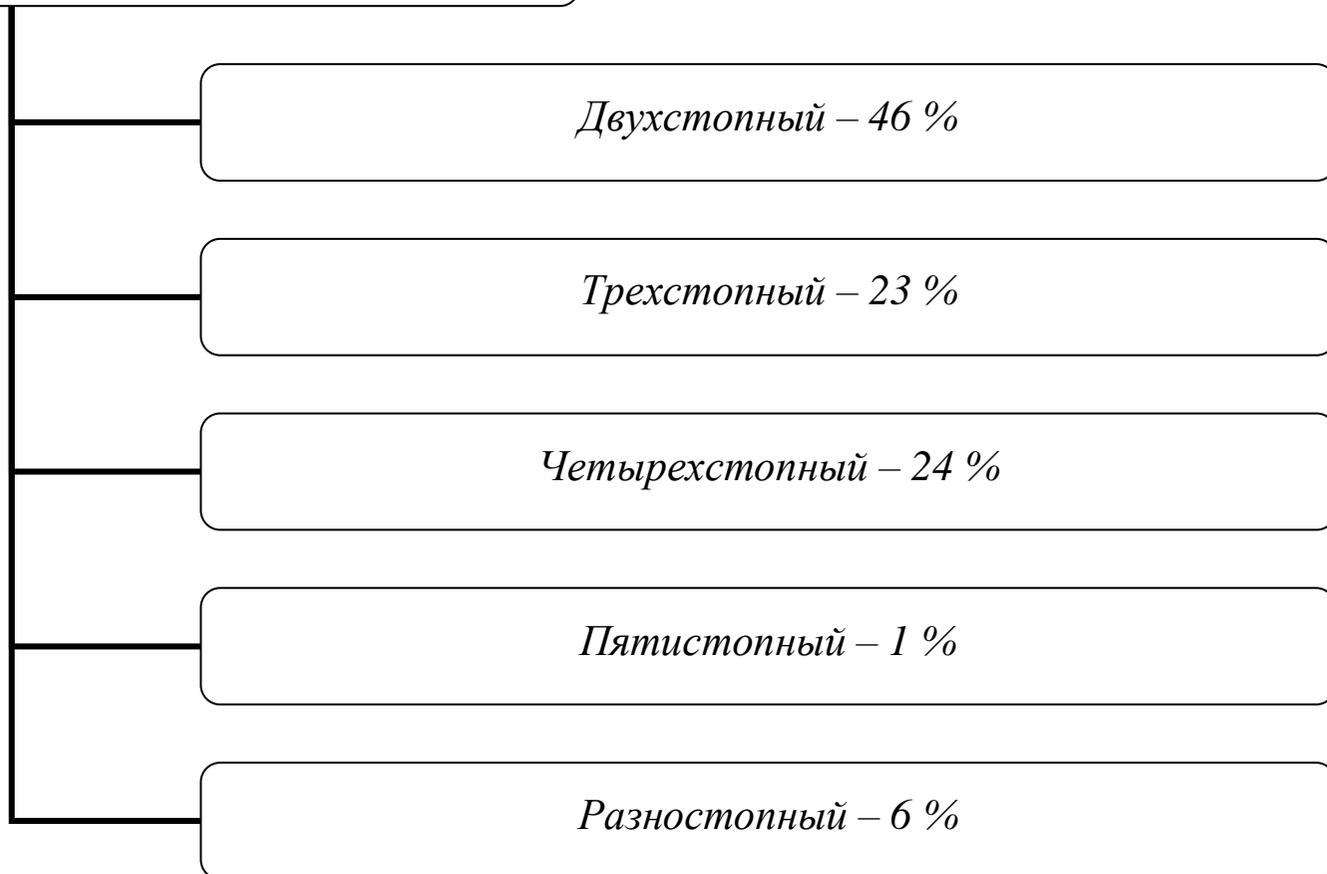
Двухстопный – 46 %

Трехстопный – 23 %

Четырехстопный – 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 – «Бахъсэнхуэ», 1931):

Бахъсэнъихуэм и тхъэмáдэу

Іэ тІэты́нци ухэтхы́нци.

Тхъэгъуэ уіІэу, умыІэ́лу,

Къулыкъу́щІэу упсэу́нци

[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 хорее 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 щIасэ́гъухэр зи жагъуэ́гъум,

Си ады́гэ хэ́ку.

Хигъэ́гъуа́щэу зи мыха́бзэ,

Си ады́гэ хэ́ку

[Цит. по: Хакуашев, 1998, с. 165].

Выделение трехсложных стоп конструирует следующую схему:

УУ – | УУУ | – У

УУ – | У –

УУ – | УУУ | – У

УУ – | У –

УУ – | УУУ | – У

УУ – | У –

УУ – | УУУ | – У

УУ – | У –

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 хоря:

УУ | – У | УУ | – У

пир. на 1 и 3 стопах

УУ | – У | –

пир. на 1 стопе

УУ | – У | УУ | – У

пир. на 1 и 3 стопах

УУ | – У | –

пир. на 1 стопе

УУ | – У | УУ | – У

пир. на 1 и 3 стопах

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

УУ–|УУ–
 УУ–|УУ–
 УУ–|УУ–
 УУ–|УУ–

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. Ацканова, 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 къуанишэ,
Ныш хьэрэмыр зи Iус,
Умыгугъэ Iуэхунишэу
Ди бжэIупэм сыIус

[Шоров, 1962, с. 22].

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

Из стихотворения «Душевное страдание» («ГупщIэуз») А. Кармовой:

И кIыхъáгъыу зы гъáщIэ
КъызофыкI гупщIэуз –
Си хъэуár – уи Iубáхъэрц,
Уи нэкúгъуэр – си ну́рц!

[Кармова, 2018, с. 78].

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

Из стихотворения «Соединяю два слова...» («ЗызошалIэ псалъитI...»)

Р. Жамбековой:

ЗумышáлIи псалъитI,
ЗумышáлIи цIыхуитI,
ЗэтиэлIэнкъым гъащIитI,
Ухэтýнкъым гуитIцхъитI

[Жамбекова, 2010, с. 16].

00-|00-
 00-|00-
 00-|00-
 00-|00-

Из стихотворения «Называющему меня бессердечной» («СыгущIыIэу жызыIэм») З. Куготовой:

Пцэдджыжъыпэм и джийм

Ирегъэх уэсэпс щыпэ.

Сыблэкынуц иджы

Сыгуцкыпэу жызыпэм

[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:

Сидэккыгъу сэ бэшкыгъу кэсыгъушъ

Пэлыхъуабэ тэдэжъ щызэблэкы,

Ау сэ сянэ бэщышхор ыпкыгъу

Губжыгъаеу ахэм апэгъокы

[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» («Псыхэгъэ») М. Бемурзова:

Къыпхуэсхъац си гукъеуэр, Хыгуацэу

Цыху гыи макъри, дыхъэшхри зыхуэц,

Си тэмэкъыр зыхуэз лы нэпс гуацпэм

И хьэты́ркIэ гульы́тэ кыысхуэ́щI

[Бемурзов, 2002, с. 33].

УУ – | УУ – | УУ – | У

УУ – | УУ – | УУ –

УУ – | УУ – | УУ – | У

УУ – | УУ – | УУ –

Из стихотворения «Старая бурка» («ЩIакIуэ́жь») У. Тхагапсова:

ЩIыху́гъэ́ниэ-щIыхы́ниэ бажэ́жь,

Къэрал хабзэр здыхуэ́ймкIэ зышэ́щI,

ЩIакIуэ́ Iу́в, щIакIуэ́ бы́дэ, бэшэ́ч!.. –

Напэ́ Iу́в, напэ́ бы́дэ, куэпэ́ч!!!

[Тхагапсов, 2001, с. 30].

УУ – | УУ – | УУ –

Из стихотворения «Вчера я видел такую девушку...» («Дыгъуэ́пшы́хь сэ слъэгъуати зы пща́щэ...») А. Оразаева:

Дыгъуэ́пшы́хь сэ слъэгъуати зы пща́щэ...

Щытеу́вэ́кIэ, щIы́льэр Iу́ща́щэу,

Тхьэмнэ́ гъуэ́жьхэр гуфIэ́жу пэ́ща́щэу,

Дыгъуэ́пшы́хь сэ слъэгъуати зы пща́щэ!

[Оразаев, 2017, с. 59].

УУ – | УУ – | УУ – | У

УУ – | УУ – | УУ – | У

УУ – | УУ – | УУ – | У

УУ – | УУ – | УУ – | У

Из стихотворения «Солнце этой песчаной земли обжигает...» («Мы пшахъуэщЫм и дыгъэм укъес...», 1982) А. Мукожева:

*Мы пшахъуэщЫм и дыгъэм укъес,
Мы пшахъуэщЫм жьыгъуркЫр цофий.
Шэ фийжхэм ди гъыбзэр яус,
Ди ныбжьэгъухэр ди куэщЫм щодий*

[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 умыщI...», 2001) З. Кануковой:

*«Ухэмыплъэ, псыхэгъэ умыщI...»
КъызжезыIэр мы-наIуэ, мы-IунциI.
УнциIэ лэйкIэ щIалэгъуэр ерыщI.
Ухэмыплъэ, и лъащIэр мэнциIынциI...*

[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» («ЗыгъэпскЫпIэм»):

*Мы гъэма́хуэр, нарты́ху ягъэлы́гъуэу, мэпIэ́нкI.
Щы́ бэмпи́ам гужьеихукIэ и нитIы́р къыщопкI.
Дыгъэ́ плъам жэз кхъузанэу есеир и бзийр,
Псыхъуэдэсхэм я щIы́фэр нэпсейуэ ебзей*

[Бемурзов, 1981, с. 17].

UU-|UU-|UU-|UU-
 UU-|UU-|UU-|UU-
 UU-|UU-|UU-|UU-
 UU-|UU-|UU-|UU-

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:

Зэщхьэщобу, зэщхьэщобI ди Хы ФIыцIэ губжъар
Сабырыжми къэнэнущ нэщхьейуэ –
АдыгэлI, адыгэпхьухэу и щIагъ щIэкIуэдár
Адэ хабзэу нэпсынишэу игъейуэ

[Нахушев, 1995, с. 24].

UU-|UU-|UU-|UU-
 UU-|UU-|UU-|U
 UU-|UU-|UU-|UU-
 UU-|UU-|UU-|U

Из стихотворения «Собравшиеся сидели беседавая...» («Гуп зэхэсыр уэршэрт...») Х. Бештокова:

Сгурыхужу слъэгъуár, зэхэзмыхыу жаIár,
УIэгъэжбу стельár къэхъейжу,
Гуп емышым сахэст, махуэ гугъуу сиIár
Къызэдэжэжрэ гукъеуэ къахьыжу

[Бештоков, 2003, с. 157].

UU-|UU-|UU-|UU-
 UU-|UU-|UU-|U

УУ – | УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ – | У

Из стихотворения «Одна минута» («Зы дакъыкьэ», 1994) Б. Аброковой:

*Зи щIалэгъуэм и нэкIум нэху бзыгъэ кьытóщ,
 Жьы хьуа цIы́хум и нэкIум – зы гъа́щIэ.
 СхуэмыгъэщIкIуу си нэкIум шиэплъы́фэ зыкьóщI
 Ерыща́гъри сфIыдэхьуу гумáщIэ*

[Аброкова, 2011, с. 81].

УУ – | УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ – | У
 УУ – | УУ – | УУ – | УУ –
 УУ – | УУ – | УУ – | У

В исследованных материалах также обнаружено межстроковое упорядоченное чередование двух- и одностопного анапеста. В стихотворении «Интересно мироустройство, интересно» («ГъэшIэгъоны щыIакIэр, гъэшIэгъоны», 1964) И. Машбаша:

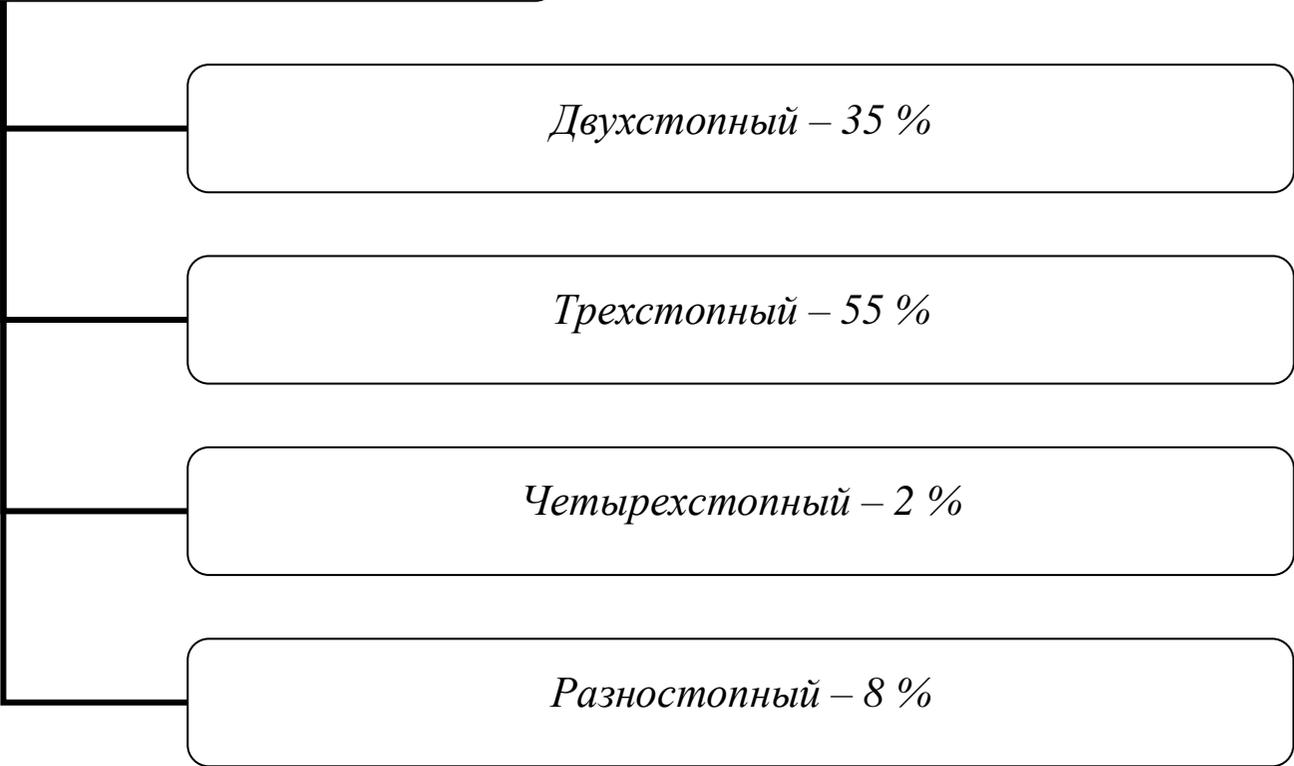
*Лъэгъо зэкIэу дунáир
 Зэхэмьт,
 Мэфэ гуáхьы, мэфáшI
 Зэфэмьд*

[Машбаш, 2020, с. 592].

УУ – | УУ – | У
 УУ –
 УУ – | УУ – | У
 УУ –

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*.

АНАПЕСТ В АДЫГСКОЙ ПОЭЗИИ



3.6. «Интегральные стихи»: логаяд и верлибр

Исследование форм свободного стиха, на наш взгляд, должно предваряться вопросом, от чего свободен и не свободен свободный стих – от метра, рифмы или других компонентов стиха? Неоспоримо то, что он «аметричен, но не аритмичен» [Тарковский, 1972, с. 149]. В теории отечественного стиха утвердилось мнение о синонимичности понятий «свободный стих» и «верлибр». Вместе с тем следует учитывать, что в зависимости от «степени свободы» от канонов версификации возможно полноправное существование различных форм свободного стиха. Так, например, белый стих свободен от рифмы, верлибр – от метрики и рифмы; вольный стих (вольный ямб) – «*свободное* (курсив наш. – Л.Х.) чередование разностопных по количеству строк» [Онуфриев, URL: <https://stihiru.pro/wp-content/uploads/2020/04/spravochnik-po-stihoslozheniyu-v.v.-onufriev.pdf>], холостой стих – частично рифмованный стих [Там же], и даже логаяд отчасти относится к формам свободного стиха при определенной регламентированности его метрической системы. Поэтому наиболее удачным термином, обозначающим свободный стих в самом широком смысле, считаем «“интегральный стих”, то есть “объединяющий”, “объединительный”, вбирающий в себя одновременно многие формальные и жанровые “оттенки”» [Бубнов, 2018, URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=22265&ysclid=lv3bt7b4ff766666496>], предложенный А.В. Бубновым. По его определению, «интегральный стих – это стиль стихосложения, основанный на отказе от строгой цикличности на всех уровнях стиха и на объединении (интеграции) в одну форму нескольких техник и стратегий, без особого преобладания какой-то из них в конкретном сочинении (по формуле: не коллаж, но синтез)» [Там же].

К «интегральному стиху» А.В. Бубнова близок «гетероморфный стих» Ю.Б. Орлицкого. «Современный неупорядоченный стих, – пишет он, – это прежде всего способ преодолеть излишнюю жесткость канонического («отрицательного») верлибра, требующего принципиального и

последовательного отказа от всех вторичных стихобразующих факторов. Такой стих мы предлагаем назвать гетероморфным, что означает, что в нем по мере развертывания текста постоянно происходит изменение конструктивных закономерностей стиховой структуры: “теряется” и вновь возникает рифма, отдельные строки имеют отчетливую силлабо-тоническую структуру, другие тоническую, <...> может варьироваться стопность стиха, объем клаузул, система рифмовки и, соответственно, строфика» [Орлицкий, 2021, с. 212–213].

Следует заметить, что «интегральный стих» – понятие более обширное по сравнению с «гетероморфным стихом». Судя по процитированным определениям, второе (гетероморфный стих) является разновидностью первого (интегрального стиха)

Начиная с 90-х гг. прошлого столетия наблюдается трансформация системы адыгской версификации и обновление поэтики национального стиха, сопровождающиеся появлением полиметрических, дисметрических, безрифменных композиций. Из всех форм «интегрального стиха» наибольшее развитие получили лобаэд и верлибр.

В эволюции системы адыгской версификации лобаэдические 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 лобаэда» [Кагазежева, 2005 б, с. 130].

По определению А.П. Квятковского, «лобаэдический стих (греч. λογαοικός, 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, ферекратов стих, алкеев стих и др.» [Квятковский, 1966, с. 146]. В «Словаре литературоведческих терминов» Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева «лобаэды (от греч. logos – слово и aοide – 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 лобаэд представляет собой «промежуточное» явление между строго организованными силлабо-тоническими и менее «регламентированными» тоническими размерами (дольник, тактовик и др.). Главное отличительное свойство лобаэда заключается в том, что благодаря упорядоченно повторяющимся сочетаниям разнометрических стоп в нем создается своеобразная ритмическая полифония.

Лобаэды 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 лобаэд в своем творчестве, были А. Шогенцуков и А. Кешоков. В качестве примера приводится фрагмент поэмы «Мадина» А. Шогенцукова:

*СоцIэж – Мадинэ и нáбдзэр
МазэщIэм хуэдэу кьурáшэу,
ПиэкIухьым эщхьу щхьэц фIыцIэм
Напэхум жьáуэ тырIщIэу,
Сырымэ щIэлъу кьыпфIэщIу
Нэ фIыцIэ пIáщэхэр лыдыжырт.
Щыгьэхум эщхьу щынэдзэр
Лупэ плъыжь пIáщIэм кьыIущырт*

[Цит. по: Хакуашев, 1998, с. 170].

Схема фрагмента в общем, без разбивки на стопы, выглядит так:

U – U – UU – U
 UUU – UUU – U
 U – U – UU – U
 UUU – UU – U

В каждой из приведенных строк А.Х. Хакуашев выделяет по две стопы ямба и одной стопе анапеста, следовательно, выстраивается логическое сочетание по схеме «две стопы ямба + одна стопа анапеста»:

U – | U – | UU – | U
 U – | U – | UU – | U
 U – | U – | UU – | U
 U – | U – | UU – | U
 U – | U – | UU – | U
 UU | U – | UUU | – U пир. на 1 стопе
 U – | U – | UU – | U
 UU | U – | UU – | U 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 хорей. Далее изначально заданная логическая конструкция 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:

U – | U – U | U – U
 U – | U – U | U – U
 U – | U – U | U – U
 U – | U – U | U – U

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 логаядического 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

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

При таком скандировании в каждой строке, кроме шестой, отчетливо проявляются три стопы ямба и одна стопа хорей. В шестой строке – четыре стопы ямба и одна стопа хорей.

Логаэдические 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 хорей. Подобная логаэдическая 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:

Цыфым ыкIуáкIэ
чIыгур рэны́тэ,
Цыфым ыкIуáкIэ
чIыгур ыIы́гъ.
Къушьхьэр екъу́тэ,
гъучIыр ефы́тэ,
Цыфым щылы́чри
ыпсахьыжьы́гъ

[Беретарь, 1960, с. 26].

– UU | – U | – UU | – U
 – UU | – U | – UU | –

– 0 0 | – 0 | – 0 0 | – 0

– 0 0 | – 0 0 | 0 0 | –

пир. на 3 стопе

В первых трех строках наблюдается чередование стоп дактиля и хоря по схеме «одна стопа дактиля + одна стопа хоря + одна стопа дактиля + одна стопа хоря». 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 хоря». Однако, главное, от перестановки стоп не меняется их «качественный» состав, то есть сочетание дактиля и хоря (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 нэклэ...») построены по схеме «одна стопа дактиля + одна стопа хоря + одна стопа дактиля»:

Вагъуэхэр маплъэ уи нэклэ,

Дыгъэр мэлэбэр уи лэклэ.

Уафэм сихъэнут уи цлэклэ,

Уи гум кысхуэуэр сцлэм.

Вагъуэхэм сódжэр уи цлэклэ,

Дыгъэм сопсальэр уи бзэклэ.

Ахэр бзэмылуми, уи ллэклэ

Мыхъуми кыза́х сэлэм

[Бемурзов, 1981, с. 44].

– 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 | - 0 0
 - 0 0 | - 0 | -

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 логоэдической 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» («Шыхульгагъу»), функционировавшего в Кабардино-Балкарской Республике в 1990-е – первое десятилетие 2000-х гг. Вместе с тем встречаются единичные попытки создания логоэдов некоторыми из них. Так, например, в во всех трех строфах стихотворения «Разговариваю» («Сопсальэ») З. Куготовой выдержана разнометрическая конструкция, основанная на межстрочном чередующемся сочетании двухстопных вариаций дактиля и амфибрахия. Продемонстрируем на архитектонике одной строфы:

Гу́кIэ сопсáльэ,
Сопсáльэ си гъáщIэм.
Уáфэм сопсáльэ.
Сынэсу и лъáщIэм

[Куготова, 2010, с. 178].

- 0 0 | - 0
 0 - 0 | 0 - 0
 - 0 0 | - 0
 0 - 0 | 0 - 0

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 логаяде 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 логаядического стиха является их упорядоченное внутри- или межстроковое (или их синтезированное) чередование.

В современной отечественной поэзии утвердился особый тип стихосложения, получивший название «свободного стиха», по определению многих исследователей – «верлибра». Процесс его становления и развития протекал на протяжении достаточно длительного времени и крайне неравномерно. Как отмечает Ю.Б. Орлицкий «...в XVIII–XIX вв. в России

складываются объективные предпосылки возникновения новой системы национального (русского. – Л.Х.) стиха – верлибра, одиночные опыты которого спорадически появляются на периферии литературного процесса, в первую очередь – в переводческих экспериментах. Дальнейшее развитие эти эксперименты получают уже в следующем, XX веке» [Орлицкий, 2002, с. 341]. Таким образом, в начале прошлого столетия были актуализированы жанровые формы свободного стиха, пополнившие и без того огромный идейно-художественный, в частности версификационный, потенциал русской поэзии. Но, как правило, «поэтическое многообразие – это еще и многообразие критических проблем» [От редакции, 1972, с. 158], поэтому с середины XX в. в среде отечественных литературоведов и теоретиков стиха ведутся споры об интерпретации понятия «свободный стих» и природе феномена, обозначаемого одноименным термином.

Появившись на рубеже XIX–XX вв. в творчестве поэтов-символистов свободный стих и его переходные формы долгое время оставались эмбриональным состоянием, не получив дальнейшего развития под влиянием определенных экстрастиховых факторов. Существует мнение о том, что «верлибр в контексте советской эпохи (имеются в виду первые десятилетия советской власти. – Л.Х.) не имел возможности встроиться в социалистический реализм, так как силлаботоника с наибольшим успехом отвечала запросам официальных литературных институций советского государства» [Егольникова, 2020, с. 117]. Расцвет форм свободного стиха, в частности верлибра, пришелся на вторую половину XX в., о чем свидетельствует активизация интереса к ним, и не только со стороны авторов-экспериментаторов, но и читателей и исследователей. Так, в разные годы на страницах журнала «Вопросы литературы» [Мастерство писателя, 1972, с. 124–160] велись дискуссии по проблемам, касающимся «предпосылок и перспектив» [Куприянов, 1972, с. 150–154], «тенденций эволюции» [Метс, 1972, с. 124–129], «типологии свободного стиха» [Овчаренко, 1979, с. 223–238]. В частности, обсуждались вопросы о «мощи и незащитности верлибра» [Вацетис, 1972, с. 143–144], о том, «от чего

свободен свободный стих» [Бурич, 1972, с. 132–140], «учит ли верлибр поэтическому мастерству» [Наровчатов, 1972, с. 130–131], «надобно ли, и в какой мере» [Слущкий, 1972, с. 145–147]. В числе дискутирующих были те, кто предлагал «верлибристам» «заботиться о содержательной стороне стиха», в то время как «последователи “традиции” <могут> продолжать дело русской поэзии так, как они его понимают» [Самойлов, 1972, с. 157], и те, кто отрицал «самостоятельное бытие свободного стиха» без «более совершенного» традиционного – «точного» (метрического и рифмованного. – Л.Х.) – стиха [Тарковский, 1972, с. 149].

Верлибр (франц. *vers libre* – «свободный стих»), как и логоэд, 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 Гуащхьэмахуэ...», 1992) написано пятистопным хореем, «Две красавицы» («ТхьэГухудитI», 1985) и «Просьба Гуашегаг» («Гуащэгъагъ и лъэГу», 1992) – четырехстопным ямбом, «Не обманывают ли нас эти поэты...» («ДыкъамыгъапцIэу 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 шэнтжъейр
дауэ зэрыбгуэшыну?
ПхъэхкIэ тIууэ зэпытхыу,
ныкъуэ-ныкъуэу етхъэжъэжыну?
Дауэ,
дауэ,
дауэ
зэрыбгуэшыну мо мазэр?
Вагъуэу здэдбжахэр дауэ,
дауэ зэрыбгуэшыну?
ТIууэ дгуэшыну
уафэр?
Дгуэшыну
мы жэщ мазэгъуэр?
Хьэуэ, ар слъэмыкIыну,
дызэгъэкIужи нэхъыфIц!

[Кажаров, 1998, с. 115].

Составим схему стиха в целях демонстрации отсутствия в нем каких-либо стихотворных 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 архитектонику 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 мыгурыҮэгъуэу...», 2006):

Зэхэхáми мыгурыҮэгъуэу,
Зэмыфэ́гъуми мытельы́джэу,
Зы джэ ма́кьым кьигъэщI-кърíкҮээр
Ешэжъя́рэ къямывыIэ́жу,

Зэхэджэрэ зэҮүцэггүэйүэ,
 Къиуггүэйхэр зэгъээхуауэ,
 Зи къэкҮүэкІэр зы жэц-зы махуэу
 Зи кҮүэжыггүэр пІалъэ мыҮүнциҮу
 Гупсысэ...

[Канукова, 2008, с. 96].

00-0000-0
 00-000-0
 00-0000-0
 00-0000-0
 00-0000-0
 00-0000-0
 00-0000-0
 00-0000-0
 0-0

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 хорея (00- | 000 | 0-0 или 00- | 0000 | -0). 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 (*мыгурьгуэгуэу ↔ зэмыфэгьуми*), второй и третьей (*мытельдыджэу ↔ зы джэ макъым*), пятой и шестой (*зэгуцэгьейуэ ↔ кьуугьейхэр*) 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 Гофтабгэхэр»). Все двадцать два стихотворения, входящие в него, написаны в свободной форме. В частности, в девятом стихотворении наблюдаем следующее:

*Нэфшъагъом, шыхэр кьыфыжъхэ зыхъукIэ,
Псышъхъашъом тэтэу, чIэмьIбэу,
КъызэпырыкIыжъы хэбзэгъ,
Ицуакъи мыуцIыныгъэу.
Псым цIыфыр чIэбын ылъэкIыщтми
Нибжъи ышIагъэп.
Ау тыгъуасэ, эжъ зэресэгъэу,
Псышъхъэм тэтэу шыхэр кьыфыжъхэзэ,
Пэгóшэ лIыжъмэ къальэгъуи,
Псым икуупIэм чIэуагъ*

[Куек, 1995, с. 37].

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 –

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 іт. Пшъхъа́цы шІу́цІэ
Іэ щéфэ, зэрéблэ пІэшъхъы́тІу,
пэджэ́гу пкъышъол уфэ-у́пцІэм,
зэрéщэ оц пáе шъыхъы́тІу.
Псы къаргъом щесрэ блэ псы́нкІэм
щэ́хъурэ гомы́Іу у́гу рымы́чъэу
уцигъэ́Іэцт а́щ фэльэ́кІмэ,
а́у ма́зэм ы́шьо къыпéчъы*

[Емиж, 1990, 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 – 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

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 хорей, в четвертой строке – две стопы ямба + две стопы хорей 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 разновидностей «интегрального 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 по главе III

Метрический анализ множества лирических и лиро-эпических произведений адыгейских, кабардинских, черкесских 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 хоря, 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 хоря. 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 удара, 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 конвенциональных (силлабо-тонических) и некоторых «интегральных» стихов (логаэдов 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 I V

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 слога, звучика. Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводит до исступления. Как будто сто раз примеряется на зуб не садящаяся 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, серединные 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:

Щалэ закьуэуэ Дамэжыкьуэ (А)

Псыкьуэ-псыщхэр 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 четырехстрочных строфах это чаще всего конец второй и начало третьей

строк. Такая локализация фольклорной рифмы не случайна: как верно замечено А.Х. Хакушевым, в произведениях А. Шогенцукова, написанных четырехстрочными строфами, одно предложение охватывает две строки, следовательно, одна строфа состоит из двух предложений, связанных фольклорной рифмой [Хакушев, 1998, с. 186–187]. Например, в стихотворении «Нана»:

Сыт къуаншагъэу, Тхъэ, уэзлэжьауэ (А)

Дунейм пцІанэу *сыщІытебдзар?* (В)

Дзы имыІэу нанэ тхъэмыщкІэми (С)

Нэпс щІигъэжу *къыщІэбгъэнар?* (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 пашэу, лы шэрыуэу (А)

Большевикхэр хэкум *къокІ*, (В)

ПкІауэжь ныбэу бий къытхэкІхэр, (С)

Хабзэм теткІэ зэхагъэкІ (В)

[АКП, 2008, с. 118].

Здесь фольклорной рифмой связаны конец первой и начало второй (*пашэу* <...> *шэрыуэу* ↔ *большевикхэр*), конец второй и начало третьей (*къокІ* ↔ *пкІауэжь*), конец третьей и начало четвертой (бий къытхэкІхэр ↔ хабзэм) строк; перекрестная рифма соединяет концы второй и четвертой строк (*къокІ* ↔ *зэхагъэкІ*). 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 (адыгейской, кабардинской, черкесской) литературе.

Перекрестная рифма (АВАВ) 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 къэрэумрэ») М. Паранука:

«Опсэу, тыбгъатхьи! – *éЮшъ* (А)

Къэрэур Ианэм *пэк'Ы́жъы*. – (В)

Сэри усхъак'э *сшЮйгъошъ*, (А)

Къак'Ю», – кыреЮшъ *мэк'Ю́жъы* (В)

[АЛ 7 кл., 2015, с. 109].

Здесь присутствуют две пары перекрестных глагольных рифм (*éЮшъ* ↔ *сшЮйгъошъ*, *пэк'Ы́жъы* ↔ *мэк'Ю́жъы*), 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...» («Къыпфэсхынэп аргъой дагъи...») другого адыгейского автора Х. Беретаря:

Къыпфэсхынэп аргъой *дагъи*, (А)

КукууЮпси *слъэЮфэнэп*, (В)

Къесхыхынэп огум *жъуагъуи* – (А)

[Беретарь, 1960, с. 53].

В этом фрагменте также наблюдаем функционирование двух пар перекрестных рифм: первая состоит из существительных – *да́гыи* «масло, жир» ↔ *жъуа́гыуи* «звезда», вторая представляет собой глагольную рифму – *слъэлуфэ́нэп* (букв.: ‘не смогу выпросить’) ↔ *пфэсшыхэнэп* (*Іуагыэ/и пфІэсшыхэнэп* – «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:

ЙодэІу а макъым *ди ныса́щІэр*, (А)

ХуищІауэ ІэплІэ и *сабійм*, (В)

«КъэкІуэжмэ» – жиІэу ар *мэпІа́щІэ*, (А)

Дэ докІуэ, докІуэ деуэу *бийм* (В)

[Кешоков, 2004, с. 52].

В перекрестных рифмах *ди ныса́щІэр* «невеста» ↔ *мэпІа́щІэ* «спешит, торопится», *сабійм* «ребенок/-нка» ↔ *бийм* «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» («ЦІыху нэс»):

Си цІыхугъэщ сэ а лыр куэд *щІа́уэ*, (А)

ЖаІэ, ар нэхущу цІыху *Іума́хуэу*. (В)

Къоплърэ пхуэгуфIамэ, нэхъ *нкъыщIа́уэ*, (А)

ГукIи псэки щIыльэр пфIощI *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* *щIа́уэ* «давно» ↔ *нкъыщIа́уэ* (слово не представлено в словарях кабардино-черкесского языка, но по контексту следует перевести как «воодушевленно», «одухотворенно»), во второй паре сочетаются прилагательные – *лума́хуэу* «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!» («ГъуэгуфI фытихъэ, ныбжьэгъухэ!», 1949) Х. Гашокова:

Тенджыз толькьунуэ *уфа́фэу* (А)

Лэжьыгъэ бэвыр *больа́гъу*, (В)

Мес ятокIыр *шэжыпсы́фэр*, (А)

Дыщафэр къаштэр, гъуэжь *мэхъу* (В)

[Гашоков, 1953, с. 28].

Выделенные позиции трудно определить как рифмы, однако по некоторым звукосоответствиям заметно, что автором предприняты попытки создания концевых перекрестных рифм: *уфа́фэу* «колыхаясь» ↔ *шэжыпсы́фэр* «бледно-зеленый, салатного цвета», *больа́гъу* «видишь» ↔ *мэхъу* «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 (адыгейскому и кабардино-черкесскому) 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» («ЕгъэшІэрэ чъыг», 1955) И. Машбаша:

Адыгэ лъэпкъыр, *сыогуншы́сэшъ*, (А)

Гъатхэм нахъ дахэу *укІэрэклáгъ*. (В)

ЛъэгъуакІэу непэ узтетыр *ны́шы́сэшъ*, (А)

Чъыг лъэпсэ минкІэ чЫм *ухэклáгъ* (В)

[Машбаш, 2020, с. 312].

Здесь отчетливо выделяются две пары точных перекрестных рифм: *сыогуншы́сэшъ* «думаю о тебе» ↔ *ны́шы́сэшъ* «сказка», *укІэрэклáгъ* «расцвел» ↔ *ухэклáгъ* «врос [в землю]».

Из стихотворения «Мои любимые родные просторы» («Сильэныкъо гупс») К. Кумпилова:

Уимэз Іэгум *щй́зми*, (А)

Дунаим *ызыны́къу*. (В)

Уиинагъэр *бжй́зми*, (А)

Удышьэ *лъэны́къу* (В)

[АЛ 7 кл., 2015, с. 207].

И в данном фрагменте присутствуют две пары точных рифм: *щѳзми* «наполненный» ↔ *бжѳзми* «пядь», *ызнѳкѳу* «наполовину наполненный» ↔ *лъэнѳкѳу* «сторона».

Из стихотворения «Мой край – мой прекрасный цветок» («Си лъахэ – си удз дахэ») Л. Губжокова:

Мо дыгъэ къепсу псоми *хуэжумартым* (А)

И бзийхэм щыщ абы *къыльымысърэ?!* (В)

Къыпхитхыу уэсыр ажэгъуэмэр *мартым* (А)

Дунейм къыщытехьам ар *хуэмызърэ?!* (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. *марѳть*): *хуэжумартым* «щедрый по отношению к кому-л.» ↔ *мартым* «в марте». Вторая пара рифм глагольная: *къыльымысърэ* «не досталось ли?» ↔ *хуэмызърэ* «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 *къыльымысърэ* ↔ *хуэмызърэ* 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 пцѳанэм бзэншэу *ѳльыр* (А)

Къэнэѳуэнщ *пщэдѳѳ.* (В)

Нобэ къыщѳэкъуальэр *сѳ льыр* (А)

Зэ нэсынщ *уѳ дѳѳ* (В)

[Тхагазитов, 2005, с. 345].

Перекрестные рифмы здесь образованы оригинальными сочетаниями одной лексемы и определительных конструкций, включающих притяжательные

местоимения и определяемые ими существительные: *ильыр* «размещающийся, располагающийся» ↔ *си лъыр* «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 характеризующих их 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», *упсэ* – «твоя душа», *шьуишлльэгъу* – «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 *седэлуу*. (В)

Уи деж сэ насшэрт фІыщэу слъагъу *си нэху*, (А)

Щытащ уи деж гухэль уэрэд *щыдгъэлуу* (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 *щэху* и *нэху*. 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 щэху* «моя тайна» ↔ *си нэху* «мой свет», *седэлуу* «слушая» ↔ *щыдгъэлуу* «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 къэшэну*, (А)

ИкІи зэгуэрми *пшыхъ* (В)

Къысхуимыхуа кино*м* *у*сшэну, (А)

Ухэмыта си *п*щЫхь (В)

[Бемурзов, 1990, с. 59].

Перекрестные рифмы: *си* къэ*ш*эну «моей невестой» ↔ *у*сшэну «пригласить» [в кино]), *п*щЫхь «вечер» ↔ *п*щЫхь «сон; во сне». Выделенные совпадения фонем 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...» («ДакъикъитхукІэ пщЫм ежъащ...») М. Тлостановой рифмой связаны только концы второй и четвертой строк, первая и третья строки не сочетаются даже на уровне приблизительного созвучия:

ДакъикъитхукІэ пщЫм ежъащ (А)

КъэувыІа *с*ыхъэтыр. (В)

КъытоуІуэ бжэм *з*ыгуэр – (С)

СыткІи сщІэн *з*и хэтыр... (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 *къеплъэкIá* (А)

КъыщIыхъэжу *нэ́гум*, (В)

Джэмакъыншэу си *блэкIá* (А)

Къищыр сыхъэт *нэ́кум?* (В)

[АКП, 2008, с. 602].

Рифмы *къеплъэкIá* «посмотрел назад» ↔ *блэкIá* «прошлое», *нэ́гум* «перед лицом» ↔ *нэ́кум* «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>пI</i>
<i>гу</i>	<i>ку</i>	<i>кIу</i>
<i>л</i>	<i>лъ</i>	<i>лI</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...» («МахуэщIэм къешэ гупсысэщIэ...») З. Куготовой:

Абы, къызэдэжэу *срешáжсэ*, (А)

Ауэ щIэх дыдэ *сыщIогъуэ́ж*. (В)

Зэгуэр сызэрыкIа *лъэмýжыр* (А)

Си гъуэгу аргуэру *къытохъэ́ж* (В)

[Куготова, 2016, с. 9].

Рифмы, представленные здесь, неточные, они базируются на созвучиях одного или двух фонем: *среиш́а́жэ* «ведет меня» ↔ *лэ́мь́жыр* «мост», *сыщ́логьу́жэ* «сожалею» ↔ *кьы́тохь́жэ* «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»):

Щыубзэнущ бзур си *да́мэм*, (А)

Гъэгъам и мэм *сигьэ́нщ́Ы́нщ́*. (В)

Дыгъэм зыхуеший *кьудáмэм*, (А)

Бзийхэм гъэф́Э́н *захуи́щ́Ы́нщ́* (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» ↔ *кьудáмэм* «к ветке», *сигьэ́нщ́Ы́нщ́* «наполнит меня» ↔ *захуи́щ́Ы́нщ́* (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 маќуэ́ *т́Ы́ркьэ́-т́Ы́ркьэ́у*, (А)

Зэман шэ́ ц́Ы́вым *щ́лоры́лэ́ж*, (В)

Насып зыгуэрым «*кьыхуит́Ы́ркьэ́у*», (А)

Нэгьуэщ́Ы́р «т́Ы́ркьэ́м» *догу́лэ́ж* (В)

[Мижаева, 2009, с. 34].

Рифмы *т́Ы́ркьэ́-т́Ы́ркьэ́у* «стуча» ↔ *кьыхуит́Ы́ркьэ́у* «настукивая», *щ́лоры́лэ́ж* «подталкивает» ↔ *догу́(ы)́лэ́ж* «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...» («УщымыІэжъмэ – къэчэщт сиуашьо...»):

УщымыІэжъмэ – къэчэщт *сиуа́шьо*, (А)

КІосэщт симафэ, тэкъощт *ситы́гъэ*. (В)

Гум фэмышцэчэу, къэхъущт *шлуцІа́шьо*, (А)

Къэнэщт зэлягъэу, инэф *кІоды́гъэу* (В)

[Дзыбова, 2019, с. 5].

Рифмы *сиуа́шьо* «мое небо» ↔ *шлуцІа́шьо* «черный, темный», *ситы́гъэ* «мое солнце» ↔ *кІоды́гъэу* «потеряв, потерявший» следует признать богатыми. И здесь, как и в некоторых предыдущих иллюстрациях, наблюдаем участие фонем *m* и *ɔ*, составляющих один ряд в троечной системе смычных звуков $\partial \rightarrow m \rightarrow mI$ [см.: Рогава, Керашева, 1966, с. 28–29], в образовании удачной рифмы.

Парная (смежная) рифма (ААВВ) 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» («ЩІасэ») Т. Шакова:

Зэгуэрым сільт сэ

дахэм и куэщІым *гууэ́щІу*. (А)

А тхьэІухудри

кьысщыгуфІыкІырт *гумáщІэу*. (А)

Сыхуэнэпсейуэ

зэпызоплъыхьыр си *пцáщэр*. (В)

Зэхэлъщ ар нуру,

хьуру, хьыджэбзу *дахáщэр*... (В)

[АКП, 2008, с. 82].

Приведенный фрагмент построен на удачных парных рифмах: *гууэщІу* «навзничь» ↔ *гумáщІэу* «любя, с любовью», *пцáщэр* «девушка» ↔ *дахáщэр* «красавица».

Из стихотворения «Первоклассники» («Школ зи щыпэкІуэхэр», 1976)

А. Шомахова:

МакІуэ зейхэм *ядэщІыгьуу*, (А)

Формэ дахэ хэти *щыгьыу*, (А)

Удз гьэгъахэр ІэплІэм *изу*, (В)

Дэрэжэгьуэр я гум *щызу* (В)

[АКП, 2008, с. 123].

И здесь, несмотря на незначительные звуковые различия, прослеживаются богатые парные рифмы: *ядэщІыгьуу* «вместе [со своими]» ↔ *щыгьыу* «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» («ПащІэ Бэчмырзэ»)

Б. Куашева:

Бэчмырзэ пащІэбгьуэ, народым и *кьáн*, (А)

Уи пшынэр бзэрабзэу кьыдокІыр *Нартáн*. (А)

Бийм псалъэ хуэбгъазэм, зыкьетыр, *мэдій*, (В)

УщійкІэ узэтэм ухуохьур *шагьдій* (В)

[Куашев, 1996, с. 106].

Парные рифмы: *къáн* (в знач. «любимец, уважаемый человек») ↔ *Нартáн* (название населенного пункта в КБР), *мэдúй* «застывает» ↔ *шагьдúй* (1. шагдú (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 фIэль уэздыгэм, фагъуэу *къáблэм*, (A)

Къульхуолэ къебжыр, *щтэIэщтáблэу*. (A)

Аргуэру нобэ *дызэдáрэщ*, – (B)

Мэщатэ хьэльэу жэщ хьэ *къáрэр*... (B)

...Сыщихькъым, тахьтэми *симьís*, (C)

Зы Iуэтэжыгъуи *къыслъымьís*... (C)

[Хатуев, 2010, с. 72].

Парные рифмы в этом фрагменте *къáблэм* «светящийся» ↔ *щтэIэщтáблэу* «робко, нерешительно», *дызэдáрэщ* «[мы] приятели» ↔ *къáрэр* «черный», *симьís* «не сижую» ↔ *къыслъымьís* «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:

Кърепхьуэтри дэшхуэ *зákьуэ*, (A)

Укытапэу зэ *мэбáкьуэр*, (A)

Шу блэжыпIэм *зэпрэ́дз*, (B)

Алмэс и шэм ар *зэпхэ́дз*, (B)

Дэшхуэр сабэу *егьэщáщэ*, (C)

Абы къохур тхыпхьэ *пщIáщэ*. (C)

Уэсым хуэдэу тхыпхээр хужьыц – (D)

ФатИмэт ар и Иэужьыц (D)

[Тутов, 1985, с. 9–10].

Здесь, как и во всем произведении, представлены богатые парные рифмы на множество созвучий: *закъуэ* «один, единственный» ↔ *зэ мэбакъуэр* «делает один шаг», *зэпредз* «перекидывает» ↔ *зэпхэдз* «пронзается, пробивается [пулей]», *егъэщяцэ* «разбивает вдребезги» ↔ *пцIацэ* (лист/-тья), *ху(ы)жьыц* «белый» ↔ *Иэу(ы)жьыц* «творение чьих-л. рук, подарок».

Приведем фрагмент из второй поэмы «Жан»:

Сывохъуэхъур ди хэкущIэм (A)

Нобэ пситIу зэкIэрыпщIэм, (A)

<...>

ГъащIэу фиIэр фэ фыугъащIэ, (B)

Гъатхэ удзу фыщIэращIэу. (B)

Iуащхэмахуэ и щхэщыгы (C)

Удз къэкIыху зэщыфхуэу фигу, (C)

Фыздэпсэхэ жьы фыхьухукIэ, (D)

Фи щхэц тIуми зэдэтхьухукIэ (D)

[Тутов, 1985, с. 73].

И здесь прослеживаются богатые рифмы на точные созвучия множества фонем: *хэку(ы)щIэм* «в новом краю» ↔ *зэкIэрыпщIэм* «соединяющиеся», *фыугъащIэ* «проживите» ↔ *фыщIэращIэу* «процветая», *щхэщыгы* «на вершине» ↔ *фигу* (букв.: ‘ваши сердца’; в устойчивом сочетании *зэщыфхуэу фигу* переводится как «налюбоваться/насытиться друг на друга/-ом»), *фыхьу(ы)хукIэ* «пока не станете [стариками]» ↔ *зэдэтхьу(ы)хукIэ* «пока не поседете [вместе]».

В современной черкесской поэзии также встречаются многочисленные образцы удачных парных рифм. Например, в стихотворения «Друг» («Ныбжьэгъу») У. Тхагапсова:

ЗимыIэр хэт жагъуэгъу?.. (A)

- Жагъуэгъур *сымыужэ́гъу*. (А)
 Ар, соцІэр, бий *хьэзы́риц*. (В)
 Абы *сыхуэхьэзы́риц*. (В)

[Тхагапсов, 2001, с. 23].

Концы первой и второй строк связаны парной рифмой *жагъуэ́гъу* «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» («Нэфышъагъу») К. Жанэ:

- Цыфыбэу хым фэдэм зы ткІопсэу *сыщы́щэу* (А)
 Хэгъэгоу сикІасэр сэплъахьы *семзэ́щэу*. (А)
 ...Пчэдыжъым, нэфылъым столыІум *сылу́сэу* (В)
 Сатырхэр кьыхэсхэу 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», *сылу́(ы)сэу* «[я] сидя за...» ↔ *сэу(ы)сы* «сочиняю».

В современной адыгейской поэзии также наблюдается активное функционирование парной рифмы. Рассмотрим на фрагменте из стихотворения «Дорога через океан» («Лъагъоу хым икІыгъэр») Ш. Куева:

- Нэпс щыугъэм сабыир *ытхьа́лэу*, (А)
 Ным игъыбзэ зыфихьэрэр *икІа́лэу*, (А)
 Кушьэ лъэпсыр лЭныгъэм *зэти́чэу*, (В)
 Сабый дышъэр ны бгъэгум *кьыкІи́чэу*, (В)
 Зэман Іаер мэшІожьэу *ехы́гъ*, (С)
 Лъэгъо нэпцІэу хы ШІуцІэр *хахы́гъ*... (С)

[Цит. по: АЛ 11 кл., 2013, с. 195].

Здесь присутствует шесть пар удачных рифм: *ытхьáлэу* «утопая» ↔ *икláлэу* «сыну», *зэпíчэу* «перерывая» ↔ *кьыкlíчэу* «отрывая», *ехьíгь* «проходило [время]» ↔ *хахьíгь* «выбрали, избрали».

Приведем еще один пример из стихотворения «Давай вернемся на Родину» («Хэкужьым тыгъэкIожь») Т. Дербе:

- Льэхьэй пчягъэу хьамбарым тырацагъэр *щэшlэ́ты*, (А)
 Пэджэгужьхэу ошьогум, тхьэркьо нэфмэ *залéты*. (А)
 Алрэгъу нэгоу тишьофхэр, тимэзхэр *кьэлъáгъох*, (В)
 Къушьхьэ сыджхэр гуlэтых, тишьэфы *лъáгъох* (В)

[Цит. по: АЛ 7 кл., 2011, с. 245].

В проиллюстрированной строфе отчетливо выделяются две пары точных концевых рифм: *щэшlэ́ты* «высятя, возвышаются» ↔ *залéты* «поднимаются», *кьэлъáгъох* «виднеются» ↔ *лъáгъох* «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 двестишие в ее «Сонете» написаны с использованием парной рифмы. Приведем третий катрен с дистихом:

- ...Зэбгъэдишат гъуэгуанэ гуэрым *ахэр*: (А)
 А зы дакьикьэр къапсэуам нэхь *да́хэт* – (А)
 Насып нур иныр я нэгум *щlэ́нсáти* (В)
 Гухэль lэфlыщэр я гущlэм *щыпсáлгъэрт...* (В)
 ...Щытамэ дэркlэ ди гъуэгур *фlэ́рáфlэу*, (С)
 Щхьэ узбгъэдэмытрэ – бгъэгум *сыщыбгъáфlэу?!* (С)

[АКП, 2008, с. 263].

Рифмы в рассматриваемых частях сонета полноценные, удачные: *áxэр* «они» ↔ *дáxэт* (*дахэ* – «красивый», но в данном контексте переводится как «было бы лучше»), *щIэпсáти* «засветило» ↔ *щыпсáльэрт* «[сладкие чувства] разговаривали в...», *фIэрáфIэу* «добрый [путь]» ↔ *сыщыбгъáфIэу* «лелея меня».

По аналогичной схеме также построены рифмовочные системы «Осеннего сонета» («Бжыхьэ сонет», 2000) и «Позднего сонета» («Сонет кIасэ», 2001)

Л. Пшукова. Приведем фрагмент из второго произведения:

Нэхумыщым сыдыхьэрти *къáлэм*, (A)

Льэужь къэбгъэнахэм *сепсáльэрт*. (A)

Си Iупэр хуэсхьыпэми *щIы́м* – (B)

Уи закьуэти, пагэу *уцы́мт*. (B)

Уэнжакъым ищтыхьырти *Iúгьуэр*, (C)

Зэманыр къэувыIэу *си гúгьэт* (C)

[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 мащIэIуэ кьысхэпщIыкIыр!..», 2000):

Сыту мащIэIуэ *кьысхэпщIыкIыр!* – (A)

Си гущхьэр тIууэ *зэгупщIыкIу*, (A)

ЩыбгъэункIыфIыжкIэ жэщ *уэздыгъэр*. (B)

УкьыстекIуауэ *уимыгúгьэ!* (B)

Уэ къэпщIэххэнукъым *си уáсэр!* (C)

Сэ узимыIэу *зызогъáсэ!* (C)

[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: *къысхэпцЫкЫр* «то/того, что ты знаешь обо мне» ↔ *зэгуэпцЫкЫу* (разламывая), *уэздЫгьэр* «лампа, свет» ↔ *уимыгу(Ы)гьэ* «не думай», *си уЫсэр* (моя/-ю ценность) ↔ *зызогьЫсэ* «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 акьылкІэ зэрепхыж *зэмáныр*, (А)

Дунейр мыкьутэу *къызэтрегьáнэр*. (А)

Абы къэхьугьэм мыхьэнэ *ирéтри* (В)

КъегьэуІэбжь езы дунейм *и тéтри*. (В)

ГуфІауэ Тхьэм къыхуещЫр Цыхум *ты́гьэ* (С)

Насыпу щыІэм ящхьэу *лъагьуны́гьэр* (С)

[АКП, 2008, с. 225].

Рифмы, представленные здесь, как и во всем произведении, построены на множественных сочетаниях одинаковых или близко звучащих фонем: *зэмáныр* «время» ↔ *къызэтрегьáнэр* «сохраняет, спасает от разрушения», *ирéтри* «наделяет» ↔ *и тéтри* «и его властелина, владыку», *ты́гьэ* «подарок» ↔ *лъагьуны́гьэр* «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» («Лъагъуныгъэм сыхуэщыпкъэщ», 1973) М. Бемурзова. Приведем первый катрен самого сложного по архитектонике пятнадцатого, магистрального, сонета:

Нэрыгъ ипщЫкІмэ, мывэ *джейри мэсыр*, (А)

Гукъеуэм си гум щичЫжащ *унагъуэ*. (В)

КъысфІэщІт зэгуэрэм уэ *у-Дахэнагъуэу*, (В)

Сэрауэ уи псэ закъуэ *Джэримэсыр* (А)

[Бемурзов, 1981, с. 53].

Как видно, концы первой и четвертой строк сочетаются богатой и оригинальной кольцевой рифмой *джейри мэсыр* «[камень] огромный сторает» ↔ *Джэримэсыр* «мужское имя Джаримас». Вторая и третья строки соединены точной парной рифмой *унагъуэ* «семья» ↔ *у-Дахэнагъуэу* (женское имя Даханаго; *у* в начале имени – аффикс-показатель 2-го лица ед. ч., *у* в конце имени – формант обстоятельственного 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 рифмование, 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 *ницáщэ*, (А)

Иджыр кбыздэсым уэрщ сэ фIыуэ *слъáгъур*, – (В)

Щхъэ сщIыгъуу утемытрэ мы мэз *лъáгъуэм?*» (А)

Жэуап згъуэтыжкбым. Жбыбгъэм *еIуцáщэу*, (А)

Похужыр хуэму бжыхъэ жыгхэм *ницIáщэр*, (А)

Гукъеуэм си гум щичIыжащ *унáгъуэ* (В)

[Бемурзов, 1981, с. 53].

В шести строках присутствуют две рифмы, включающие по три компонента: 1) *ницáщэ* «девушка» ↔ *еIуцáщэу* «шепчась» ↔ *ницIáщэр* «листья»; 2) *слъáгъур* «[фIыуэ] *слъагъур* – возлюбленная» ↔ *лъáгъуэм* «на тропе» ↔ *унáгъуэ* «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) *слъáгъу(ы)р* ([фIыуэ] *слъагъур* – «возлюбленная») ↔ *лъáгъуэм* «на тропе»:

Иджыр кбыздэсым уэрщ сэ фIыуэ *слъáгъур*, – (В)

Щхъэ сщIыгъуу утемытрэ мы мэз *лъáгъуэм?*» (В)

2) *еIуцáщэу* (шепчась) ↔ *ницIáщэр* «листья»:

Жэуап згъуэтыжкбым. Жбыбгъэм *еIуцáщэу*, (А)

Похужыр хуэму бжыхъэ жыгхэм *ницIáщэр* (А)

Кольцевые рифмы:

1) си *ницáщэ* «моя девушка» ↔ *еIуцáщэу* «шепчась»:

«Гухэль сэ япэу зыхуэсщIа си *ницáщэ*, (А)

Иджыр кбыздэсым уэрщ сэ фIыуэ *слъáгъур*, – (В)

Щхьэ сщыгъуу утемытрэ мы мэз лъа́гъуэм?» (В)

Жэуап згъуэтыжккым. Жьыбгъэм *e*Луцáщэу (А)

Далее следует еще одна строка, которая рифмуется с указанной кольцевой рифмой (*Похужыр хуэму бжъыхьэ жыгхэм ницIáщэр*), но ее функция, на наш взгляд, состоит не столько в дополнении кольцевой рифмы, сколько в образовании парной рифмы в сочетании с предшествующей строкой (*e*Луцáщэу ↔ ницIáщэ).

2) *лъа́гъуэм* «на тропе» ↔ *унáгъуэ* «семья»:

Щхьэ сщыгъуу утемытрэ мы мэз лъа́гъуэм?» (В)

Жэуап згъуэтыжккым. Жьыбгъэм *e*Луцáщэу, (А)

Похужыр хуэму бжъыхьэ жыгхэм *ницIáщэр*, (А)

Гукъеуэм си гум щыщыжащ унáгъуэ. (В)

Обозначенной кольцевой рифме предшествует строка (*Иджыр къыздэсым уэрц сэ фIыуэ слъа́гъур*), рифмующаяся с ней, но, как и в предыдущем случае, она не принимает участия в кольцевом рифмовании: ее функции сводятся к образованию парной рифмы *слъа́гъу(ы)р* ↔ *лъа́гъуэм*.

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 псэлыхьоп, псэлыхьуишь», 1953) И. Машбаша представлена традиционная схема рифмовки (АВВА):

Пшьэшьэ зищэгъум, цыфымэ *аIо*, (А)

Зы кIалэп, кIэлишьэр псэлыхьо фэхъу. (В)

Ау ахэм яшъанэм шІульэгъу *фельэгъу*, (В)

Шу ыльэгъугъэм зеІэтышь, *дакІо* (А)

[Машбаш, 2020, с. 219].

Рифмовочный комплекс стиха включает кольцевую рифму *аІо* «говорят» ↔ *дакІо* «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 къызжиІэну зыхэтар...»):

Акъужьым къызжиІэну *зыхэтар*, (А)

йожэкІри, жыг зэшам *ирегуэтыІэ*. (В)

Абы и щэхум седэгуэну *сЫІэт*, (В)

езым нэгъуэщІц гухэхъуэ *зритар* (А)

[Ацканов, 2020, с. 147].

Здесь представлены богатые рифмы: кольцевая рифма *зыхэтар* «собирался» ↔ *зритар* «доставил» и расположенная внутри нее парная рифма *ирегуэтыІэ* «повествует, рассказывает [дереву]» ↔ *сЫІэт* «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 *тиІэгъухэр*, (А)

тичъыгхэр, тичэхэр, *тигьогъухэр* – (А)

мы осым *тыщыгъупшъагъ*. (В)

Атехъагъ джы сапэр *тынэгумэ*, (А)

закъыкІегъапкІэ джы *тльэгумэ*, (А)

тигугъэмэ джы *захипшъагъ* (В)

[Емиж, 1990, с. 22].

Здесь присутствуют две парные и одна кольцевая рифма:

1) Парные рифмы: *тиIэ́гүхэр* «наши ладони» ↔ *тигьóгүхэр* «наши дороги» и *тынэ́гүмэ* «на наши лица» ↔ *тльэ́гүмэ* «к нашим ступням»:

Щыгьупшьягь мы осым <i>тиIэ́гүхэр</i> ,	(А)
тичьыгхэр, тичэүхэр, <i>тигьóгүхэр</i> –	(А)
.....	(...)
Атехьягь джы сапэр <i>тынэ́гүмэ</i> ,	(А)
закьыкIегьапкIэ джы <i>тльэ́гүмэ</i> ...	(А)

Следует заметить, что все четыре компонента этих парных рифм сочетаются созвучием между собой: *тиIэ́гүхэр* ↔ *тигьóгүхэр* ↔ *тынэ́гүмэ* ↔ *тльэ́гүмэ*.

2) Кольцевая рифма: *тыщыгьупшья́гь* «забыл нас» ↔ *захипшья́гь* «вмешалась»:

мы осым <i>тыщыгьупшья́гь</i> .	(В)
.....	(...)
.....	(...)
тигугьэмэ джы <i>захипшья́гь</i> .	(В)

По аналогичной строфико-рифмовочной схеме (ААВААВ) построена композиция строф в стихотворении «Жизнь отдалила тебя от меня» («УищIащи гьящIэм сысымей», 2004) Л. Хавжоковой:

Си махуэр <i>фа́еиц</i> ,	(А)
Си жэщыр <i>уа́еиц</i> ,	(А)
Хисхьэжкьым гур мафIэ <i>лыгьэ́йм</i> .	(В)
Дунейр <i>пшагьуа́ем</i> ,	(А)
Мес, <i>хожа́е</i> ,	(А)
УищIащи гьящIэм <i>сысыме́й</i>	(В)

[Хавжокова, 2011, с. 16].

1) Парные рифмы: *фа́еиц* «тусклый» ↔ *уа́еиц* «холод, сильный мороз» и *пшагьуа́ем* «густой туман» ↔ *хожа́е* «засыпает»:

Си махуэр <i>фаеиц</i> ,	(A)
Си жэщыр <i>уаеиц</i> ,	(A)
.....	(...)
Дунейр <i>пшагъуаеиц</i> ,	(A)
Мес, <i>хожае</i> ,	(A)

Здесь, как и в рассмотренном выше стихотворении М. Емиж, все четыре компонента выделенных парных рифм созвучны: *фаеиц* ↔ *уаеиц* ↔ *пшагъуаеиц* ↔ *хожае*.

2) Кольцевая рифма: *лыгъейм* «в пламени» ↔ *сысымей* «не мой/-им»:

Хисхъэжкъым гур мафIэ <i>лыгъейм</i> .	(B)
.....	(...)
.....	(...)
УищIащи гъащIэм <i>сысымей</i> .	(B)

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 хъэщIэщ», 2001):

ХъэщIэщым кыщIохъэ <i>бжыхъэр</i> ,	(A)
ХъэщIэщым кыщIохъэ <i>пщыхъыр</i> ,	(A)
Гупсысэ зэмыфэгъу <i>защIэм</i>	(B)
Кысханэркъым <i>щыдэжын</i> .	(C)
Уо, пщIатэмэ мы си гум <i>щыхъэр</i> ,	(A)
Кысхуздэпхынтэкъым <i>жыгъэр</i> –	(A)
Ухъунти бжыхъэ <i>нысащIэ</i> ,	(B)
Си щэхухэр <i>пхуэсIуэтэжынт</i> .	(C)

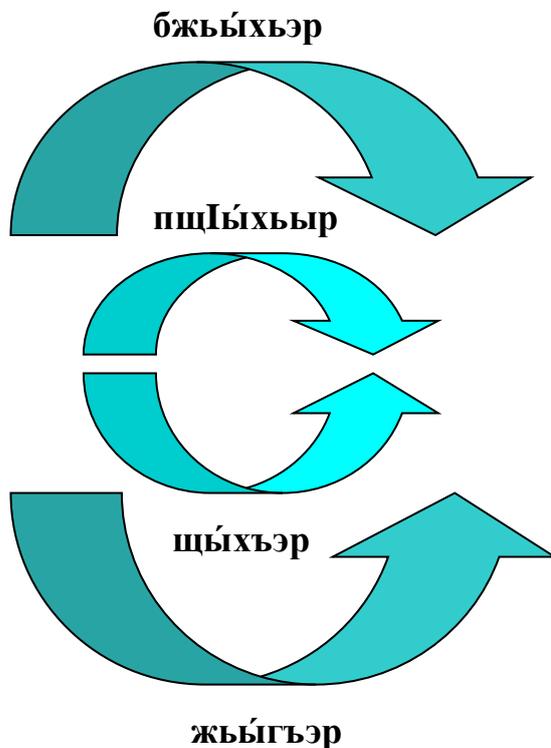
ХьэщIэщыр бжьыхьэ *лэгъунэш*, (D)
 И зытхьэщIыпIэ *нэгъунэ* (D)
 Щоджэгур гупсысэ *чэфыр*, (E)
 Си фэр нэхь пасэу *мэжэщI*. (F)

Уэракъым фIыуэ *слъагъунур*, (D)
 ИтIани *укъыздэхъунуш*. (D)
 Си уни си пси *щIэкIыфIыр* (E)
 КъыбгурыIуэнущ... *Жэщщ*... (F)

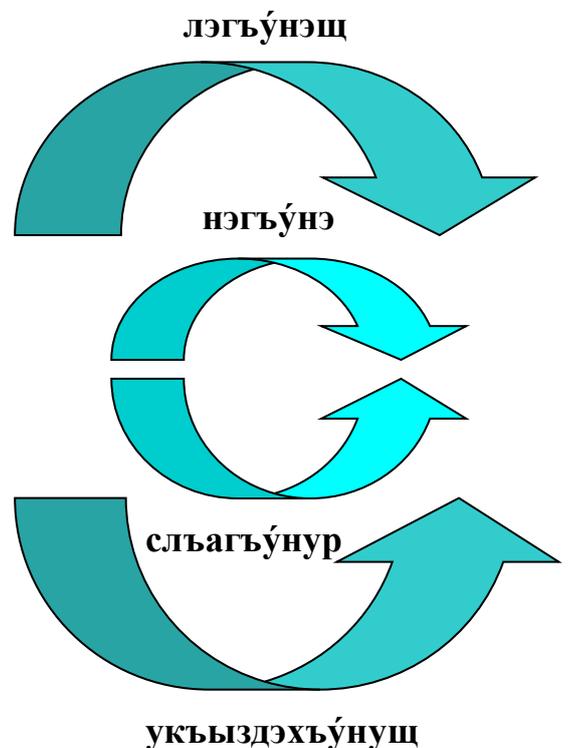
[Пшуков, 2011, с. 6].

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: *зáщIэм* «полностью» ↔ *нысáщIэ* «нысашIэ», *щыдэжын* «латка, заплатка» ↔ *пхуэсIуэтэжынт* «рассказал бы тебе», *чэфыр* «пьяный» ↔ *щIэкIыфIыр* «причина тьмы», *мэжэщI* «сохнет, высыхает» ↔ *жэщыц* «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...» («Къельэльэхыжынури къельэльэхыжакIэщ...»):

Къельэльэхыжынури *къельэльэхыжáкIэщ*, (А)

КъещIыкIэхыжынури *къещIыкIэхыжáкIэщ*, (А)

СIэщIэджэрэзыкIри псэм и *шхуэмылáкIэр* – (А)

Сыщыпсэуа щIыпIэм банэ *къыкIэжáщ*. (В)

СынопщIыхыжынути, щIым *зиуплIэнищIáкIэщ*, (А)

СыногуэкIуэжынути, жагъуэщ уи *IунищIáкIэр*, (А)

Укъэззэужынути, *усыгыгъуныщыжáкIэщ*... (А)

Сыппэмыпльагъэххэу щхъэ *укъэкIуэжá?* (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: *къельэльэхыжáкIэщ* «уже обрушилось» ↔ *къещIыкIэхыжáкIэщ* «уже обломалось, поломалось» ↔ *и шхуэмылáкIэр* «повод, поводья» ↔ *зиуплIэнищIáкIэщ* «уже сложилось вчетверо» ↔ *IунищIáкIэр* (в знач. «гримаса») ↔ *усыгыгъуныщыжáкIэщ* «уже забыл тебя». Четвертая и восьмая строки состоят в опоясывающей, то есть кольцевой, рифмовой корреляции: *къыкIэжáщ* «выросло» ↔ *укъэкIуэжá* «вернулась»).

– ABBBA ACCCA ADDAA. В стихотворении «На рассвете явись мне...»

(«Нэхущым кыщЦыхи си нэгу...», 1998):

Нэхущым кыщЦыхи си *нэгу*, (А)

Уэшхыпсыр абджынэм *тельащЦэ*, (В)

КъысхуэщЦэркъым уи псэм и *лажьэр*, (В)

Сиплъэфкъым уи нитЦым я *лъащЦэм*, (В)

Уи ныбжьыр щЦоткЦукЦыр си *лъэгу*. (А)

Псэ мину зэхэкЦыр уи *гьуэгуиц*, (А)

Бзэ мину зэхэкЦыр уи *у́сэц*. (С)

КъысхуэщЦэркъым уи псэм *къеу́зыр*, (С)

Жэщыбгым къелыхъуэ уи *гьу́сэр*, (С)

Жэщыбгыр – ар бзагуэщ – ар *дэ́гуиц*. (А)

Гьуэгу махуэ, кыппоплъэри *уэ́гу*, – (А)

Уи макьыр хьэршыщЦым *тегу́ишэ*, (D)

Уи нитЦыр гьуэгуанэм *теза́иэм* – (D)

Нэхущым кыщЦыхи си *нэгу* – (А)

Абы кыщцылтыхъуэ уи *жьэ́гу* (А)

[Пшуков, 2011, с. 35].

В первых двух строках кольцевыми рифмами опоясываются по три строки, вместо традиционных двух. В третьей строфе третья из опоясанных строк рифмуется с кольцевой рифмой, образуя трехкомпонентную рифмовочную конструкцию: *уэ́гу* «космос, небесный свод» ↔ *нэ́гу* «лицо» ↔ *жьэ́гу* «очаг». По аналогичной схеме построена рифмовочная конструкция стихотворения «Пошел дождь, и град был...» («Кешхат уэшх, уэи къехат...») 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» («ЛьэЮ», 2004):

СыкыщыкЮакІэ, <i>сыщыгъэІэ</i>	(А)
Мы дуней фЫгъуэр <i>щызэра́хъэм</i> ,	(В)
ПцЫ дахэ куэдхэр <i>щызэра́хъэм</i> ,	(В)
<i>Зэрызмышъэфхэр щыщІагъэІэм</i>	(А)

[Пшуков, 2011, с. 63].

В кольцевой рифме *сыщыгъэІэ* «позволь мне побыть» ↔ *щыщІагъэІэм* «там, откуда прогоняют», как и в опоясанной ею парной рифме *щызэра́хъэм* «там, где носят, разносят» ↔ *щызэра́хъэм* «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 *щызэра́хъэм* «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 <i>зезгъэсэжы́нищ</i>	(А)
Жэщыкум дыгъэ <i>кыщІэкІым</i> ,	(В)
Уи льягъуныгъэ <i>сІэщІэкІым</i> .	(В)
Мыхъунумэ – <i>зезгъэсыжы́нищ</i>	(А)

[Пшуков, 2011, с. 67].

Кольцевая рифма: *зезгъэсэжы́нищ* «заставлю себя привыкнуть» ↔ *зезгъэсыжы́нищ* «заставлю себя сгореть»; парная рифма внутри кольцевой: *кыщІэкІым* «восходящее/-ему» ↔ *сІэщІэкІым* «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 ны́пыр	(А)
Лыдыжуэ доубы́д,	(В)
ДыщэпскIэ тха хьэ́рфхэр	(С)
Дыгъэпсым <i>пoлы́д</i>	(В)

[Шогенцуков, 2000, с. 100].

Гиперхолостая рифмовка (АВАС). Из стихотворения «Одинокая тропинка» («Лъэс лъэгъо закъу», 1953) И. Машбаша:

КъысшIобгъэбыльзэ, джа <i>уидэхáгъэ</i>	(А)
СанIу иохми, чыжьэу <i>укIóцтэп:</i>	(В)
Лъэс лъэгъо закъоу <i>зызытебдзáгъэм,</i>	(А)
ОшIэми сшIэрэп, тадэжь <i>удéцэ!</i>	(С)

[Машбаш, 2020, с. 207].

Смешанная рифмовка. Например, стихотворение «До чего же удивительно сладка жизнь» («... Сыту гъащIэр гъэщIэгъуэну IэфI!..») У. Тхагапсова построено по схеме АВААССАА:

... Сыту гъащIэр гъэщIэгъуэну <i>IэфI!</i> –	(А)
Уи насыпым егъу хуэхъуа <i>жагъуэгъур</i>	(В)
Фыгъуэ-ижэу, щэхуурэ <i>къоIэф.</i> –	(А)
Сыту гъащIэр гъэщIэгъуэну <i>IэфI!</i>	(А)
Гугъэ нэхухэр гуауэу <i>лъэльэжами,</i>	(С)
Угужьейуэ гугъэр <i>къуэплъхъэжами,</i>	(С)
НасыпыщIэм <i>уегъэгуфIэжыф.</i> –	(А)
Сыту гъащIэр гъэщIэгъуэну <i>IэфI!..</i>	(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 АВАВ, 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 двустишие 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 АВАВ.

- Еще весной благоухает *сад*, (А)
 Еще душа весенится и *верит*, (В)
 Что поправимы страшные *потери*, – (В)
 Еще весной благоухает *сад*... (А)
 О, нежная сестра и милый *брат!* (А)
 Мой дом не спит, для вас раскрыты *двери*... (В)
 Еще весной благоухает *сад*, (А)
 Еще душа весенится и *верит*... (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 «Чёлн природы» («Дунейм и кхъуафэжьей», 1992), выдержана схема АВВА АВВВ, в третьем триолете (1991) – АВВА АВВА. Продемонстрируем «Триолет», датированный 1989 годом:

- Лъэр ныщӀогъуащэ жэщ *вагъуэбэм*, (А)
 УдзыщӀэм щэхуу *сыныпхókI*. (В)
 МазэщӀэр хуэму *къысхущӀókI*. (В)
 Лъэр ныщӀогъуащэ жэщ *вагъуэбэм*. (А)
- Мазэгъуэ жэщым *сигъэхуábэу*, (А)
 Псэхугъэр си пкъым *ныщхъэщókI*. (В)
 Лъэр ныщӀогъуащэ жэщ *вагъуэбэм*, (А)
 УдзыщӀэм 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» («Сыхьэт махуэ дэ дежьащ») Т. Борукаева:

Бзагуэм хуэдэу <i>дыхэ́тáщ</i> ,	(А)
Нэфым хуэдэу <i>дыщы́тáщ</i> ,	(А)
АрщхэкIэ <i>дыкьэ́псэльэ́жáщ</i> ,	(А)
Ди нэр дахэу <i>кьэ́плэ́жáщ</i> :	(А)
Ди бзэр тхылъу <i>кьы́тхуе́жáщ</i>	(А)
Сыхьэт махуэ дэ <i>дежьáщ</i>	(А)

[АКП, 2008, с. 73].

Рифмы в этом фрагменте: *дыхэ́тáщ* «стояли посреди, пребывали» ↔ *дыщы́тáщ* «были» ↔ *дыкьэ́псэльэ́жáщ* «вновь заговорили» ↔ *кьэ́плэ́жáщ* «прозрели» ↔ *кьы́тхуе́жáщ* «возникло для нас» ↔ *дежьáщ* «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 ущысщIыгьущ») три из шести строф написаны моноримом:

Кьурш куэщI уэсылъэм кьикI <i>акьу́жьым</i>	(А)
Уи Iэпэ сфIэщIу си щхьэр <i>э́жьыр</i> ,	(А)
ИмыкIщ гьэмахуэм и <i>пщэдджы́жьыр</i> ,	(А)
Кьытощри дэни уи <i>лъэу́жьыр!</i>	(А)

[АКП, 2008, с. 291].

Рифмы здесь точные: *акьу(́)жьым* «ветерок» ↔ *е(й́)жьыр* «расчесывает» ↔ *пщэдджы́жьыр* «утро» ↔ *лъэу(́)жьыр* «след».

В стихотворении «Это парадное крыльцо некоторого большого дома...» («Мыр унэшхуэ гуэрым и пэлуццэц...», 2001) Л. Пшукова монорим выдержан на протяжении всего пятистрочного произведения:

Мыр унэшхуэ гуэрым и <i>пэлуццэц</i> ,	(А)
Сыкьызэрыкгуар уэ зым уи <i>флыццэц</i> .	(А)
Къауц щхэнтэм хэсми, псэр <i>мэплыццэ</i> ,	(А)
Укьызоплъ сыт щыгъуи уэ <i>дзыхьмыццэ</i> ...	(А)
Сыту флыт къэхьунур <i>зэрызмыццэ</i> !	(А)

[Пшуков, 2011, с. 50].

Рифмовочная конструкция включает компоненты из разных частей речи: *пэлу(ы)ццэц* «парадное крыльцо» ↔ *флыццэц* (в знач. «заслуга») ↔ *мэплыццэ* «мерзнет» ↔ *дзыхьмыццэ* «недоверчиво» ↔ *зэрызмыццэ* «нахожусь в неведении».

В черкесской поэзии также выявлены образцы монорима. В стихотворении «Жизнь» («Гъащцэ») У. Тхагапсова:

Укьызгурылуэн си гугъэу, <i>гъащцэ</i> ,	(А)
Мы дунеижьым <i>сыщохьэццэ</i> .	(А)
Уи хабзэ тклийри сфлюццэ <i>зэзгъащцэ</i> ,	(А)
Итлани зыри <i>кьысхуэмьццэ</i> .	(А)
Нэпсейуи уэ <i>зыпкларызмыццэ</i> ,	(А)
Сыбгъэджэлакци – <i>сымыхьыццэ</i> .	(А)
Къысхууигугъэри <i>сымыццэ</i> ...	(А)
Насыпу сиэр зы <i>лэмыццэ?!..</i>	(А)
Тпум щыгъуи уэ пхузоццэыр <i>флыццэ</i>	(А)

[Тхагапсов, 2001, с. 18].

Кроме ударных фонем, в приведенном произведении действует комплекс опорных звуков, повторяющихся во всех рифмующихся словах, например, *ццэ*. На этих звукосоответствиях и основан монорим: *гъащцэ* «жизнь» ↔ *сыщохьэццэ* «пребываю в гостях» ↔ *зэзгъащцэ* «заучиваю» ↔ *кьысхуэмьццэ* «не могу разобраться» ↔ *зыпкларызмыццэ* «не цепляюсь за тебя» ↔ *сымыхьыццэ* (в знач.

«не сдаюсь») ↔ *сымЫцІэ* «не знаю» ↔ *ІэмЫцІэ* «горсть» ↔ *фІЫцІэ* «благодарность».

В адыгейской поэзии моноримы обнаружены в творчестве Н. Куека, например, в стихотворении «Теперь такой закон – ты вырастил меня...» («Джащ фэдэ хабз – сыкъэбгъэхъугъ...») из цикла «Послания сердца» («Гум иІофтабгэхэр»):

- | | |
|--|-----|
| КъэсІон сыфита – <i>сыкъэбгъэхъугъ</i> , | (А) |
| КъэсІон сыфитмэ – цЫфы <i>сыншІыгъ</i> , | (А) |
| КъызэсэгъаІоба – игъо <i>къэсыгъ</i> , – | (А) |
| НэгъэупІэпІэгъу <i>къысфэнэжьыгъ</i> | (А) |
| КъыосІожьынэу: шІу <i>услъэгъугъ!</i> | (А) |
| Ау джа гущІыІэм спсэ <i>ыгъэгъугъ</i> , | (А) |
| Адэ сьд пае <i>сыкъэбгъэхъугъ?..</i> | (А) |
| КъызэсэгъаІоба: шІу <i>услъэгъугъ!</i> | (А) |

[Куек, 1995, с. 35].

Монорим здесь построен на глагольных рифмах: *сыкъэбгъэхъу(Ы)гъ* «вырастил/-а меня» ↔ *сыншІыгъ* «сделал/-а из меня» ↔ *къэсыгъ* «настало» ↔ *къысфэнэжьыгъ* «осталось мне» ↔ [шІу] *услъэгъу(Ы)гъ* «я любил тебя» ↔ *ыгъэгъу(Ы)гъ* «иссушил» ↔ *сыкъэбгъэхъу(Ы)гъ* «вырастил/-а меня» ↔ [шІу] *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 <i>гъащІэр</i> , | (А) |
| Гугъуехъ щинатІэщ псэ къабзэм <i>гъащІэм</i> . | (А) |
| Зи акъыл нэхъ чэнжым нэхъ кууц и <i>жьЫпыр</i> – | (В) |
| Арауэ пІэрэ и хабзэр <i>гъащІэм?</i> | (А) |

[Мукожев, 2016, с. 227].

Рифмовочная конструкция стиха построена на тавтологических рифмах: *гъащІэр* «жизнь» ↔ *гъащІэм* «в жизни» ↔ *гъащІэм* «жизни». По приведенному образцу большинство рубаи А. Мукожева основаны на повторяющихся рифмах, кроме единственного четверостишия «Каждый человек сам пройдет свой путь...» («Цыху къэсыхукІэ и гъуэгуанэр езым икІужынущ...»):

Цыху къэсыхукІэ и гъуэгуанэр езым *икІужынущ*, (A)

УдэльейкІи, укьелъыхкІи – зым *зимыхъуэжыну*. (A)

КъритхамкІэ а уи натІэм Тхъэшхуэм *уемыдауэ*, (B)

Си фІэщ хъуркъым а зэдауэм уи фейдэ *хэльыну* (A)

[Мукожев, 2016, с. 229].

Рифмы: *икІужынущ* «пройдет» ↔ *зимыхъуэжыну* «не изменится» ↔ [фейдэ] *хэльыну* «будет польза».

Газель, как известно, имеет схему рифмовки АА ВА СА ДА... [см.: Квятковский, 1966, с. 83]. Единственная газель, обнаруженная в творчестве А. Мукожева, как и его рубаи, построена на тавтологических рифмах. Приведем фрагмент:

Куэд щІауэ сщІымыгъуж пщащэм *сыт и псэукІэ?* (A)

Си пщІыхъхэм щызгъафІэ пщащэм *сыт и псэукІэ?* (A)

Іэпэгъу мы щІыльэм щищІауэ *зэхъуэпсэгъар зэ* (B)

ГуфІэгъуэу ихърэ и гъащІэр – *сыт и псэукІэ?* (A)

Е, закъуэныгъэр и гъусэу, зэмыджа *хъэщІэу*, (C)

Жэщ кІыхъхэм щыс, жей имыщІэу – *сыт и псэукІэ?* (A)

ХигъэщІрэ и гур зыгуэрым къищІу и *жагъуэ*, (D)

И нэщхъеягъуэ сымышІэу – *сыт и псэукІэ?* (A)

[Мукожев, 2016, с. 143].

Функцию рифмы здесь выполняет не одна лексема, а выражение *сыт и псэукІэ?*

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 иІэщ *шэрэз...* (А)

Бжьэм иІэщ *шэрэз...* (А)

Удз лъабжьэм бжьэр *шІэ́сц,* (В)

Удз щхьэкІэм бжьэр *фІэ́сц* (В)

[Губжоков, 2008, с. 96].

Здесь присутствуют две пары тавтологических рифм: *шэрэ́з* «жало» ↔ *шэрэ́з* «жало», *шІэ́сц* «сидит под» ↔ *фІэ́сц* «сидит на/над».

Из стихотворения «Услышь меня» («Сызэхэх») К. Эльгарова:

Уэ сщубзыщІми уи *уэрэ́д,* (А)

НыбжесІэнущ си *уэрэ́д.* (А)

КъысхуумыщІми *сú гур фІы,* (В)

НыпхуэсщІынущ *уú гур фІы* (В)

[Эльгаров, 1978, с. 9].

Тавтологические рифмы: *уэрэ́д* «песня» ↔ *уэрэ́д* «песня», *сú гур фІы* «сердцу моему приятно» ↔ *уú гур фІы* «сердцу твоему приятно».

Из стихотворения «Аркан» («Аркъэн») М. Мижаевой:

ГуфІамэ, и ныбжьэгъухэр зэщІуІыгъэу, (А)

ЕІэтыр, нурыр пихыу, усэ *блэр,* (В)

Борэныр тепщэ хъужмэ, *иригъы́Іэу,* (А)

А пшагъуэм хельагъукІыр 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 сипІэшъхагъ», 1956) И. Машбаша:

Пчэдыжьыпэу мэфэ <i>да́хэм</i>	(А)
Сянэ чэмыр <i>къéщы</i> ,	(В)
Гъэщ нэгуфэу ошъогу <i>лъáгэм</i>	(А)
Зы пщэф закъуи <i>къéщы</i>	(В)

[Машбаш, 2020, с. 366].

На позициях конца второй и четвертой строк прослеживается функционирование перекрестной омонимической рифмы *къéщы* «доит» ↔ *къéщы* «виднеется».

В поэме «Перекасти-поле» («Жъуджалэ») М. Тутова, написанной, как отмечалось выше, парной рифмой, встречается следующая комбинация омонимов, образующих концевую рифму *мáхуэ* «счастливый [счастливого пути]» – *мáхуэ* «день»:

ФЫкІэ, щІалэхэ! Гъуэгу <i>мáхуэ!</i>	(А)
Ирырехъу фи жэщыр <i>мáхуэ!</i>	(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...» («Сыт уи псэукІэми си псэм пэІэщІэ зумыщІ...») Л. Пшукова:

- Сыт уи псэукІэми си псэм пэІэщІэ *зумьщІ*: (А)
 УщынэщхьыфИи, щІыІэ техьэгъуэм *ущїси*, (В)
 Уи фальэм *щїзи*, шэнтиуэ шабэм *ущїси*, (В)
 Щумыгъуэтыжи си ныбжь пытхъахуэм *нэмыщІ* (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 *зумьщІ* «не становись» ↔ *нэмыщІ* «не становись», которой опоясана омонимическая рифма [*щІыІэ техьэгъуэм*] *ущїси* «когда замерзаешь» ↔ *ущїси* «когда сидишь в...». Кроме того, на стыке второй и третьей строк действует фольклорная рифма [*щІыІэ техьэгъуэм*] *ущїси* «когда замерзаешь» ↔ *щїзи* «когда наполнена [чаша]». Далее по третьей строке прослеживается функционирование внутренней рифмы *щїзи* «когда наполнена [чаша]» ↔ *ущїси* «когда сидишь в...». Такое интересное «жонглирование» словами сопровождается тонким лиризмом и глубоким философским содержанием стиха.

Из стихотворения «Скворечник» («Бжэндэхьу унэ») М. Мижаевой:

- Бжэндэхьу унащхьэм уэс *Іэтэр* (А)
 Пшэ хужь Іэрамэу *месщ*. (В)
 Дыгъуасэ батэр *улэту*, (А)
 ТекІакІэу кьанжэр *месщ* (В)

[Мижаева, 2009, с. 23].

Вторая и четвертая строки сочетаются омонимической рифмой *месщ* «выпал [снег]» ↔ *месщ* «сидела на/над».

Приведем еще один пример из стихотворения «С большой ленью смотрю на часы...» («Сыщхьэхьпэу, сыхуопльэкІ сыхьэтым...») М. Кочесоковой:

- СщІам сищІыну закьуэныгъэм *гьэр*, (А)
 СыкьыщІэнэжынт сэ унэм *хейуэ?* (В)
 КьыкІэльезджэу зы гъэм адреЙ *гьэр*, (А)
 Сахэплэнт дахащэхэм *нэпсэйуэ* (В)

[Кочесокова, 2010, с. 14].

Первая и третья строки сочетаются омонимической рифмой *гъэр* «плен, пленный» ↔ *гъэр* «год». Другие (вторая и четвертая) строки связаны богатой рифмой *хэуэ* «невинный» ↔ *нэпсэуэ* «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.
Зыкъигъазэм, // шиэр къурышыщхьэм щегъэгъуэль,
Лъыр щигъа́жэм // 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» ↔ *зыкъигъазэм* (букв.: 'когда поворачивался', здесь в знач. «когда вступал в бой»), *щегъэгъуэль* «укладывает» ↔ *лъыр щигъа́жэм* «когда проливает кровь». Параллельно с ними наблюдаем функционирование двух парных рифм: *бэр щигъэзт* «совершал многое в [мире]» ↔ *блэ шэрэзт* «жалом змеи был», *щегъэгъуэль* «укладывает» ↔ *шиэплъ* (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: *Бэ́тэ́рэзы́м бэ́р щигэ́э́т*. В следующих строках прослеживаются внутренние рифмы:

Во второй строке: *яху́э́эм* «когда встречал» ↔ *шэ́рэ́эт* «жалю / жалом был»;

В третьей строке: *зыкы́гы́э́эм* (букв.: ‘когда поворачивался’, здесь в знач. «когда вступал в бой») ↔ *щегэ́эгэуэ́ль* «укладывает»;

В четвертой строке: *лы́ыр* «кровь» ↔ *ши́э́пль* (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 гьащIэ») Х. Кунижевой: *Си нэ́бгэ́узы́м // щоджэ́гу уафэ́ нэ́зы́р* [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), *кхэ́у(ы́)хь* «корабль» ↔ *Ну́хь*

«Ной», *уэлий* «князь, предводитель» ↔ *Жигулий* «Жигули», *сымылэймэ* «если я не лишний» ↔ *эмблэмэ* «эмблема» в стихотворении «Волга» («Индыл») [Куашев, 1996, с. 23–25] и *Бэтэрэз* (мужское имя Батараз) ↔ *гьуэз* «дымка, легкий туман, марево», *Бэтэрэз* (мужское имя Батараз) ↔ *гулэз* «тревога, беспокойство, переживание», *Бэтэрэз* (мужское имя Батараз) ↔ *тэрэз* «хорошо, правильно» в рассмотренном выше стихотворении «Батараз» («Бэтэрэз») [Куашев, 1996, с. 97] Б. Куашева; *Варшавэ* (город Варшава) ↔ *мыгузавэ* «не тревожится» в стихотворении «Скучал по тебе» («Сыпхуезэшт») [Нахушев, 1995, с. 44] и *Гомёр* ↔ *дунэйр* 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 *Хыгуацэ* (богиня воды Хигуаш) ↔ *гуацлэ* «сильный» в стихотворении «Плач над водой» («Псыхэгъэ») [Бемурзов, 2002, с. 33] М. Бемурзова; *зтэс* «нормальный» ↔ *Дантэс* в стихотворении «Черная туча, нахмутив брови...» («Пшэ фьщлэр, зэхиуклэуэ и нэщхьыр...») [Тхагазитов, 2005, с. 606–607] З. Тхагазитова; *Щам-Щарифым* (название местности в Сирии) ↔ *щлым щрифым* «где пьет земля» в стихотворении «В чужом краю» («Хамэщлым», 1968) [АКП, 2008, с. 457] Х. Кауфова; *кьэшэс* «садись на коня» ↔ *Кьагьырмэс* (фамилия Кагермазов) в стихотворении «Мой разговор с конем» («Шым сызэрэпсэлъар») [АКП, 2008, с. 310] Б. Кагермазова, *икърар* ↔ *Умар* в стихотворении Мелодия («Макъамэ») [Пхешхов, 2003, с. 25] М. Пхешхова.

В стихотворении «Весенняя ночь...» («Гьатхэ жэщ...», 1983) А. Мукожева встречаются интересные внутренние авторские рифмы:

Си Ирэнэ, || уэ урещхьт **сирэным**,
Си Амйнэ, || уэ урещхьт **жасминым**,
Лиллианэ, || **лилиерэ тюльпану**
Узэхэлът. || **Фарузэ**, || уэ урөзэт,
Викэ, Викэ, || уэ урещхьт **гвоздикэм**,
Си Регинэ, || уэ угеоргинэт

[Мукожев, 2006, с. 115].

Рифмы: *Си Ирэнэ* «моя Ирена» ↔ *сирэным* «сирень», *Си Амйнэ* «моя Амина» ↔ *жасмыным* «жасмин», *Лиллианэ* («Лиллиана») ↔ *лилиерэ тюльпану* «из лилии и тюльпана», *Фарузэ* («Фаруза») ↔ *уз урозэт* «ты была словно роза», *Викэ, Викэ* («Вика, Вика») ↔ *гвоздикэм* «гвоздика», *Регинэ* («Регина») ↔ *угеоргинэт* «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 (адыгейском и кабардино-черкесском) языках. Рассмотрим на конкретных примерах.

Мужская клаузула (...○○). В стихотворении «Перепутье семи дорог» («Гъуэгущхьибл») А. Оразаева:

Гъуэгущхьиблыр щызэхэклым *у-кьэ-сáиц*, (А) м.к.

Гъуэгугъэлыагъуэу баш нэхъ мыхъуми *хэ-мы-сá*. (А) м.к.

Къыхэпхынур къыпхуэмыщIэу *у-хо-плъы́хь*, (В) м.к.

Ди Тхьэ, ди Тхьэ, упсэуныр сыт *бэ-лы́хь!* (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 чьыг») Х. Беретаря:

Адыгэ лъэпкъыр зэу – *ты-а-ды́г*, (А) м.к.

Тэ тызэпхыгъэр зы лъэпкъы *чьы́г*. (А) м.к.

Тыкъызщыхъугъэр зы лъэпкъы *чы́гы*. (В) м.к.

Тызыщангъэр зы къушъхъэ шыгъу (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 закрытые.

Мужская клаузула имеет свойство сочетаться и с другими разновидностями рифм, например, перекрестной. В стихотворении «Традиция» («Хабзэ») М. Пхешхова:

ИгъащIэ лъандэм хабзэу мыр кьо-кIуэкI: (А) м.к.

Уафэм нэсыр – вагъуэми щIо-хъуэпс... (В) м.к.

Къэб мыхъурэ пэт, къимыгъэнэжу лъэкI, (А) м.к.

Бжыхъ лъагэм адэкIэ фIэфIщ блихын и къуэпс (В) м.к.

[Пхешхов, 2003, с. 18].

Женская клаузула (...УУ), 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 гуфIакIэм», 1965) С. Хахова наблюдается функционирование женской клаузулы при перекрестной рифме. Рассмотрим на фрагменте:

Щымахуэ жэщым щхъэ-щс-Iы-гъэр (А) ж.к.

Борэныр мы сызыдэт къуа́-кIэм, (В) ж.к.

Ауэ къысхуопс сэлэтым ды́-гъэр – (А) ж.к.

Дэльщ уи сурэтыр си гу-фIа́-кIэм (В) ж.к.

[Хахов, 2003, с. 81].

В стихотворении «Деревья одинаково плодовиты?» («Чыгымэ зэфэдэу къапэкIа?») Р. Нехая женская клаузула действует при парной рифме:

Зы чыгым жбаупIэу чIа́-хъэх, (А) ж.к.

Адырэм чэмышэр чIа́-пхэх. (А) ж.к.

Зы чыгыр ренэу псым хэ́-ты, (В) ж.к.

Адырэр гъогу напцэм Iо́-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 ААВАСДВС:

МафІэр <u>ун-кІы-фІыж-ми</u>	(А) ж.к.
МафІэдэпыр <u>я-жьэм</u>	(А) ж.к.
Куэдрэ <i>кы-нэ-ро́-нэр,</i>	(В) ж.к.
УльэІусмэ <u>уй-жьэу.</u>	(А) ж.к.
ФІыуэ зэ-ры-лъягъу-хэр	(С) ж.к.
Мыхъуми <u>зэ-цхъэ-гъу́-сэ,</u>	(D) ж.к.
Абы хуэдэщ – <i>кьо́-нэр</i>	(В) ж.к.
Лъягъуныгъэ <u>къя́-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:

Сыкыопльышь, – къягъагъ нэгу <i>чэфэу</i>	(А) ж.к.
Тичылэхэр пкІашъэмэ <u>къахэпль,</u>	(В) м.к.
Ленинышхом иостыгъэ <i>нэфхэр</i>	(А) ж.к.
Тиунэмэ гуІэтэу <u>ацэбл</u>	(В) м.к.

[Гадагатль, 1966, с. 9].

В стихотворении «Девушка на стоге сена» («Іэтэм тет пщэцэр») К. Дугужева прослеживается не чередование, а парное сочетание (2 x 2) мужской и женской клаузул при парной рифме:

Пщэцэ цІыкІум Іэтэр <i>дре-щІейр,</i>	(А) м.к.
Акбужь цІыкІур тІэкІи <i>мэ-кыуей-щІейр,</i>	(А) м.к.

Пщакхэм екIуу тырильхьа Іэм-ба́-тэр (В) ж.к.

ГушыIэурэ жьыбгъэм е-гъэ-ба́-тэ (В) ж.к.

[Дугужев, 1970, с. 6].

Стихотворение «Даже если останусь без куска хлеба...» («Щакхьуэ Іыхьэншэу сыкъэнами...») А. Кешокова полностью построено на чередовании мужской и женской клаузул:

Щакхьуэ Іыхьэншэу сы-къэ-на́-ми, (А)

Бииншэ махуи тхьэм си-мьщI. (В)

Бийм и насыпи сэ къыс-тэ́-кIуэу (С)

Ныбжьэгъухэм я гуи х(ы)-ре-мьщI. (В)

ЛыгъэгъуэтыпIэр бийм уа-гъа́-щIэ, (D)

Убэлэрыгъым, у-ха-къуа́щ. (E)

Жагъуэгъу зимыIэр Іэхьуэ ба́ш-щи, (F)

Нэхь лъэрымыхьым щIэ-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 адыгейском и кабардино-черкесском 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...» («Бжыхъэ уэрам дэдзыхам...») Л. Балаговой:

Бжыхъэ уэрам дэдзыхам <i>сы-щи-за́-къуэ-къым</i> ,	д.к.
Бжыхъэ уэрам дэдзыхам уэшх <i>къы-щóшх</i> ,	м.к.
Жыгым я лъабжьэхэр псым <i>пфIы-щIи-гъá-нэ-ми</i> ,	д.к.
Жыгым я тхэмпэхэр жым <i>къы-до-щхъыщхъ</i>	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 нитIыр гъэпщкIу...») Х. Бештокова. Рассмотрим на примере первой строфы:

Уи нитIыр гъэпщкIу плъэкIыхукIэ <i>на́-нIэ-кIэ</i> ,	д.к.
ПлъэкIыхукIэ уи гур нэщхъкIэ <i>гъэ́пщкIу</i> .	м.к.
Апхуэдэу сэркIэ <i>у-щы-лъá-нIэ-кIэ</i> ,	д.к.
Уэ уезэшыхукIэ гъуэгу <i>сы-гъэ́кIу</i>	м.к.

[Бештоков, 2003, с. 138].

В отличие от предыдущей иллюстрации, здесь представлены точные перекрестные рифмы: *на́нIэ́кIэ* «в́еками» ↔ *ущы́лъá́нIэ́кIэ* «раз настолько ты дорога для меня», *гъэ́пщкIу* «прячь» ↔ *сыгъэ́кIу* «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 нэкIэ...») М. Бемурзова:

Вагъуэхэр маплъэ <i>у́и нэ-кIэ</i> ,	д.к.
Дыгъэр мэIэбэр <i>у́и Iэ-кIэ</i> .	д.к.
Уафэм сихъэнут <i>у́и цIэ-кIэ</i> ,	д.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 сынэкIэ зэкIэ кыоплыгыземэ...») К. Жанэ прослеживается ее частичное функционирование:

Сэ сынэкIэ зэкIэ <i>кыы-о-пльы-гъэ-е-мэ</i>	д.к.
Ощ нахь дахи <i>а-мы-льэ-гъу-хэ-ни</i> ,	ж.к.
Сэ сынэкIэ зэкIэ <i>кыы-о-пльы-гъэ-е-мэ</i> ,	д.к.
О унитIу 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

ШохьуакIуэ.

ЦыкIужь Iейхэц.

ФIыцIэжь цIыкIухэц.

Кунэф цIыкIухэц.

ПсынцIэ 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 къепсырэ тыгъэшху») А. Гадагатля:

Чыльэ къуапэм гъэтхэ <i>ты́-гъэр</i>	ж.к.
Нэгуихыгъэу <i>кыы-кьо-кЮ́-ты</i> , –	ж.к.
Нэфынэпсыр мы <i>ду-на́-им</i>	ж.к.
КъытырекIэ, – <i>нэ-гу-шЮа́-тэх!</i>	ж.к.
Арэу щытми, ащ <i>инэ́фхэр</i>	ж.к.
Зэфэдэуи мы <i>чышхъа́шьом</i>	ж.к.
Къытемыпсэх, – чы <i>лъэны́къом</i>	ж.к.
Инэбзыйхэр <i>лъэмы́Iэс</i>	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 къуапэм гъэтхэ ты́гъэр
Нэгуихы́гъэу кыыкьо́кЮ́ты, –
Нэфынэ́псыр мы дунáим

КъытырэкIэ, – пэгушIуатэх!
Арэу щытми, ащ инэфхэр
Зэфэдэуи мы чIышхьаашьом
Къытемыпсэх, – 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:

<i>Дыгъуасэ, со-щIэ-жыр,</i>	ж.к.
<i>Дыгъэпсым хэ-зIа-гъэрт</i>	ж.к.
<i>Къуршыщхьэ е-кIуэ-кIыр.</i>	ж.к.
<i>ДыщIафэ-ды-гъэ-лу</i>	ж.к.
<i>Иджыри зы пщIа-щэ</i>	ж.к.
<i>Мэз Iувым и-хъу-мэрт...</i>	ж.к.

[Канукова, 2012, с. 21].

И здесь безрифменную композицию стиха структурируют женские клаузулы, присутствующие во всех строках. Стихотворение написано двухстопным амфибрахийем:

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 еще одну иллюстрацию белого стиха из стихотворения «Ему стало интересно» («ГъэщІэгъуэн щыхъуащ») А. Шорова:

УиТІ! Иджыпстú, иджыпстú *мэ-джá-лэ.* ж.к.

ЩіощІэр і лъэр, мэсыр, *и-джып-стú.* м.к.

Ауэ ма́кІуэр, ма́кІуэр *къэ-му-вы́-Іэу!* ж.к.

Щалэ цЫкІум ёщІыр *лъэ-бэ-дii* 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 хорей». 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 по 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.

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 взаимосвязи 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, спенсерова 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 «Кует рассвет из железа» («Нэфылъэр гъучы́м хеу́лукы́»), 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 гьукІэ ма-мы́р. (С) м.к.

Нэфыльтэ шэплъыр гьу'-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...» («Щы́м кьытемыпсэр...», 1972) З. Налоева:

Щы́м кьытемыпсэр – ар *мы-ды́-гьэ*, (A) ж.к.

Лыгъэншэр хэтми – *мы-а-ды́-гэ*. (A) ж.к.

Адыгэр пэжмэ – бзэгу *и-хьы́н-кьым*, (B) ж.к.

Шхэн папцІэ пцылІи *зы-пхуи-цІы́н-кьым*. (B) ж.к.

Псэм тенэцІыхьу – аркьэ *гуа́-нэр!* – (C) ж.к.

Ар епцІыжынкьым и лы *на́-нэм* (C) 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: *Щы́м кьытемыпсэр – ар мыды́гьэ*, || *лыгъэншэр 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» («Шыуагъэ») М. Мижаевой также выстроена по образцу приведенных выше произведений:

Дыхъуащ зэпэІэщІэ – уэшхыдзэр *кьэ-сáиц*, (А) м.к.

Закъуагъэр си гъащІэм и тхыщІэ *шэ-сáиц*. (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-та́р*, (С) м.к.

Дунейм и фЫпІэкІэ япэ *кьо-та́р*, (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» («ТурьтІу усэхэр») К. Жанэ:

●
ГукIэгъушхо зыхэльым гу лъа́-тэ, «Милосердного замечают,
ШэньишIу зиIэм цытхъур фа-Iуа́-тэ. Воспитанного возносят».

●
Цыфыгъэ зыхэльыр къы-ра́-дзэ, Гуманного признают,
Бзэгухъэр цыфымэ зы-ха́-дзы Сплетника изолируют от общества.
 [Жанэ, 1969, с. 100]. (Подстр. пер. – Л.Х.)

Отдельные дистихи философского содержания, а также стихотворение, состоящее из двустиший, 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 ехьыллагъэу 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'-жъы-рэп</u> : | (B) д.к. |
| – Угу кысабгъэу <u>се-жъэ'-жъышъу-рэп</u> ... | (B) д.к. |
| Ушъхъэзакъоу мышц <i>y-кьé'-нэ</i> ... | (C) ж.к. |
| Гъунэгъу шъузми <u>се-лъэ-Iу'гъ</u> : | (D) м.к. |
| Къыплъыплъэнэу Iо <u>кьы-шIы'гъ</u> ... | (D) м.к. |
| Шхыныр фабэу хъакум <i>тэм</i> . | (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 АВВ 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: АВВ – 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-Іа́-гъэм</i>	(А) ж.к.
ХьамлашкІом <i>щи-за́-къоу</i>	(В) ж.к.
НэкІ-псыкІым <i>фэ-са́-къы.</i>	(В) ж.к.
ЧІэ иІэп <u>хьам-лаш-кІом.</u>	(С) ж.к.
ЫкІоцІы <u>шІу́нкІ-мэ</u>	(D) ж.к.
Хыр <u>а-щэш-куа́ш-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 щыкьун <u>ше-гъэ-лъа́-лъэ,</u>	(А) ж.к.
Дади псчэ макькІэ пщІантІэкум <u>що-пса́-лъэ,</u>	(А) ж.к.
Дыгъэри мес <i>къы-щІэ-кІа́щ.</i>	(В) м.к.
Къуажэ хьыбархэм яІыгъщ псыхьэ <i>гьуэ́-гур,</i>	(С) ж.к.
НэщІщ апщІэндэху фыз хуэмышу и <i>Іэ-нэ́-гур –</i>	(С) ж.к.
Лы мэжэлІар <i>къы-те-хьа́щ.</i>	(В) м.к.
Икьрар щачІэкІэ тхьэ <u>зэ-хуа-Іуа́-уэ,</u>	(D) ж.к.
Щэху зэжраІэри тІу <u>зэ-хуэ-за́-уэ –</u>	(D) ж.к.
Псоми а щэхур <i>къа-щІа́щ</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: *кыыщIэкIáщ* «встало, вышло [солнце]» ↔ *кыытэхьáщ* (в знач. «рассердился») ↔ *кыащIáщ* «узнали». Первые две строки в каждом терцете связаны парной рифмой. По приведенному фрагменту функционирует схема рифмовки ААВ ССВ 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 ААВ ССD EEF, близкой к схеме рифмовки рассмотренного выше произведения М. Нахушева с той лишь разницей, что третьи строки здесь остаются нерифмованными:

- | | |
|---|----------|
| Сыт кыгъэнат Iэмалу <i>бдзэ-жье-я-щэм</i> | (А) ж.к. |
| КIэрымьщIауэ нэгъуэщI кыунтх <i>еIу-я-щIэм</i> | (А) ж.к. |
| Зэ кыгъэпцIэным папщIэкIэ <u><i>бдзэ-жьейр?</i></u> | (В) м.к. |
| Фильхьакъым, пэжу, кыунтхым дыщэ <i>кIá-нэ</i> – | (С) ж.к. |
| КыкIыну кыщIэкIынтэкъым и <i>кIэ-ныр</i> , – | (С) ж.к. |
| Бдзэжьейм хуимышиятэм щIакхъуэ <u><i>тIэкIу</i></u> . | (D) м.к. |
| Шэ ефэ щынэ зи кIапэр <i>пIэ-жьá-жьэу</i> , | (Е) ж.к. |
| Бдзэжьейр гуфIати, игъэсыст <i>кIэ-мá-жьэр</i> , | (Е) ж.к. |
| Псым хадза щIакхъуэ Iыхьэр <u><i>щи-льэ-гъуám</i></u> | (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. |
| ЗыдэщыIэри ар <u><i>схъу-мэ́нщ</i></u> | (В) м.к. |

<i>ФӀыуэ слъагъуу си нэ да́-хэ...</i>	(С) ж.к.
Сызыхэтхэр хахуэ <u>за́-щӀэщ</u>	(D) ж.к.
Сэ сыщӀалэми, <u>са-гъэ-сэ́нщ</u> ,	(B) м.к.
<i>ФӀыуэ слъагъуу си нэ да́-хэ...</i>	(С) ж.к.
Хадэ дахэу гъэгъа <u>хэ́-кӀм</u>	(E) ж.к.
СрищӀалэщи си <i>на-сы́тщ</i> ,	(F) м.к.
<i>ФӀыуэ слъагъуу си нэ да́-хэ...</i>	(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 (сcd sdc, или sdc dcd, или сcd cdd, а при трех рифмах – сcd ede), при перекрестных же рифмах в катренах первые две строки терцетов имеют смежные рифмы, последние же строки терцетов рифмуются так: сcd сcd, или sdc ddc, а при трех рифмах сcd 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 (сcd сcd):

И щӀагъ кыщыщӀидзыжу кӀуар и <i>щӀы́-Ӏум</i>	(С) ж.к.
зэхокӀ нобэрей махуэм гъэрэ <i>щӀы́-рэ</i> .	(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):

КьысхуэмышщIэж си гьащIэр зыщIэстар, (C) м.к.

схузэгьэзахуэу ар сыщымыта. (C) м.к.

Схуэубзыхункьым ноби кьэзгьэщIэнур. (D) ж.к.

ЩьыхупIэм мызэ-мытIэу сэ сельащ. (E) м.к.

Сызыщышынэм псэууэ сыкьелащ, (E) м.к.

сызыщыгугьым сщIэрэ кьызищIэнур? (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 see) при перекрестных рифмах в катренах:

- | | |
|---|----------|
| Абы игу щыщІэр зыми <i><u>и-мы-льа-гьун</u></i> , | (C) м.к. |
| акъужь къудейм зыкъригьэщІэнкъым <i><u>зы-кІи</u></i> , | (D) ж.к. |
| тетынщ нэпкъ задэм, еплых защІэу <i><u>псым-кІэ</u></i> . | (D) ж.к. |
| | |
| Ар псым щогугьыр зыкІэ: бжьыхьэ <i><u>хьум</u></i> , | (C) м.к. |
| пыщэщыжа и тхьэмпэхэр <i><u>и-хьы-нущ</u></i> , | (E) ж.к. |
| езым имыльэгьуахэр <i><u>я-льа-гьу-нущ</u></i> ... | (E) 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, гьусэ гуэрхэри <i><u>си-Іэ-нут</u></i> , | (C) ж.к. |
| хэт щыму, хэти и жьэр <i><u>зэ-три-мы-нІэу</u></i> . | (D) ж.к. |
| Зы псалъэ гуэрхэр сэри <i><u>згьэ-тІы-гьуэ-нут</u></i> . | (C) ж.к. |
| | |
| АрщхьэкІэ гьуэгур куэдрэ <i><u>схуэ-мы-хьы-нут</u></i> . | (E) ж.к. |
| Зы къэувыІэпІэ гуэрым, къуаргь <i><u>тІы-сы-нІэм</u></i> , | (D) ж.к. |
| сыкъыщикІынут, згьээжыну <i><u>у-нэм</u></i> | (E) ж.к. |

[Ацканов, 2020, с. 529].

В соответствии с процитированным 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, ни версификационных канонов.

По итальянской форме также написаны 14 из 15 сонетов, составляющих веночек 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 веночек (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 <i>сри-къа́-ным</i> , | (С) ж.к. |
| ГуапагъэкІэ цЫхугум <u>сы-нэ-мыс-мэ?</u> | (D) ж.к. |
| СищЫнщ уи деж щызмыгъуэта <u>нэ-мы́-сым</u> | (D) ж.к. |
| | |
| НэгъуэщІми зэхэсщЫкІыу <i>и гу-къа́-нэр</i> . | (С) ж.к. |
| Абы иужькІэ куэдкъым <i>гуа́-уэу къа́-нэр</i> : | (С) ж.к. |
| Нэрыгъ ипщЫкІмэ, мывэ джейри <u>мэ́-сыр</u> | (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» ↔ *гуа́уэу 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, четверостишия в различных жанрах (стихотворение, сонет, рубаи, 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:

- | | |
|--|----------|
| <i>Ди уардэгъуэм кыгъэзэн и-мы'-дэу</i> | (А) ж.к. |
| <i>Ежъэжащи, пшагъуэм <u>ны-хо-пщкІуэ'ж.</u></i> | (В) м.к. |
| <i><u>Ди адыгэ лыгъэр зэ-ры-кІуэ'-дыр</u></i> | (А) ж.к. |
| <i><u>ЖэщкІэ си гум лыуэ кы-пот-кІу'ж</u></i> | (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:

- | | |
|---|----------|
| <i>Шакъым Іэпкълъэпкъ ин хъэфиз Го-мёр,</i> | (А) м.к. |
| <i>Ирихъуу уардэ акъыл ин <u>и-Іащ.</u></i> | (В) м.к. |
| <i><u>ЖывмыІэ цыкІуу си гум и ду-нэйр,</u></i> | (А) м.к. |
| <i><u>Абы гуфІэгъуи гуауи <u>и-лъэ-гъуа'щ</u></u></i> | (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» («Пщыхъэщхъэ шу», 1938) А. Кешокова:

- ЖьакIагьуэм шыбз гуартэр *е-гьэ'-хьур*, (А) ж.к.
 Бгы джабэу хьуныфIхэр а *лЫ'-жЬЫМ* (В) ж.к.
 Сыт шыгьуи и унэу щопсэур *Кьу-щхьэ'-хьум*, (А) ж.к.
 Шы жэрхэр зэблехьур *пцэд-дэжы'-жЬЫМ* (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 игьатх») А. Гадагатля первый катрен состоит из трех предложений, второй – из двух, третий – из одного, четвертый – из четырех. Продемонстрируем весь текст произведения:

О уигьатхэу непэ уичэфыгьо!
 О уигьогухэм шьуамбгьоу зызэIуах!
 Хэти сыдкIи, сикIас, темыхьуапс тэ,
 ПсэукIэшIум шIугьор дэтэгощ.

Адыгееу о сихэку кIасэр,
 Адыгееу сильэныкьо дышь!
 Сыкьыопльышь, – нэми зэрэфэплъэу
 Тилэжыгьэ уигубгьэ щэуаль.

- Сыкьыопльышь, – кьэгьагь нэгу *чэ'-фэу* (А) ж.к.
 Тичылэхэр пкIашьэмэ *кьа-хэпль*, (В) м.к.
 Ленинышхом иостыгьэ *нэ'ф-хэр* (А) ж.к.
 Тиунэмэ гуIэтэу *а-щэбл*. (В) м.к.

- УимэфэкI, – уи Май *кье-блэ-гьагь о*. (С) ж.к.
 Быракь плъыжхэр кьуаджэм *щэ-бы-бат*. (D) м.к.
 Гум зипхьуатэу непэ *уи-хья-ры'-гьо!* (С) ж.к.
 О уигьатхэшъ, сихэку, *сып-фэ-гь-шIо!* (С) ж.к.

[Гадагатль, 1966, с. 8–9].

Здесь не приводим перевод стихотворения, так как синтаксическую структуру строф 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», *кьахэ́пль* (в знач. «виднеются») *ацэ́бл* «горят». Концы первой, третьей и четвертой строк четвертой строфы сочетаются неточными созвучиями, вторая строка остается нерифмованной: *кьэблэ́гьа́гь о* «пожаловал к тебе» ↔ *уихья́ры́гьо* «пора твоего праздник» ↔ *сыпфэ́гу(ы)шлo* «радуюсь за тебя». Стих разностопный. Продемонстрируем метрическую схему первого катрена, содержащую сочетание хорей и дактиля:

О́ уи́гьа́тхэу нэ́пэ уи́чэ́фы́гьо!
О́ уи́гьо́гухэм шьуа́мбгьоу зы́зэ́луа́х!
Хэ́ти сы́дкIи, сикIа́с, темыхъя́пс тэ,
ПсэукIэ́шлум шлугъор дэ́тэ́го́щ.

– U | – U | – U | UU | – U

пир. на 4 стопе

– U | – U | – U | UU | –

пир. на 4 стопе

– U | – UU | – UU | – U

UU | – U | – U | UU | –

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 хьщIым») Б. Утижева, например, четырехстрочная строфа построена на одной синтаксической конструкции с использованием перекрестной рифмовки:

- Ар топсэлъыхь *а-ды-гá-гъэм*, (А) ж.к.
 Цыхугъэм шытхур *хуе-гъэщ*, (В) м.к.
 ДыхуеунэтІри *щын-къá-гъэм*, (А) ж.к.
 Езыр хылагъэм *хо-хъэж* (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. Ацканова. Приведем второй катрен:

- Зыр тетщ и гъуэгум, зэи *мыгъуэщэн*, (А) м.к.
 адреир йокІуэкІ, трихым – *къытрихъэж*, (В) ж.к.
 дзыхь нэхь зыхуищІыр Іэджэрэ *ихъуэж*. (В) ж.к.
 А тІум нэхь насыпыфІэр хэт *ищІэн?* (А) м.к.

[Ацканов, 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 *Іу-гъуэр*, (А) ж.к.
 Щымахуэр къэсауэ си *гъ-гъэт*, (А) ж.к.
 ЩІалэгъуэр блэкІауэ *къыс-фІэщІт*, (В) м.к.
 Ужыжьэти, си гур *хэб-гъэщІт* (В) м.к.

[Пшуков, 2011, с. 48].

Композиция строфы включает одну синтаксическую конструкцию – сложное предложение. Вторая и третья строки сочетаются анафорой *щІымахуэр* – *щІалэгъуэр*, выступающей связующим компонентом двух парных рифм: *Іу-гъуэр* «дым» ↔ *гъ-гъэт* (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» («КъуэкӀыпӀэм ижъ») состоит из ста рубаи. Приведем рубаи «75»:

- | | |
|---|----------|
| СызыщӀэбэг уи хуаби <i>къыс-лӀы-мыс</i> , | (А) м.к. |
| Уи деж, уегуакӀуэм, щызмыгъуэт <i>нэ-мыс</i> , | (А) м.к. |
| СыпщӀэгупсысурэ сыгъуащ, си <i>тхьэ-нэ-лӀы-тэ</i> , | (В) ж.к. |
| Уи космос щӀыӀэр си щхьэм, зикӀ, <i>нэ-мыс...</i> | (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: *къыслӀымыс* «не получаю» ↔ *нэмыс* «уважение» ↔ *нэмыс* «не доходит/не достигает». На стыке второй и третьей строк наблюдается действие фольклорной рифмы *нэмыс* «уважение» ↔ *сыпщӀэгупсысурэ* «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» («ПсынэкӀэчъ», 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:

Ща́кгуэм 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.
ЩыIэмэр 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:

Пьи Iушым <i>у-щы-мы-щы́н</i> ,	(А) м.к.
Ньбджэгьу делэм <i>зы-щы-дзы́й</i> .	(В) м.к.
Корэшгум ыкIыIу <i>ко-рэшьу-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?» («СыкьызэхэпшЫкЫрэба 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 «СыкьызэхэпшЫкЫрэба 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 сыкьыпфакло о
Ащ сэ гу лысэтэ, Дэхэнагъу,
Сыкьэклонэп сэло шъхъае
Сыгу кьыщэгусэри
СыкьызэхэпшЫкЫрэба 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»):

СыкIэдэIуки, <i>кьы-зэ-хэ-сэ-хы</i> :	(А) ж.к.
Уищэ зэ огум льягъор <i>фы-хэ-хы</i> .	(А) ж.к.
Еутэкишь мазэм, такъор <i>кьы-гэ-зы</i> ,	(В) ж.к.
Неущрэ мафэм ыгу <i>кьэ-кIэ-зы-зы</i> ,	(В) ж.к.
Щэльэпэрапэ чIыохы <i>нэ-зым</i>	(В) ж.к.

[Кук, 2012, с. 205].

Строфа построена на двух рифмах: 1) двухкомпонентная парная рифма *кьызэхэсэхы* «слышу» ↔ *фыхэхы* «прокладывает [тропу]» соединяет первые две строки, составляющие одну синтаксическую единицу; 2) трехкомпонентная рифма *кьыгэзы* «отломилась» ↔ *кьэкIэзы* «задрожало» ↔ *нэзым* «на краю» связывает третью, четвертую и пятую строки, также образующие одну синтаксическую конструкцию.

В первом пятистишии из другого стихотворения «Мой двор покинули вишневые деревья» («СиIэгу абгынагъ чэрэз чьыгмэ») Н. Кука пятая строка сочетается рифмой с первыми двумя строками по схеме ААВВА:

СиIэгу абгынагъ чэрэз <i>чьыг-мэ</i> .	(А) ж.к.
Шхьомчышьо-ежъашьоу <i>абг-мэ</i>	(А) ж.к.
Iэ ащысфэжъын <i>сы-мы-льэ-кIэу</i> ,	(В) ж.к.
Зы закьуй <i>кьы-зэ-мы-пльэ-кIыу</i> ,	(В) ж.к.
Сыкьабгынагъ чэрэз <i>чьыг-мэ</i>	(А) ж.к.

[Кук, 2012, с. 317].

И здесь функционируют одна трехкомпонентная и одна двухкомпонентная рифмы: 1) *чьыгмэ* «деревья» ↔ *абгмэ* «стволы» ↔ *чьыгмэ* «деревья». Первый и третий компоненты образуют тавтологическая рифму; 2) *сымыльэкIэу* «не имея возможности» ↔ *кьызэмыльэкIыу* «не обернувшись». Синтаксическая конструкция включает две единицы: первое предложение охватывает первую строку, второе предложение распространяется на последующие четыре строки.

В стихотворении «Одинокое дерево» («Жыг закьуэ») М. Нахушева, как и в рассмотренных произведениях Н. Кука, 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 дьгъэ закъуэрами <i>зы́-щIэр</i>	(А) ж.к.
Абы и ныбжьыр <i>зды-нэ-сáр</i> ,	(В) м.к.
Жьы ятэ фийхэм <i>я-гъэ-хы́-щIэр</i> ,	(А) ж.к.
Борэн кыкыуэхэм <i>я-гъэ-ны́-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» ↔ *ягъэны́щIэр* «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» ↔ *ягъэны́щIэр* «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, рифмуемая со второй строкой, не чувствуется лишней. Рифменно-строфическая система и синтаксическая конструкция работают как единый организм, что, в сочетании с четкой метрической композицией (четырёхстопный ямб), способствует созданию гармоничной ритмики стиха.

В пятистрочных строфах стихотворения «Проснувшись, увидел тебя во сне...» («Сыкыушыжри, сынопщIыхьат...», 2000) Л. Пшукова, как и в одном из рассмотренных выше пятистиший Н. Куека, выдержана рифмовочная схема АВВАА:

Щымахуэ жэщу <i>кыыс-щхьэ-щы-хьáр</i>	(А) м.к.
КъэсцIыхужыну сиIэкьым <i>лы́-гъэ</i> ,	(В) ж.к.
Къыгъээжынукуьым си <i>лыа-гъу-ны́-гъэм</i> ,	(В) ж.к.

Си лъагъуныгъэр гум *иц-ты-хъац*... (А) м.к.

Сыкъэушыжри, *сы-но-ницы-хъац* (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: *къысцхъэцыхъар* «нависшая надо мной» ↔ *ицтыхъац* «замерзла, застыла» *сыноницыхъац* «ты приснилась мне». Вторая, двухкомпонентная, парная рифма сочетает богатым созвучием вторую и третью строки: *лЫгъэ* «мужество» ↔ *лъагъуныгъэм* «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 *зэ-чий-хэм* (А) ж.к.

Шхын емых я *джий-хэм*, (А) ж.к.

Къыщадза лэжыгъэр ямыщIау *зэ-тэс*, (В) м.к.

ЛыгъэкIэ, *уэ-рэд-кIэ*, (С) ж.к.

УсэжІэ, су-рэт-кІэ (С) ж.к.

Е акъылкІэ гъащІэм пемыхъам къан-дэс (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» («Іэпэ Іэльынэу сыгу уилъын», 1952), «Жду тебя в качестве хорошей невестки» («Нысэ гонэсэу сыппаплъэ», 1952), «Приветствие» («Шуфэс», 1958) И. Машбаша. Например, из второго произведения:

Гу-шІуá-гъоу, (А) ж.к.

У-жъуá-гъоу (А) ж.к.

Сиошьо кІапэ у-къыс-фы-хэ-псы. (В) ж.к.

На-сы-пэу, (С) ж.к.

У-псы-бэу (С) ж.к.

УищыІэныгъэ тыгъэу къыз-нэ-сы (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 дахэкІей») Х. Бештокова по всем параметрам совпадает с композицией строф рассмотренных выше произведений: ААВССВ + синтаксическая конструкция на два предложения с охватом по три строки:

Уджыр уо-гъэ-кІащ-хъэ, (А) ж.к.

Си гур зи гъэр пщá-щэм (А) ж.к.

Къыпхуэзэш плІанэпэм уо-гъэ-зэж. (В) м.к.

Уи Іэр соу-тІы-пщы-жыр, (С) ж.к.

Сопльми у-мы-жы-жъэ, (С) ж.к.

[Бештоков, 2003, с. 142].

По аналогичным рифмовочным и синтаксическим схемам построены шестрострочные строфы в стихотворении «Сочиняю мелодию» («Соус пшыналъ») М. Кештова:

ЖЪЫ ды-джыр (А) ж.к.

Мэ-ны-джэ – (А) ж.к.

Сигу хэщЫм и-фIэфI-щи. (В) ж.к.

Пшэ фIы-цIэр (С) ж.к.

Мэу-фIы-цIыр, (С) ж.к.

Си махуэр фIэ-гэфI-щи (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 тхьэ-гъу-шым, (А) ж.к.

Ди лъахэ нэщхьыфIэм щIыр къы-щи-гъэ-у-шым, (А) ж.к.

СшэщIу вагъэбдзумэр, зыIурысшэу щIы-мэр (В) ж.к.

ФIыгъуэм хуэзгъэушу хэжея щIы щы-мыр, (В) ж.к.

Махуэр щы-зо-гъа-кIуэ (С) ж.к.

Губгъуэ сэтей гуа-кIуэм (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 къэкIо критик нэ-Iуа-сэр. (А) ж.к.

ПкIантIэр къыпызэу, Iа-сэу. (А) ж.к.

Ащи тIэкIурэ синымбжьыкыу кыуа-нэ (В) ж.к.

Зыщигъэпсэфыгъ, ы-Iа-нэ (В) ж.к.

Зэтэдджыжьым къыс-фи-гъэ-сы-сыгъ: (С) ж.к.

«Уиныбжьыкьоп, кьэу-у-гуп-шы-сыгь!..» (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 тЫгу») В. Абитова:

Сыхуейщ <i>хы тЫгу</i> –	(А) м.к.
Тенджызыкум <i>хэт щЫгу</i> ,	(А) м.к.
Зы цЫху и льякьуэ <i>нэ-мы-сá-уэ</i> ,	(В) ж.к.
Зи лЫм щыкIауэ <i>йгу</i>	(А) м.к.
Зы бзыльхугьэ <i>щЫкIу</i> ,	(А) м.к.
Удiblyм яку <i>ща-гьэ-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!» («СиIэщ насып!») М. Мижаевой также наблюдается действие двух рифм: первая рифма соединяет первые четыре строки, вторая – последние две строки по схеме ААААВВ:

Жьапщэм ещЫр <i>шу-ры-льэ́с</i> ,	(А) м.к.
Уэ льящЫхьэ! – Ар <i>мы-льэ́с</i> .	(А) м.к.
Сщохьу зы махуэр сэ <i>и-льэ́с</i>	(А) м.к.
Узмыльагьумэ. Гур <i>е-льэ́с</i>	(А) м.к.
Сэ гукьеуэу <i>кьыс-те-уáм</i> ,	(В) м.к.
Ещхьу псыдзэ <i>зы-щIэ-уáм</i>	(В) м.к.

[Мижаева, 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 IэмьщIэм <u>сы-щы-блэ́-нут</u> .	(В) ж.к.
ТкIуэпс еткIухыр уи Iэм тэ́т-кIуэу ,	(С) ж.к.
Зэхыумыхыу уи цIэр жы́с-Iэу	(С) ж.к.
Уи IэмьщIэм <u>сы-щы-блэ́-нут</u> ,	(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 ушIункI, зэ унэф») М. Емиж:

Сышъухадэрэп <u>шьы́и-тIо</u> :	(А) ж.к.
зы нэбгрэр си-гъа́тх,	(В) м.к.
зы нэбгрэр си-бжы́хь	(С) м.к.
Гощыгъэ сыгу <u>ны-кы́и-тIоу</u> :	(А) ж.к.
зы нэбгрэр – си-шIу́нкI,	(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 выявлены 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.
Гухэлыр зыущэху <i>уэ́сым</i>	(В) ж.к.
Уи гьащІэр <i>кьысхуеІущэ́щ</i> .	(С) м.к.
СыщипльэкІэ куэдрэ <i>уэ́гум</i> ,	(А) ж.к.
Си нэгум кьища <i>гупсы́сэр</i>	(В) ж.к.
Си гьащІэм мэхьужыр <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 АВАВАВ [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 <i>уэ́гум</i> ,	(А) ж.к.
ЗигьэпщкІуу щЫльэм <i>кьегьэ́зэ́ж</i> .	(В) м.к.
Уэгумрэ щЫмрэ я <i>зэхуа́кум</i>	(А) ж.к.

- Шызеуэ уэсым жи́эр нэ́ж? (В) м.к.
 Гухэлым, ещхьыркъабзэу уэ́сым, (А) ж.к.
 Ильэс кьэсыху зэ кьегъэзэ́ж (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 Иур-зи́-лэ (А) ж.к.
 И гум гугъэ кьы-що-у́-шыр. (В) ж.к.
 Арщ и нэ́кур кьы-хуэ-зы́-лэр, (А) ж.к.
 Гугъу ехьами, арщ щIе-мы́-шыр. (В) ж.к.
 КIуэжыпэ́нкIи хьунщ и у́-нэ́, (С) ж.к.
 Кьыщэхужым Хьэ-ку-ры́-нэ́ (С) ж.к.

[Кешоков, 2004, с. 473].

По схеме АВВАСС:

- Сыт гугъуехьыр тельми нщá-щэм, (А) ж.к.
 Махуэр кIыхьу жэщыр кIэ́щI-ми, (В) ж.к.
 Нэпсыр цы́кIум зэм и-лъэ́щI-ми, (В) ж.к.
 Иэщ дахэм зы гу-ра́-щэ́, (А) ж.к.
 Дихьэхыжу гу-ры́-фIы́-гьуэм, (С) ж.к.
 ХуэзэхункIи и щIэ́-щы́-гьуэу (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 иЮфтабгэхэр») Н. Куека первая строфа представляет собой семистишие, построенное по схеме рифмовки АААВВА:

Джащ фэдэ хабз – <i>сыкъэбгъэхъугъ</i> ,	(А) м.к.
Джащ фэдэ гъашІ – цІыфы <i>сыншІыгъ</i> ,	(А) м.к.
Джащ фэдэ пІаль – игъо <i>къэсыгъ</i> ,	(А) м.к.
Зы жбыкъэцэгъу <i>къысфэнэжьыгъ</i>	(А) м.к.
КъэсымыЮшъузэ – ащ <i>сегъэтыцынэ</i> –	(В) ж.к.
А зы гуцыІэм сэ <i>сэцэтыцынэ</i> :	(В) ж.к.
КъэсІон сыфита – шІу <i>услъэгъугъ?</i>	(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 шІотэу...») из цикла «Мысли в моей голове» («Сшъхъэ щыкъэбархэр») Н. Куека действует трехкомпонентная рифмовочная схема на ААВССВВ:

Зыгорэм чэмышъхъэ <i>шІо́-тэу</i> ,	(А) ж.к.
Щыдышъхъэ зышІоти <i>къы-го́-тэу</i>	(А) ж.к.
Плъэгъумэ, <i>у-мы-гъэ-шІа́-гъо</i> .	(В) ж.к.
ПшІэгъагъот мы ти <i>ду-на́е</i>	(С) ж.к.

- Анахь хьайуан **Іа́-еу** (С) ж.к.
 Тетмэ уа-фа-гъэ-да́-гъэу (В) ж.к.
 КъызэрхэкІыгъэ пчъа́-гъэр! (В) ж.к.

[Кук, 2012, с. 422].

Строфа состоит из двух предложений с охватом строк 3 + 4.

Стихотворение «Кто мне скажет?» («Хэта къысэзыІощтыр?») К. Жанэ состоит из четырех семистиший. Каждая строфа выстроена по индентичной схеме, включающей пять строк и две строки-рефрена, повторяющиеся во всех семистишиях. Например:

- Пшьэшъэ шъхьацы **тІыр-гъом** (А) ж.к.
 Ор зинитІыр **на́-гъом** (А) ж.к.
 СымышІахэу сэ сы-ди-хьы-хыгъ. (В) м.к.
 ЫпэкІэ сыкъэкІы, бужы зи-сэ́-дзэ, (С) ж.к.
 Ау ащ зыкІи сэ сы-къы-ри-мы́дз. (С) м.к.
 Сыда адэ **сшІэщ-тыр?** (D) ж.к.
 Хэта **къы-сэ-зы-Іощ-тыр?** (D) ж.к.

[Жанэ, 1969, с. 48].

Схема рифмовки ААВССDD содержит три парные рифмы (АА, СС, DD), третья строфа остается нерифмованной. В данном случае рефрен играет важную роль в структурировании строфы и обеспечении общего благозвучия произведения.

Стихотворение «Каждое утро...» («Пщэддыжь къэсыху...») А. Оразаева, структурированное в виде строфоиды, содержит две септимы со сложной рифмовкой ABCDEDB:

- Пщэддыжь къэ-сы́ху (А) м.к.
 СыІуощІэри а **пщэ́-щэм,** (В) ж.к.
 Къы-зэ-мы-плъы́х-хэу, (С) ж.к.
 БлокІ лъэбакъуэ щэху-кІэ. (D) ж.к.
 Цы́ху Іувым жы́-жьэу (E) ж.к.
 Пщэщэр хэ-гъуэ-щэху-кІэ, (D) ж.к.

Си нитІ нэщхъейр абы *кІэ-льо-Іу-щá-щэ* (В) 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 сыІуощІэри а *пщá-щэм*, (А) ж.к.

Къызэмыплъыххэу, блокІ лъэбакъуэ *щэху-кІэ*. (В) ж.к.

Цыыху Іувым жыжьэу пщашэр *хэ-гъуэ-щэху-кІэ*, (В) ж.к.

Си нитІ нэщхъейр абы *кІэ-льо-Іу-щá-щэ*. (А) ж.к.

Одно из наиболее удачных семистиший встречается в стихотворении «Ясной осени дым...» («Бжьыхъэ уэфІым и Іугъуэр...», 2009) Б. Аброковой. Обе строфы, составляющие произведение, состоят из семи строк. В первом из них прослеживается схема рифмовки АВBCDDC:

Бжьыхъэ уэфІым и Іу-гъуэр (А) ж.к.

Іум *щó-хъэр*, (В) ж.к.

Бжьыхъэ пшагъуэм и *бá-хъэм* (В) ж.к.

Уе-пхъэх... (С) м.к.

ГупщІэихыу гупсысэм *Іэ-пы-хур* (D) ж.к.

Бжьыхъэ ныбжьым и *хъуá-хуэм* (D) ж.к.

Къы-пéх... (С) м.к.

[Аброкова, 2011, с. 43].

Здесь функционируют две парные (*щóхъэр* ↔ *бáхъэм*, *Іэпыхур* ↔ *хъуáхуэм*) и одна опоясывающая рифма (*уепхъэх* ↔ *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-псы́хь</i> .	М.К.
Автобусым ис цЫхур <i>Іу́вц</i> .	М.К.
Сэ сыщысщ <i>зыз-мы-плъы́-хьу</i> .	Ж.К.
Си напІэр <i>къэс-Іэ́т-мэ</i> ,	Ж.К.
Си гъунэгъуу щыт фызыжьыр <i>со-лъа́гъу</i> :	М.К.
Абы хьэльэ <i>и-Іы́гъц</i> .	М.К.
«ИЫгъмэ, <i>и-ре-Іы́гъ!</i> » –	М.К.
Сэ си гум <i>зеш-хы-хьы́ж</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 CDСD. Например, в восьмистишии «Самолеты возвращаются из Чечни...» («Кхъухълъатэхэр къокІыж шэшэн лъэныкъуэм...») М. Бемурзова:

- | | |
|--|----------|
| Кхъухълъатэхэр къокІыж шэшэн <i>лъэ-ны-къуэм</i> , | (А) ж.к. |
| ЯщІауэ ини цІыкІуи <i>лъэ-ры-щІыкІ</i> , | (В) м.к. |
| Сэ япэм ахэр сщыхъурт хы <i>тхъэ-ры-къуэ</i> , | (А) ж.к. |
| Иджы къашыргъэу яхуэсщІащ <i>гу-щІыкІ</i> . | (В) м.к. |
| ЩхъэщокІ аузым ахэм я ныбжь <i>гъуа-мэр</i> , | (С) ж.к. |
| Щхъэхынэу уафэ джабэр <i>и-ра-бзых</i> – | (D) м.к. |
| Шэшэным лъыкІэ пфІощІ <i>щри-мы-къуа-уэ</i> , | (С) ж.к. |
| Къанлыуэ адыгэщІым <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:

*Кхъухълъатэхэр къокІыж шэшэн лъэныкъуэм,
ЯщІауэ ини цІыкІуи лъэрыщІыкІ,
Сэ япэм ахэр сщыхъурт хы тхъэрыкъуэ,
Иджы къашыргъэу яхуэсщІащ гущІыкІ.
ЩхъэщокІ аузым ахэм я ныбжь гъуамэр,
Щхъэхынэу уафэ джабэр ирабзых –
Шэшэным лъыкІэ пфІощІ щ(ы)римыкъуауэ,
Къанлыуэ адыгэщІым къыхуеплъых...*

У – | У У | У – | У У | У – | У

пир. на 2 и 4 стопах

У – | У – | У – | У У | У –

пир. на 4 стопе

U – U – U – UU U – U	пир. на 4 стопе
U – U – UU U – U –	пир. на 3 стопе
U – U – U – UU U – U	пир. на 4 стопе
U – UU U – UU U –	пир. на 4 стопе
U – U – U – UU U – U	пир. на 4 стопе
U – UU U – UU U –	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 «Льэщым» («Сильный»), приведенном автором в составе цикла «Восьмистрочники» («Сатыр ирий»):

Мэзым мафIэ <i>квы-щIэ-нá-мэ</i> ,	(А) ж.к.
Жьыбгъэр хуохъур <i>Iу-нэ-фIэ'гъу</i> .	(В) м.к.
Сеныч закъуэ <i>щIэ-бгъэ-нá-мэ</i> ,	(А) ж.к.
Жьыбгъэр мафIэм и <i>жа-гъуэ'гъуш</i> .	(В) м.к.
Льэщым бийри <i>е-гъэ-ý-бзэ</i> ,	(С) ж.к.
Къемыубзэр <i>и-ре-ýд</i> .	(D) м.к.
Шынэу джатэр <i>хы-фIэ-зы'-дзэм</i> ,	(С) ж.к.
Льэрыгъыпси <i>хуа-му-быд</i>	(D) м.к.

[Кешоков, 2004, с. 303].

Здесь, как и в предыдущей иллюстрации из творчества М. Бемурзова, выдержана схема рифмовки ABAB 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>щхьэ-щы-мыкI.</i>	(В) м.к.
ВапIэр куууэ <i>я-мы-вá-мэ,</i>	(С) ж.к.
Тепсэр Iуву <i>къы-щы-мыкI.</i>	(В) м.к.
Губгъуэ къумым <i>и-у-вá-уэ</i>	(D) ж.к.
Жылэ зысэ щыIэщ <i>күэд.</i>	(Е) м.к.
Уэрэдусым и <i>уэ-рэ'-дыр</i>	(F) ж.к.
И щынальэм <i>щы-мы-кIүэд</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 гушэкью уэрэд»)

А. Оразаева:

Щыму пху-зэ-хэс-лъхьэр	(А) ж.к.
Адэм и <i>уэ-рэдщ,</i>	(В) м.к.
Гушэм щы-жыс-Iэ'-жу,	(С) ж.к.
Си уэрэд <i>мы-кIүэдщ.</i>	(В) м.к.
Зыми ар и-мы'-щIэ,	(D) ж.к.
Сэри <i>дэз-мы-ше'й,</i>	(Е) м.к.
Псальэр зэ-мы-бэ'-кIыу	(F) ж.к.
Уэрэд <i>да-хэ-кIейр</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:

ЩОхьуэпскъэ сытым щыгъуи <i>жы́-гыр</i>	(А) ж.к.
Нэхъ лъагэу, уардэу <i>зи-Іэ-ты́н.</i>	(В) м.к.
А бжейми зыхимыщІэт <i>жы́ы-гъэ,</i>	(А) ж.к.
Ар хуейт мо уафэм <i>лъэ-Іэ-сы́н.</i>	(В) м.к.
Жыг лъэщым хишиикІырт <i>щхьэ́-кІэр,</i>	(С) ж.к.
И къуэпсыр нэхъри куууэ <i>эхт,</i>	(D) м.к.
Щы бдзантихъэ, мывэ хуэзэ <i>щхьэ́-кІэ</i>	(С) ж.к.
Гугъуехъ щымыхъуу <i>зэ-пхы-ры́хт</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 *щхьэ́кІэр* «крона, верхушка» ↔ *щхьэ́кІэ* «чтобы».

Во всех четырех восьмистишиях, составляющих стихотворение «Родной язык» («Анэдэльхубзэ») 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.
ШыщІэм хъухъуу-щы́щу,	(В) ж.к.
ЕІэт и щхъэр лъа́гэу,	(С) ж.к.
Егъэш и къыуу́щэр,	(В) ж.к.
И лъэ шэжыпкъ лъэ́щхэр	(В) ж.к.
СыткІи хузэп́щу.	(В) ж.к.
Елъагъу и къуэ цы́кІур	(D) ж.к.
Хуиту зэрып́щэр	(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:

**Шагъдий* 1. шагди́ (чистокровная порода кабардинской лошади); 2. хорошая, быстрая лошадь [Апажев, Коков, КЧРС, 2008, с. 563].

А гушхуаггэ нахь <i>кьы-Іэ-тэу</i>	(А) ж.к.
(Ау ар хэти <i>ри-мы-Іуá-тэу</i>)	(А) ж.к.
Батмэт гьукІэм зы гу-шІá-гъо	(В) ж.к.
Иунагъо джы щы-рІІ:	(С) м.к.
Ащ ягуащэ шьэо <i>зá-кІэу</i> ,	(D) ж.к.
Зым нахьы зыр нахь <i>хьúп-хъэу</i> ,	(D) ж.к.
Зым нахьы зыр нахь <i>бжъьы-шІоу</i>	(D) ж.к.
НэшІэ-гушІоу кьуих джы <i>é-пІу</i>	(D) ж.к.

[Гадагатль, 1966, с. 24].

Выделенные звукосоответствия, за исключением первой пары (*кьыІэ́тэу* ↔ *римыІуáтэу*), трудно определить как рифмы, но на стыках некоторых строк действуют фольклорные рифмы:

А гушхуаггэ нахь *кьыІэ́тэу*
 (Ау ар *хэти* *римыІуáтэу*)
Батмэ́т гьукІэм зы гушІáгъо
Иуна́гъо джы щы́рІІ:
 Ащ ягуащэ шьэо зáкІэу,
Зым нахьы зыр нахь хьúпхъэу,
 Зым нахьы зыр нахь бжъьышІоу
НэшІэ-гушІоу кьуих 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 фашэ», 2010) Б. Аброковой построены преимущественно на фольклорных (стыковых) рифмах, что не исключает параллельное функционирование концевых рифм:

Нанэ и *фа́шэм*
Гуáшэу *зигъáзэ́т*,

* Фаша (фашэ) – национальный женский костюм адыгов.

Сыхуэмыгъáсэм

Гусэт Иэдийр.

Дадийуэ пщЫ́пщЮ

Абы́ и тхьэмпэ

ТещЫ́хья́ тхь́пхьэр

ТхьэрыкI нэбзыйт

[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 фá-щэм	(А) ж.к.
Гуащэу <i>зи-гъá-зэт</i> ,	(В) ж.к.
<i>Сы-хуэ-мы-гъá-сэм</i>	(В) ж.к.
Гусэт <u>Иэ-дийр</u> .	(С) м.к.
Дадийуэ пщЫ́-пщЮ	(D) ж.к.
Абы́ и <u>тхьэм-пэ</u>	(Е) ж.к.
ТещЫ́хья́ <u>тхь́-пхьэр</u>	(Е) ж.к.
ТхьэрыкI <u>нэ-бзыйт</u> .	(С) м.к.

Строфа построена по рифмовочной схеме АВВСDEЕС: в восьмистрочной строфе функционируют три пары рифм, которые, исходя от занимаемых ими позиций, можно определить как парные (*зигъáзэт* ↔ *сыхуэмыгъáсэм*, *тхьэмпэ* ↔ *тхь́пхьэр*) и кольцевую (*Иэдийр* ↔ *нэбзыйт*). 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 монострочные 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 адыгейских, кабардинских и черкесских поэтов. Каждый из них требует отдельного рассмотрения.

Девятистрочная строфа (девятисшие, но́на), как выше отмечалось, явление редкое в адыгской поэзии. Правилами построения ноны этой архитектурной форме предписана необходимость применения в ней схемы рифмовки АБАБАББВВ [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 «ШъуеупчI мэз чыжьэу гырзырэм...» («Спросите у стонущего далекого леса...») из цикла «Послания сердца» («Гум иЮфтабгэхэр») Н. Куека прослеживается относительно удачная схема рифмовки ААВВССДDB, в соответствии с которой восемь строк девятистишия связаны богатыми парными рифмами, девятая строка сочетается созвучием с третьей и четвертой строками:

Хъау, оры чыггэу <u>кIэ-зэз-рэр</u> ,	(А) ж.к.
Ныбджэгъоу оры зыгу <u>ý-зы-рэр</u> ,	(А) д.к.
Орэдэу, кIэйныбэм <u>шы-ý-сэу</u> ,	(В) ж.к.
Оры хъазабыр <u>зи-Iý-сыр</u> ,	(В) ж.к.
Тыггэу зыгу <u>кьэ-нэ-фы́-ггэр</u> ,	(С) ж.к.
Ау пщэсым <u>ы-ггэу-шы-цIы́-ггэр</u> .	(С) ж.к.
Оры, ау зи <u>уи-ггý-сэп</u> ,	(D) ж.к.
Плъэхэтэп, <u>кьыб-де-гуп-шы́-сэ-рэп</u> .	(D) д.к.
...Дунаер кьэжэ <u>уи-ý-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 ААВССДААД, содержащей три парные и одну кольцевую рифму:

Дыкьэралу <i>ды-хуэ-хьэ-зы-ра́-кьым</i> ,	(А) ж.к.
Лей кьызылгысари <i>ди мы-за́-кьуэ</i> .	(А) ж.к.
Дуней псор щыгьуазэщ – ар мы-щэ́ху.	(В) м.к.
Ауэ уафэм кьемыхуэх <u>кьэ-ра́-лыр</u> ,	(С) ж.к.
Дапщэрэ ухуейми <u>кьы-те-гья́-лэ</u> ,	(С) ж.к.
Думычыхмэ – пщыгьуми <u>уе-мы-зэ́гь</u> .	(D) м.к.
Дачыхакьым, <i>зэ-кьуэ-у-вэ-фа́-кьым</i> ,	(А) ж.к.
Мис ар тхьэхэм <i>кьы-тхуа-гьэ-гьу-фа́-кьым</i> ,	(А) ж.к.
КьэзыщIар аращ ди гьашIэр <u>зэ́в</u>	(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 ААААВВВВВ, наблюдается действие анафор и параллельно тавтологических рифм на протяжении трех (второй, третьей, четвертой) строк:

Больницэм <i>зычIэкIыжьыкIэм</i>	(А) д.к.
<u>Чэщрэ</u> щысын <i>ымыльэкIэу</i> ,	(А) ж.к.
<u>Чэщрэ</u> чьыен <i>ымыльэкIэу</i> ,	(А) ж.к.
<u>Чэщрэ</u> щытын <i>ымыльэкIэу</i> ,	(А) ж.к.
КIон ымыльэкIэу, <u>чьэ́н</u> ,	(В) м.к.
Гьын ымыльэкIэу, <u>пчэ́н</u> ,	(В) м.к.
Ыльэгьу мыхьоу <u>пчэ́р</u> –	(В) м.к.

ГушЮу кыызЭлумычърэр, (В) ж.к.

Пшгэшгэ ныбжыкыу кыыздэмычърэр... (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» («УсакЮэ щыпкгэ»), посвященном Али Шогенцукову, схемы рифмовки смешанные и разные во всех строфах, некоторые рифмы построены на приблизительных созвучиях. В третьей и четвертой строфах прослеживается схема АВABCDCDE. Приведем заключительную строфу:

Инжыджым и псыхуэ щхьуан-тЮэ (А) ж.к.

Уздэхуэхьуауэ щы-тá-ри (В) ж.к.

Нэхъри кьонурыр щЮэ-рá-щЮэ, (А) ж.к.

Электронэхухэу лы-дá-ри (В) ж.к.

Уеблэмэ бгыхэм кЮэ-рé-дзэ, (С) ж.к.

Си хэкум щыпсэу бгы-рЫс-хэм (D) ж.к.

Уэ фЫкЮэ ягу у-кыы-рé-дзэ, (С) ж.к.

Уи усэфЮ куэду гунэс-хэр (D) ж.к.

Ящымыгъупщэ, А-лИ (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» («Тщыгъупшэщтэп», 1955)

И. Машбаша:

Осы чІэгъми, жьогъо <i>нэгуми</i>	(А) ж.к.
Ахэр <i>щырэхъáтых</i> ,	(В) ж.к.
Зэо мыгъоу цІыфы <i>гүгъуми</i>	(А) ж.к.
Ахэр <i>ишыхъáтых</i> .	(В) ж.к.
Титыгъэпсхэу, гугъэ <i>гъáшІоу</i>	(С) ж.к.
Ахэр ошхы <i>щъáбэх</i> .	(В) ж.к.
Тимамыры <i>иухъумáкІоу</i>	(С) ж.к.
Ахэр зэолІ <i>пытэх</i> .	(В) ж.к.
Мыжъо джанэр <i>къякІоу, къякІоу</i>	(С) ж.к.
Ахэр чІыльэм <i>тэтых</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) АВАВАВСDED. 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>къемыпсáнт</i> .	(В) м.к.
Уэр <i>мыхъуáмэ</i> ,	(А) ж.к.
Уэшхи <i>къемышхáнт</i> .	(В) м.к.
Уэр <i>мыхъуáмэ</i> ,	(А) ж.к.
Удзи <i>къэмыкІáнт</i> , –	(В) м.к.
НэгъуэщІ <i>къйкІыу</i>	(В) ж.к.
УмыщІэн и пшы́нэм,	(С) ж.к.

Ар щыхуэээм дэж (D) м.к.

Бгым дэзышы́нум (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» («ЛъагапIэ»)

А. Бицуева:

«Цыхущ» жезгъэIэныр си *гу-ра́-щэу*, (A) ж.к.

Къалэмщ си Iэщэри – *згъэ-лъа́-щэу*, (A) ж.к.

ЩызощIэр щIым сэ *сху-зэ-фIэкI*, (B) м.к.

А си мурадми *къы-зо-збэкI*: (B) м.к.

«Псэуф уи адэ *у-хуэ-фа́-щэу*, (A) ж.к.

Псэуф уи лъэпкъ *у-мы-згъэ-згъа́-щэу*, (A) ж.к.

Тет мы дунейм абы нэхъ *Iуэху?!*» (C) м.к.

Аращ щIыжысIэр нахуэу *но́-бэ*: (D) ж.к.

Си адэм и цIэм нэхъ нэхъ *лъа́-пIэ* (D) ж.к.

ЩыIэнкъым сэркIэ *сы-псэ-у́ху*! (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:

«Цыхуц» жезгээИэныр *си гурацэр*,
 Къалэмц *си Гэцэри* – згьэльацэу,
ЦызоцIэр щIым сэ схузэфIэкI...

Еще более совершенная рифменно-строфическая композиция рассматриваемой архитектурной формы выявлена в творчестве Н. Куека. Во втором стихотворении «Подними правую руку...» («Пэ джабгьу къэIэт...») из цикла «Мысли в моей голове» («Сшъхьэ щыкъэбархэр») присутствует десятистишие, в котором все строки связаны парными рифмами по схеме ААВВААССDD в сочетании с женскими клаузулами:

- | | |
|---|----------|
| Сэ ошIа шъхьэ пчъагьэу <i>сиIо-тЫ-гьэр?</i> | (А) ж.к. |
| Тхьапш <i>сиIуа-у-тЫ-гьэр:</i> | (А) ж.к. |
| Сыуфэмэ, <u>па-у-пкIэу</u> , | (В) ж.к. |
| Сыуфэмэ, <u>па-кIЫ-кIэу!</u> .. | (В) ж.к. |
| Джы зы <i>къыс-фэ-нА-гьэр</i> , | (А) ж.к. |
| Ау зесэхьэ лъагэу <i>гьэ-IА-гьэу</i> . | (А) ж.к. |
| О джыри шъхьитIу <u>зе-о-хьэ</u> , | (С) ж.к. |
| УишъхьэшIохи мычыжэу <u>зе-у-хьэ</u> . | (С) ж.к. |
| Пшъхьэ умыуф! У-кIА-кIом | (D) ж.к. |
| ЫIэ шIой цЫкIу кIА-ко | (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:

- | | |
|------------------------------|----------|
| Шыуиц бгыпэм къы-щэ-лъА-гьо. | (А) ж.к. |
| Щэты дэжы лъагьоу къэкIу-рэ | (В) ж.к. |
| Ахэр <i>тэ-тых...</i> | (С) ж.к. |

Къэсы <i>пэ-тых...</i>	(C) ж.к.
Гуапэм хэтэу джэнэ <i>кó-кIым</i>	(D) ж.к.
ПхьэIушкIэнэу 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</i> джы <i>къя-псы-хы.</i>	(G) ж.к.
<i>Лыхэр шымэ</i> я-Iэ-дэ-жьэу	(H) ж.к.
Ныом дэжьы <i>къы-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.
Хохьэжыр <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>къы-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.
Щыхугу 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 кыщекЮкЫ») Н. Куека:

- | | |
|---|----------|
| Мэчэрэгъу чыгур, <i>мэ-чэ-рэгъу</i> , | (А) м.к. |
| КъеЮм фэд цыкЮ-цыкЮу: <i>дэгъу, дэгъу</i> . | (А) м.к. |
| Щэчэрэгъу чыгур чэщы <i>шЮн-кЫм</i> , | (В) ж.к. |
| Чэщы шЮнкЫм, хьоо-пщэо <i>нэк-Ым</i> . | (В) ж.к. |
| Сэри зысЮтыгъэу <i>льагэ-льа-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 шьуЮа кытфэжьгъыурэр: орэд <i>мá-къа?</i> | (–) ж.к. |
| Орэд макъа, чыжьэу <i>и-бы-бá-гъэу</i> , | (E) ж.к. |
| Цыф шЮльэгъуа, нэфым <i>лы-Юэ-бá-гъэу?..</i> | (E) 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, двенадцатистишия 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>пщы-хь́-щхьэм</i>	(А) ж.к.
Псы дауш 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>пщы-хь́-щхьэм</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-ба́-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>щЫ-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 двенадцатистишиях из цикла «Памяти отца» («Папэ и фэепльу», 2003) Б. Аброковой наблюдается гармоничное взаимодействие строк, при котором рифмовые созвучия и метрические показатели проявляются наиболее отчетливо:

...Зэгуэчакъым <i>ды-гъэр</i> ,	(А) ж.к.
Щыгур <i>гү-ры-ма-къым</i> ,	(В) ж.к.
Нэхур мы-щы-жы-ну	(–) ж.к.
Пшэплъым игу <i>къэ-кIа-къым</i> .	(В) ж.к.
ПшагъуэкIэ уэгу <i>бзы-гъэм</i>	(А) ж.к.
<i>Зы-зэ-хуи-щIы-жIа-къым</i> ,	(В) ж.к.
Щыблэм и удьын-кIэ	(–) ж.к.
Щыым <i>зи-у-кIы-жIа-къым</i>	(В) ж.к.
Зыми <i>зи-у-хы-жIа-къым</i> ,	(В) ж.к.
... <i>Зэ-гун-сы-сы-жIа-къым</i> .	(В) ж.к.
Хьэрщым кIуами <i>гү-гъэр</i> ,	(А) ж.к.
ГъащIэм <i>зи-хъуэ-жIа-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 двенадцатистишиях 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 уэгу къащ-хъуэм	(–) ж.к.
Къыщыхадзэнт и летчикхэм жыгъы-рү-уи,	(–) ж.к.
Бомбэ минищэу кърадзыхахэм я пIэ-кIэ	(–) д.к.
Гейне и усэ пасэхэр къра-пхъы-хыу-рэ,	(–) д.к.
Ди Сталинград поэзиекIэ <i>я-хъэ-хунт</i> .	(А) м.к.
ЛьэпхъуамбэкIэ ди ди къалэхэр дэ-у-ву	(–) ж.к.
Бетховен хъыжъэм и симфоние жьыч-хэр	(–) ж.к.

Ди жьапшэм хэджэразэу <i>кьыт-хура-шы́нт</i> .	(А) м.к.
Я Фауст нэхь кьытхрагьэпшэнт я сэ-лэ́т-хэм,	(–) ж.к.
Я Леверкюным дигу щIа-гьэ-у-зы́нт.	(–) м.к.
Генрих IV-нэр кьа-гьэ-тэ-джы-жы́н-ти,	(–) ж.к.
Я гугьу французхэм дэ <i>кьыт-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 ильэсым, а <i>гьэ-ма́-фэм</i> –	(А) ж.к.
Фэдэ хьунэу хэт <i>ы-шIа́гь?</i> –	(В) м.к.
Кьетэкьохэу огум <i>ста́-фэр</i> ,	(А) ж.к.
Огьур чIыгум <i>щы-хьу-шIа́гь</i> .	(В) м.к.
Тыгьэм есты мэщы <i>хьа́-сэр</i> ,	(С) ж.к.
Жьыбгьэм сапэр <i>зэ-ре-ля́-сэ</i> .	(С) ж.к.
Мэзыр псэнчэу <i>тэ-кьо-жы́ыгь</i> ,	(D) м.к.
Псыр кIэйныбэм <i>дэгьу-кIы́гь</i> .	(D) м.к.
Чэмми, мэлми, шы <i>Iэ-хьо́гьү-ми</i> ,	(E) ж.к.
КьякIошьягьэу гьэблэ <i>нэ́-гур</i> ,	(F) ж.к.
Жьыр ахехы, <i>зи-хэ-хьо́гьү-ми</i>	(E) ж.к.
Ыльэ кIехы... Мэсты <i>чIы́-гур</i>	(F) ж.к.

[Куек, 2012, с. 218].

В схеме рифмовки строфы АВАВССDDEFEF четко проявляются три катрена с собственными рифмовочными конструкциями: 1) АВАВ (перекрестная рифмовка); 2) ССDD (парная рифмовка), 3) EFЕF (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-хьá-гъэу	ж.к.
Ятэ зыбгъукIэ ащ я-лъэ-плъэ.	ж.к.
Ащ икIалэу а-на-хьЫ-кIэм	ж.к.
Сэу иЫгъыр Iэ-кIа-ý-ты,	ж.к.
Ащ лыпытэу зы нэ-бгы-рэ	ж.к.
Къышхьэрэошъ къы-хе-гъá-фэ.	ж.к.
Ефыжьагъэу <i>е-бгъу-лъЫ-жьы</i> .	ж.к.
КIэльыплъэжьзэ Батмэт <i>лЫ-жьыр</i>	ж.к.
Къы-зэ-кIа-блэ:	ж.к.
«ЛЫ сыукIыгъэ!» – мышы Ы-Юу,	ж.к.
Илъэс пшЫкIутфым ит са-бЫ-ир	ж.к.
КъыхэзгъакIи е-жьэ-жьЫ-гъэр	ж.к.
Чыжьэ псаоу сым-гъэ-кIон!»	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 нэфц,	м.к.
Нэфц уи <i>дэж-кIэ</i> ,	ж.к.
Уи усэм <i>дэж-кIэ</i> .	ж.к.

Ей, сiгу,	м.к.
Уэ <u>уе-зэ-ша-кэ?</u>	ж.к.
Къоджэnum уé-жьэу-рэ	д.к.
<u>Уе-ша-кэ?</u>	ж.к.
Гугъу зу-мы-гъэхь,	м.к.
Ар бзá-гуэщ,	ж.к.
Бзагуэщ <u>уэр-кIэ</u> ,	ж.к.
Уи цIэр жиIэнуkъым А-бЫ.	м.к.
Зэи, зé-и,	ж.к.
Зэи жи-Ié-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 маць сатырэу...») Н. Куека:

Угу иубыт: <u>у-бгы-нэщ-тэп</u>	(А) ж.к.
Умгъотыжьынэу <u>ду-на'-ер</u> .	(В) ж.к.
Угу бгъоджым изакъоу <u>къи-нэщ-тэп</u> ,	(А) ж.к.
ИгъэшIэ макIэ <u>ы-гъá'-еу</u> .	(В) ж.к.
Еплъ ащ: мэбыбы, <u>мэ-лъá'-тэ</u> ,	(С) ж.к.
ЧIэгърысэ ешIэ. <u>Гу-шIуá'-тэу</u>	(С) ж.к.
Гъэхъунэм <u>зы-кбы-щы-зэ-уé'-хы</u> ,	(D) ж.к.
Псышъхъашъом <u>къы-ще-тэ-къó'-хы</u>	(D) ж.к.
Нэпсыцэу – ичIыгу <u>кIá'-сэ</u>	(Е) ж.к.
Ылъэгъугъ игъэтхэ <u>пá'-сэ</u> .	(Е) ж.к.
Зыщымгъэгъуш джа пстэу-рэ –	(–) ж.к.
Зы щхыпэу е жбы <u>кэ-щэ'-гъоу</u> ,	(F) ж.к.
ШIэгъуишъэм <u>и-зы-нэ-плъэ'-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» («Бжьыхьэ») Б. Куашева прослеживаются некоторые свойства сонета:

Зэи слъэгъуакъым мыпхуэдэу *бжьы-хьэ*, (А) ж.к.

Жыг тхьэмпэ пыхухэр дыщэпкъыу *мэ-гъуэль*, (В) м.к.

Уэсым кьэсынуи иджы <i>ху-щIэ-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-фий́</i> ,	(D) м.к.
Фэхухэм щохасэ псы́а пшэ гуэ-рэ́-ныр ,	(С) ж.к.
Нэпкъым утехьэмэ, гушхьэр <i>що-дий́</i> .	(D) м.к.
Дыггэм гьатхафэ зыкъищIу <i>кьы-кьуэ́-пльым</i> ,	(E) ж.к.
ТеплъэкIэ щIым нэрылъагьуу <i>зе-хьуэ́ж</i> ;	(F) м.к.
Жыгхэр тIэпIын пфIошI, щIыр хуэдэщ <i>пиэ́-пльым</i> ,	(E) ж.к.
Уеплъмэ, гуггэнщI умыгьуэтуэ <i>мэщ-хьуэ́ж</i> .	(F) м.к.
ДэнкIэ зыбгъазэми, гьашIэм и лъы́нт-хуэм	(G) ж.к.
Льыр зэрыщызекIуэр уи нитIым я-лъа́гьу...	(H) м.к.

[Куашев, 1996, с. 115].

Здесь и далее не приводим переводы сонетов и четырнадцатистроичников, 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 (АВАВ CDCD EFEF GH), то есть форма английского сонета (АВАВ CDCD EFEF GG). Метрическая система не соответствует признанному каноническим для сонета пяти- или шестистопному ямбу, в ней отчетливо выделяется схема четырехстопного дактиля:

Къу́ршхэу мывэ́дзэ дзахъэ́бэм борэ́ныр
Жэ́щым що́ятэр, нарты́дзэу мэ́фий́,
Фэ́хухэм що́хасэ псы́а́ пиэ́ гуэ́рэ́ныр,
Нэ́пкъым утэ́хьэмэ, гу́шхьэр щодий́.

– U U | – U U | – U U | – U
– U U | – U U | – U U | –

– 00|–00|–00|–0
 – 00|–00|–00|–

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 четырнадцатистрочника, 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» («Алтып мыгъасэ») из цикла «На перепутье двух дорог» («Гъуэгушхыттыр щызэхэктым») З. Налоева не является сонетом. Приведем его:

- | | |
|--|----------|
| Нарт шабзэкьум хуэдэщ <i>а-ды-гэ-бзэр</i> , | (А) ж.к. |
| Я нэхь усаклуэфри <i>кье-гъэ-у-бзэр</i> . | (А) ж.к. |
| Сэ ІэщІагъэ сиІэщ цыху <i>гъэ-у-нэу</i> – | (В) ж.к. |
| ГъукІэ Льэпщ ІэзагъкІэ <i>сы-пе-уэ-нуш</i> . | (В) ж.к. |
| Пхъэми я нэхь бзаджэм и <i>Іэ-ма-лыр</i> | (С) ж.к. |
| Сэ кызогъуэтыфыр <i>бе-тэ-ма-лу</i> , | (С) ж.к. |
| Къуалэбзухэм я бзэр <i>кыыз-гу-ро-Іуэ</i> – | (D) ж.к. |

Адыгэбзэр <u>кы-схуэ-мы-гъэ-да-Іуэ.</u>	(D) ж.к.
Нартхэм къагъэщІати <u>а-ды-гъ-бзэр</u>	(A) ж.к.
Алып къагъафэ хуэдэ <u>къа-дэ-у-бзэрт.</u>	(A) ж.к.
Алып мыгъасэм ушэсын уи <u>гу-гъэм,</u>	(E) ж.к.
Хуейщ уиІэн абы хуэфашэ <u>лы-гъэ.</u>	(E) ж.к.
Умынарту ди бзэр <u>бгъэ-дэ-Іуэн-кыым</u> –	(F) ж.к.
Нартхэ я шабзэкъури <u>къэб-гъэ-шын-кыым</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:

Къеуэну уи гум зи нэрыгъыр
ИгъащІэм хъуркыым псэлъэгъуей.
Цыхупсэ къабзэм лъагъуныгъэр

Щхьэ щы́хъуу пIэрэ Iуэтэгъуей?

[Налоев, 2015, с. 36].

U – U – UU U – U	пир. на 3 стопе
U – U – UU U –	пир. на 3 стопе
UU U – UU U – U	пир. на 1 и 3 стопах
U – U – UU U –	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. Ацканова. 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 кысхуэщIэжкъым дыщызэхуэзар...»):

Сэ кысхуэщIэжкъым ды-щы-зэ-хуэ-зár ...	(A) м.к.
Дыгъуасэт?.. Хьэмэ дыкьальхуным <u>я́-пэ?</u> ..	(B) ж.к.
Пшыналъэ къежьапIэншэм кыы-ще-жьáр	(A) м.к.
Ирожэ си гу къуэпсхэм акъужь <u>гуá-пэу</u> ...	(B) ж.к.
ЩыIа а псори?.. Хьэмэ щы-мы-Iá? ..	(C) м.к.
Жэуап схуетыжкъым <u>сы-зы-щIэ-у-пщIэ-жым</u> ...	(D) ж.к.
АтIэми уэркIэ гъащIэр и-гъэн-щIащ	(C) м.к.
Сигу си бгъэм илбу <u>сы-зы-хуи-мы-ты́-жым</u> ...	(D) ж.к.

Пкы минхэр зэрахъуэкыу жагэ <u>псэ</u>	(E) м.к.
Зэгунэгъу хьун хуейуэ зэ-ры-мы-гъуэ-тыж-хэм...	(F) ж.к.
Арауэ пэрэ... хьэмэ?.. Гъащгэр <u>бзэ</u>	(E) м.к.
Мыщыхукгэ тхауэ пасэрей <i>тхы-льы-шхуэц...</i>	(F) ж.к.
Пщыхьэгпгэ дахэ гуэр дэ тгур <u>дызэдыхэтиц...</u>	(G) м.к.
Мыракъэ гъэщгэгъуэныр: кыдэгпщыхьыр <u>хэм</u> ?!	(G) м.к.

[Утижев, 2005, с. 171].

В сонете выдержан канонический пятистопный (в заключительной строке – шестистопный) ямб. Продемонстрируем метрическую схему второго катрена:

Щыгá а псóри?.. Хьэмэ щымыгá?..
Жэуáп схуетыжкыым сызыщгэупцгэжым...
Атгэмми уэркгэ гъащгэр игъэнигáщ
Сигу сг бгэм гльу сызыхуимытыжым...

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 (структурно-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 *é-щхьу*, (А) ж.к.
 си пэшыр щІыІэщ, сигури щІыІэм *эс*. (В) м.к.
 Зыгуэр кьызэрыкІуэнур си псэм *é-щІэ*, (А) ж.к.
 абы зэрыщрэ нэху сэ *со-гу-псыс*. (В) м.к.
 КъэкІуэнущ ар, кьыздихьу *къа-ру-у-щІэ*, (А) ж.к.
 хэмыт апхуэдэр кьыщеджэnum *é-жьэу*. (А) ж.к.
- Къэсынщ ар и гум ильыр щІэту *і нэм*, (С) ж.к.
 зэпипльыхьынщ кьызэрыщІыхьэу *у-нэр*, (С) ж.к.
 хэт хуэдэуасэ гуэр *и-гъэ-у-вЫ-ну...* (С) ж.к.
 СыблэкІрэ пэт цІыхугъэ ар *схуэ-хьуат*, (D) м.к.
 «сыныкьуэкІынщ» щыжиІэм *згъэ-щІэ-гьуат*, (D) м.к.
 зыхэсщІэу псалъэр *зэ-ри-гъэ-пэ-жЫ-нур*. (С) ж.к.
- КІуэжынущ ар, кьызэрыкІуам *хуэ-дá-бзэу*, (Е) ж.к.
 кьемыджэу зы, сымышщІэу *сы-щІе-хьуá-псэр* (Е) ж.к.

[Ацканов, 2020, с. 566].

Рифмовочная схема АВАВАА СССДДС ЕЕ 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»:

- Пхуохьуахьэу гупыр, укьыщальхуа *мá-хуэщ*. (А) ж.к.
 Гум щыщІэр щІэтІысыкІыу *бжьэср со-Іэт*. (В) м.к.
 ЩІэтхащи си нэм псэм *у-зэ-ри-хьуá-хуэр*, (А) ж.к.
 ныщхьэбэ псалъэ лей *сэ бьез-мы-Іэн*, (В) м.к.
 нэгьуэщІхэм жаІэм щыму *се-дэ-Іуэ́нщ*. (В) м.к.

БгъэпщкІуащ илъэс, тхъуа налъэр зэ-ра-гъэпщ-кІуу, (С) ж.к.
а пщІыр хьэрэмыншагъэм е-гъэ-нэху. (D) м.к.

Уи ныбжьыр здынэсар жаІэн кьы-пфІэ-щІу, (С) ж.к.
зыгуэрым хьуэхъу жиІэхукІэ зы-боу-щэху, (D) м.к.
абы псом нэхьыбэжу сэ се-хьэху. (D) м.к.

Нэджыджым щыумэзэх гурыщІэ кьа-бзэ, (E) ж.к.
дунейр зыльэмыІэс бзылъхугъэ *хьэл...* (F) м.к.
Мы си псэр хуэгъэзащ зы-щы-мы-гьуа-зэм, (E) ж.к.
нэхъ гурыІуэгъуэ дьдэм *сы-кье-гьэл!* (F) м.к.

[Ацканов, 2020, с. 569].

Здесь также представлена рифмовочная схема АВАВВ 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 стрóf 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 (АВАВ АВАВ или АВВА АВВА). В сонетах Н. Куека эти схемы используются с тремя рифмами (например, АВАВ CDCD) или применяется парная форма рифмовки по схеме ААВВ ССDD. В одном из сонетов представлена рифмовочная схема ААВВ ССDD EFE GFG на семь рифм (АА, ВВ, СС, DD, Е<...>Е, F<...>F, G<...>G):

Сигъогу пшьыгъэу, слъэкьуйтІу сэпэ *за-кІэу*, (А) ж.к.

Сыкъэуцугъ, уичьыг жьау *сы-ри-хьа-кІэу*. (А) ж.к.

- Ау сыгу пшыгыгъэ жъаум щы-мá-хэу, (В) ж.к.
 Къыуиуагъэмэ гущыIэ дá-хэ, (В) ж.к.
- Къысфэгъэгъу ар – шульэгъу гу-щы́-Iэп, (С) ж.к.
 Сишульэгъу сэ чыгъ жъаум щы́-Iэп. (С) ж.к.
 Шульэгъу шыпкъэр къэнэфы ты́-гъэу, (D) ж.к.
 О сыпшыгыгъэу жъау къы-сэ-пты́-гъэр. (D) ж.к.
- Сыд силажъа? Гъогу къинэу сыз-тэ́-тым (E) ж.к.
 Сэ зы нэпци джы нэс щы-сIо-тá-гъэп. (F) ж.к.
 Сишульэгъоу, си Iэ-шъхъэ-тэ́-тым (E) ж.к.
- Жъау макIэу игъогу зэпыпчыгъ. (G) м.к.
 Сыфэраз уижъау чыIэтáгъэ, (F) ж.к.
 Ау сежъэжы – тыгъэм Iэ къысфишIыгъ (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 по 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 адыгейской, кабардинской и черкесской, литературах начали проявляться 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.

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 адыгейском, кабардинском, черкесском 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.

* Пшимазитхе (Пщымэзытхэ) – мифологический покровитель леса и лесных зверей.

** Даушджерджий (Даушджерджий, Дауш Джэрджий) – покровитель охотников и рыцарей-наездников – христианский святой Георгий.

*** Ханцегуаше (Хьэнцэгущэ) – богиня дождя.

Строфическая композиция этих произведений этноспецифична, так же, как и их богатая металогия: повторяемые в них строки-формулы типа *Хьэңцэгуащэ зыдошэрэ! / Я дэ ди Тхьэ, уэшх кьегьэщэщэх!* – «Ханцегуашу мы водим / О наш Бог, нам обильный дождь пошли» [НПИНА, 1980, с. 78] из песни вызова дождя или *Ди фоч фЫ(уэ)цІэжъ гущэхэм, (уэр,) дызэды, (уо-уо,) дызэдыщІопльри, (рауэией)... / И нэр зы(уэ)теплъэ гущэр мыр пшэрыхьмэ, (уо уоукъэ, уоу, уэ,) ІэщІыкІкьым, ІэщІыкІ!* – «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 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.д.).

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 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 силлаботонике 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.

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) наблюдалось применение синтезированного в рамках одного произведения народного (фольклорного) и концевых способов рифмовки. И только в 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 которой выработаны четкие механизмы взаимодействия всех областей и компонентов стиха. 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» (по Г.Д. Гачеву) 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 (адыгейского и кабардино-черкесского) языков оказался плодородной почвой для прививания к адыгской поэзии новаторской версификации и успешного возвращения ее основных стихотворных размеров;

– система стихосложения в адыгской поэзии преимущественно силлабо-тоническая. В проанализированных нами материалах тонических и силлабических стихов в «чистом» виде 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 ямба 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, при этом излюбленным размером адыгских поэтов стал амфибрахий;

– отдельный пласт системы национальной версификации составляют разнометрические (или полиметрические) и дисметрические стихи (по А.В. Бубнову – «интегральные») – логаяды и верлибры. Преимущественно они актуализированы в современной поэзии, в которой наблюдается тенденция к эмансипации от строгих поэтических форм и жанровых «рамок»;

– с момента перехода к силлабо-тонической системе рифма в адыгской поэзии 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. Оразаева, 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]. 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.

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, логаэда, 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 остаются актуальными во все времена.

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-урис 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 хэль гьэщIэгьуэнагъхэр / 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. Богомоллов, Н.А. Краткое введение в стиховедение / Н.А. Богомоллов. – 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. Бубнов, А.В. В лаборатории свободного стиха / А.В. Бубнов // Южное сияние. – 2018. – № 2 (26). – Режим доступа: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=22265&ysclid=lv3bt7b4ff766666496> (дата обращения: 17.04.2024).
25. Бурич, В. От чего свободен свободный стих / В. Бурич // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 132-140.
26. Вацietис, О. Мощь и незащищенность верлибра / О. Вацietис // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 143-144.
27. 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.
28. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; сост. В.В. Мочалова; авт. вступ. ст. И.К. Горский. – М.: Высш. шк., 1989. – 406 с.
29. Винарская, Е.Н. К вопросу о фонеме / Е.Н. Винарская, Л.В. Златоустова // Филологические науки. – 1977. – № 1. – С. 103-108.
30. Гадагатль, А.М. Героический эпос «Нарты» и его генезис / А.М. Гадагатль. – Краснодар: Краснодар. кн. изд-во, 1967. – 422 с.
31. 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.

32. Гаспаров, М.Л. Очерк истории европейского стиха / М.Л. Гаспаров. – 2-е изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
33. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха: метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1984. – 319 с.
34. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха: метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М.Л. Гаспаров. – 2-е изд, доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
35. Гаспаров, М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М.Л. Гаспаров. – 2-е изд, доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.
36. Гаспаров, М.Л. Современный русский стих: метрика и ритмика / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1974. – 487 с.
37. 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.
38. Гончаров, Б.П. Анализ поэтического произведения / Б.П. Гончаров. – М.: Знание, 1987. – № 4. – 63 с.
39. Гончаров, Б.П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б.П. Гончаров. – М.: Наука, 1973 а. – 276 с.
40. 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.
41. Гончаров, Б.П. Новые тенденции в западном стиховедении / Б.П. Гончаров // Вопросы литературы. – 1982 а. – № 3. – С. 256-270.
42. Гончаров, Б.П. О структурализме в стиховедении / Б.П. Гончаров // Филологические науки. – 1973 б. – № 1. – С. 3-17.
43. Гончаров, Б.П. Останется ли стиховедение филологической наукой? / Б.П. Гончаров // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – М., 1977. – № 4. – С. 3-16.

44. 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. Борев. – М.: Наука, 1978. – С. 280-301.

45. Гончаров, Б.П. Проблема художественного целого и системность стилового анализа / Б.П. Гончаров // Теория литературных стилей / ред. кол. Н.К. Гей [и др.]. – М.: Наука, 1982 б. – С. 228-256.

46. Гончаров, Б.П. О путях развития современного стиховедения (вместо введения) / Б.П. Гончаров, В.В. Кожинов, Л.И. Тимофеев // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития / отв. ред. Л.И. Тимофеев. – М.: Наука, 1985. – С. 3-10.

47. Григорьев, В.П. Поэтика слова: на материале русской советской поэзии / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1979. – 344 с.

48. Гусев, В.И. В середине века: о лирической поэзии 50-х годов / В.И. Гусев. – М.: Сов. писатель, 1967. – 299 с.

49. Гусейнаев, А.Г. Основы дагестанского стихосложения (на материале лакской поэзии) / А.Г. Гусейнаев. – М.: Наука, 1979. – 191 с.

50. Гутов, А.М. Константы в культурном пространстве: публицистика. Фольклор. Литература / А.М. Гутов. – Нальчик: Эльбрус, 2011 а. – 216 с.

51. Гутов, А.М. Некоторые особенности звуковой организации адыгского народного стиха / А.М. Гутов // Вопросы Кавказской филологии. – 2009. – № 6. – С. 96-109.

52. Гутов, А.М. Одна из вершин национальной поэзии = Лъэпкъ усыгъэм и зы лъагапӀэ // Гутов, А.М. Сила слова. Статьи о кабардинской литературе = Псалъэм и зэфӀэкӀыр: (литературэмрэ гъащӀэмрэ) [на каб.-черк. яз.] / А.М. Гутов. – Нальчик: Эльбрус, 2014. – С. 186-190.

53. Гутов, А.М. Поэтическое слово в континууме (Очерки истории адыгской словесности) / А.М. Гутов. – Нальчик: Принт Центр, 2022. – 276 с.

54. 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.
55. Гутов, А.М. Художественно-стилевые традиции адыгского эпоса / А.М. Гутов. – Нальчик: Эль-Фа, 2000. – 220 с.
56. Егольникова, К.А. «От чего не свободен свободный стих»: дискуссия о русском верлибре / К.А. Егольникова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2020. – № 1 (9). – С. 116-123.
57. Егоров, Б.Ф. Аксиоматическое описание русских систем стихосложения / Б.Ф. Егоров // Искусство слова. – М.: Наука, 1973. – С. 383-392.
58. Жирмунский, В.М. Вопросы теории литературы: статьи 1916–1926 / В.М. Жирмунский. – Л.: Academia, 1928. – 358 с.
59. Жирмунский, В.М. К вопросу о стихотворном ритме / В.М. Жирмунский // Историко-филологические исследования. – М.: Наука, 1974. – С. 27-37.
60. Жирмунский, В.М. Композиция лирических произведений / В.М. Жирмунский. – Петербург: Ополз, 1921. – 109 с.
61. 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).
62. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский; вступ. ст. Д.С. Лихачева. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1977. – 407 с.
63. Жирмунский, В.М. Теория стиха / В.М. Жирмунский. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1975. – 664 с.
64. Жовтис, А.Л. Границы свободного стиха / А.Л. Жовтис // Вопросы литературы. – 1966. – № 5. – С. 105-123.

65. Жовтис, А.Л. О критериях типологической классификации свободного стиха / А.Л. Жовтис // Вопросы языкознания. – 1970. – № 2. – С. 124-160.

66. Илюшин, А.А. О метрике силлабо-тонического стиха / А.А. Илюшин // Советское славяноведение. – 1986. – № 5. – С. 49-56.

67. Илюшин, А.А. Русское стихосложение: учеб. пособие для филол. спец. вузов / А.А. Илюшин. – М.: Высш. шк., 1982. – 168 с.

68. Исследования по теории стиха: сб. ст. / отв. ред. В.Е. Холшевников. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1978. – 232 с.

69. 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.

70. История адыгейской литературы: в 3 т. (ИАЛ) / гл. ред. К.Г. Шаззо. – Майкоп: Меоты, 1999. – Т. I. – 520 с.

71. История адыгейской литературы: в 3 т. (ИАЛ) / гл. ред. К.Г. Шаззо. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2002. – Т. II. – 550 с.

72. История адыгейской литературы: в 3 т. (ИАЛ) / гл. ред. К.Г. Шаззо. – Майкоп: Адыгея, 2006. – Т. III. – 640 с.

73. История адыгской (кабардино-черкесской) литературы = Адыгэ (къэбэрдей-шэрджэс) литературэм и тхыдэ (ИА(К-Ч)Л) [на каб.-черк. яз.] / под ред. Х.Т. Тимижева. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 года, 2010. – Т. I. – 496 с.

74. История адыгской (кабардино-черкесской) литературы = Адыгэ (къэбэрдей-шэрджэс) литературэм и тхыдэ (ИА(К-Ч)Л) [на каб.-черк. яз.] / под ред. Х.Т. Тимижева. – Нальчик: Тетраграф, 2013. – Т. II. – 479 с.

75. История адыгской (кабардино-черкесской) литературы = Адыгэ (къэбэрдей-шэрджэс) литературэм и тхыдэ (ИА(К-Ч)Л) [на каб.-черк. яз.] / под ред. Х.Т. Тимижева. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2021. – Т. III. – 508 с.

76. История адыгской (кабардино-черкесской) литературы (ИА(К-Ч)Л) [на рус. яз.] / науч. и лит. ред. Х.Т. Тимижев. – Нальчик: Принт Центр, 2019. – Т. I. – 392 с.

77. 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.

78. Кагазежева, Л. Ямбические стопы в кабардинском стихосложении / Л. Кагазежева // Литературная Кабардино-Балкария. – 2005 а. – № 5. – С. 202-205.

79. 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).

80. 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.

81. Калачева, С.В. Выразительные возможности русского стиха / С.В. Калачева. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 174 с.

82. Калачева, С.В. Стих и ритм: (О закономерностях стихосложения) / С.В. Калачева. – М.: Знание, 1978. – 96 с.

83. Калачева, С.В. Стихосложение / С.В. Калачева. – М.: Изд-во МГУ, 1970. – 56 с.

84. Кардангушев, З.П. Поэтика и структурастаринных адыгских песен = Адыгэ уэрэдыжьхэм я зэпкьрыльыкIэр [на каб.-черк. яз.] / З.П. Кардангушев // Вестник КБНИИ. – Нальчик, 1970. – Вып. 3. – С. 70-87.

85. 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.
86. Квятковский, А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский; науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 375 с.
87. 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).
88. Кешев, А.-Г. Характер адыгских песен / А.-Г. Кешев // Терские ведомости. – 1869. – № 13, 14, 18.
89. Кожинов, В.В. Как пишут стихи: о законах поэтического творчества / В.В. Кожинов. – М.: Алгоритм, 2001. – 320 с.
90. Костанов, Д.Г. Несколько слов об адыгейском стихосложении / Д.Г. Костанов // Учебник по адыгейской литературе для 8-9 классов. – Майкоп, 1958. – 234 с.
91. 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.
92. 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.
93. Кунижев, М.Ш. Ахмед Хатков / М.Ш. Кунижев // История адыгейской литературы: в 2 т. – Майкоп: Меоты, 1999. – Т. I. – С. 427-464.
94. Куприянов, В. Предпосылки и перспективы / В. Куприянов // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 150-154.
95. Кусиков, В. О поэзии Черкесов / В. Кусиков // Ставропольские губернские ведомости. – 1861. – № 1-2. – 6 с.

96. 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.
97. 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.
98. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста: структура стиха: пособие для студентов / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, Ленингр. отд., 1972. – 271 с.
99. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 702 с.
100. 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.
101. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
102. Макаров, Т. Племя адиге / Т. Макаров // Кавказ. – 1862. – № 29-34.
103. Мастерство писателя: От чего не свободен свободный стих? (рубрика, включающая 9 статей и примечание от редакции журнала) // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 124-160.
104. Маяковский, В.В. Как делать стихи? / В.В. Маяковский. – М.: Огонек, 1927. – 58 с.
105. Мейлах, Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие: комплексный подход: опыт, поиски, перспективы / Б.С. Мейлах. – М.: Искусство, 1985. – 318 с.
106. 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.
107. Метс, А. Тенденции эволюции свободного стиха / А. Метс // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 124-129.

108. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) / Ю.И. Минералов. – М.: Владос, 1999. – 360 с.
109. Мысль, вооруженная рифмами: поэтическая антология по истории русского стиха: учеб. пособие / сост. В.Е. Холшевников. – М.: Академия, 2005. – 672 с.
110. Налоев, З.М. Богатое наследие. Комментарии = Куэд зымыгъащӀӕу куэд зылӕжъа. Комментариехӕр / З.М. Налоев // Куашев, Б.И. Собр. соч.: в 2 т. = Тхыгъӕхӕр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев. – Нальчик: Кабардино-Балкарское кн. изд-во, 1958. – Т. I. – 416 с.
111. 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.
112. Налоев, З.М. Из истории культуры адыгов / З.М. Налоев. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – 192 с.
113. Налоев, З.М. Институт джегуако / З.М. Налоев. – Нальчик: Тетраграф, 2011. – 408 с.
114. Налоев, З.М. Послевоенная кабардинская поэзия (1945–1956) / З.М. Налоев; ред. М.Г. Сокуров. – Нальчик: Эльбрус, 1970. – 154 с.
115. Налоев, З.М. Творчество Бетала Куашева (1920–1957) / З.М. Налоев // Очерки истории кабардинской литературы. – Нальчик: Эльбрус, 1968. – С. 260-279.
116. 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.
117. 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.

118. Наровчатов, С. Учит ли верлибр поэтическому мастерству? / С. Наровчатов // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 130-131.
119. Нечаев, С.Д. Отрывки из путевых записок о Юго-Восточной России / С.Д. Нечаев // Московский телеграф. – 1826. – Ч. 7, № 1. – С. 26-41.
120. 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).
121. 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.
122. Овчаренко, О. К вопросу о типологии свободного стиха / О. Овчаренко // Вопросы литературы. – 1979. – № 2. – С. 223-238.
123. 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).
124. 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).
125. Орлицкий, Ю.Б. Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий. – М.: Изд-во РГГУ, 2002. – 685 с.
126. 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.
127. Орлицкий, Ю.Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. 2-е изд. / Ю.Б. Орлицкий. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2021. – 1016 с.
128. От редакции // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 158-160.
129. Очерки истории кабардинской литературы / под ред. А.И. Алиевой. – Нальчик: Эльбрус, 1968. – 302 с.

130. 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.

131. Панеш, У.М. Типологические связи и формирование художественно-эстетического единства адыгских литератур / У.М. Панеш. – Майкоп: Адыгея, 1990 а. – 275 с.

132. Парандовский, Я. Алхимия слова. Олимпийский диск / Я. Парандовский; вступ. ст. С. Бэлзы. – М.: Прогресс, 1982. – 582 с.

133. Паранук, К.Н. Иду к Человеку: размышления о творчестве Нальбия Куека / К.Н. Паранук. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2004. – 100 с.

134. Писатели Кабардино-Балкарии (ПКБ): лит. сборник / сост. Дж. Налоев; пер. С. Болотина, А. Гатова, А. Корчагина [и др.]. – М.: Гослитиздат, 1935. – 142 с.

135. Писатели Кабардино-Балкарии XIX-конец 80-х гг. XX в.: биобиблиогр. словарь. – Нальчик: Эль-Фа, 2003. – 441 с.

136. Полный словарь русских рифм. Словарь русских синонимов / сост. Н. Абрамов. – М.: Терра, 1996. – 335 с.

137. Проблемы восточного стихосложения: сб. ст. / ред. кол. И.С. Брагинский [и др.]; Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1973. – 183 с.

138. 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.

139. 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.

140. Ревзин, И.И. Современная структурная лингвистика: проблемы и методы / И.И. Ревзин; отв. ред. Вяч.Вс. Иванов. – М.: Наука, 1977. – 264 с.

141. Рогава, Г.В. Грамматика адыгейского языка / Г.В. Рогава, З.И. Керашева. – Майкоп: Краснодар. кн. изд-во, 1966. – 463 с.

142. 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.
143. 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.
144. Самойлов, Д.С. Заботиться о содержательной стороне стиха / Д.С. Самойлов // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 155-157.
145. 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.
146. Сельвинский, И.Л. Я буду говорить о стихах: статьи. Воспоминания. «Студия стиха» / И.Л. Сельвинский. – М.: Сов. писатель, 1973. – 504 с.
147. 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.
148. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
149. Содружество наук и тайны творчества / ред. Б.С. Мейлах. – М.: Искусство, 1968. – 450 с.
150. Схаляхо, А.А. Цуг Теучеж / А.А. Схаляхо // История адыгейской литературы: в 2 т. – Майкоп: Меоты, 1999. – Т. I. – С. 408-426.
151. 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.
152. Тарковский, А. «Традиционный» – «то «точный» / А. Тарковский // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 148-149.

153. Теория стиха: сб. ст. / АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом); отв. ред. В.Е. Холшевников. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1968. – 316 с.
154. Тимофеев, Л.И. Особенности стихотворного языка. Системы стихосложения / Л.И. Тимофеев // Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1971. – С. 268-349.
155. Тимофеев, Л.И. Очерки теории и истории русского стиха / Л.И. Тимофеев. – М.: ГИХЛ, 1958. – 415 с.
156. Тимофеев, Л.И. По воле истории / Л.И. Тимофеев. – М.: Современник, 1979. – 334 с.
157. Тимофеев, Л.И. Слово в стихе / Л.И. Тимофеев. – М.: Сов. писатель, 1982. – 342 с.
158. 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.
159. Томашевский, Б.В. Стих и язык: филологические очерки / Б.В. Томашевский. – М.; Л.: ГИХЛ, 1959 б. – 470 с.
160. Третьяков, В.К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Третьяков, В.К. Избранные произведения / В.К. Третьяков. – 2-е изд. – М.; Л.: Сов. писатель, 1963. – С. 365-420.
161. 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.
162. Урусов, Х.Ш. История кабардинского языка = Адыгэбзэм и тхыдэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Ш. Урусов. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 360 с.
163. Урусов, Х.Ш. Кабардинская грамматика = Адыгэ грамматикэ: Фонетикэ. Морфонемикэ. Морфологии [на каб.-черк. яз.] / Х.Ш. Урусов. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 232 с.

164. Услар, П.К. Этнография Кавказа. Языкознание. Вып. 2: Чеченский язык / П.К. Услар. – Тифлис: Издание Управления Учебного Округа, 1888. – 422 с.
165. 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.
166. 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.
167. 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.
168. Хавжокова, Л.Б. Версификация как жанрообразующий фактор в венке сонетов «Верен любви» М. Бемурзова / Л.Б. Хавжокова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 4. – С. 1217–1222.
169. 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.
170. 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.
171. 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.

172. 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).

173. Хавжокова, Л.Б. Некоторые особенности индивидуально-авторского стиля Утижева-поэта / Л.Б. Хавжокова // Известия СОИГСИ. – 2021. – № 41 (80). – С. 81-90.

174. 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).

175. 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.

176. 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.

177. 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).

178. 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.

179. Хавжокова, Л.Б. Поэтический мир Хабаса Бештокова / Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Издат. отдел КБИГИ, 2012. – 192 с.
180. Хавжокова, Л.Б. Проблемы поэтической и творческой индивидуальности Лиуана Губжокова / Л.Б. Хавжокова // Всеобщая история. – 2013. – № 9. – С. 48-50.
181. 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.
182. Хавжокова, Л.Б. Современная адыгская литература: тенденции и перспективы эволюции / Л.Б. Хавжокова // Вестник Академии наук Чеченской Республики. – 2022. – № 1 (56). – С. 119-126.
183. Хавжокова, Л.Б. Творчество Мухадина Бемурзова как этнокультурный феномен / Л.Б. Хавжокова // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. – 2022. – № 2 (53). – С. 95-100.
184. Хавжокова, Л.Б. Художественный мир Мухадина Бемурзова = Бемырзэ Мухьэдин и усыгъэ дунейр [на каб.-черк. яз.] / Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Издат. отдел КБИГИ, 2014. – 190 с.
185. 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.
186. 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).
187. Хавжокова, Л.Б. Эволюция системы адыгского стихосложения / Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Принт Центр, 2022. – 372 с.

188. 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.

189. 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.

190. 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.

191. 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.

192. Хавжокова, Л.Б. Баллады Заура Налоева: к проблеме освоения жанра = Налло Заур и балладэхэр: жанрыр къызэрыгъэІэрыхуам и ІуэхукІэ / Л.Б. Хавжокова, Р.С. Атласкирова // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. – 2021 б. – № 3 (50). – С. 144-150.

193. 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).

194. 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.

195. 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.

196. Хавжокова, Л.Б. К вопросу о разграничении сонета и четырнадцатистроичника (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.

197. 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.

198. 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.

199. 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).

200. 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.

201. 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.

202. 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.

203. Хавжокова, Л.Б. К проблеме разграничения сонета и четырнадцатистрочника в кабардинской поэзии / Л.Б. Хавжокова, Э.А. Шогенова // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. – 2019 г. – № 1 (40). – С. 106-111.

204. Хавжокова, Л.Б. Сонет о сонете в кабардинской литературе: особенности жанра / Л.Б. Хавжокова, Э.А. Шогенова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019 г. – Т. 12, вып. 3. – С. 427-431.

205. Хавжокова, Л.Б. Сонетарий Адама Шогенцукова в контексте эволюции жанра [Электронный ресурс] / Л.Б. Хавжокова, Э.А. Шогенова // Кавказология: электрон. журнал. – 2019 г. – № 1. – С. 181-192. – Режим доступа: <https://kbsu.ru/nauchnye-izdaniya/zhurnal-kavkazologiya/> (дата обращения: 17.04.2022).

206. 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.

207. 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 г. – С. 438-448.

208. 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 г. – С. 294-299.

209. Хакуашев, А.Х. История кабардинской рифмы = Къэбэрдей рифмэм и тхыдэ // Хакуашев, А.Х. Истоки становления = ЕхъулӀэныгъэм и хэӀыпӀэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 1984. – С. 166-196.
210. Хакуашев, А.Х. Кабардинское стихосложение = Адыгэ усэ гъэпсыкӀэ [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 1998. – 288 с.
211. 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.
212. 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.
213. Хан-Гирей. Избранные произведения / Хан-Гирей; подг. текста и вступ. ст. Р.Х. Хашхожевой. – Нальчик: Эльбрус, 1974. – 336 с.
214. Хан-Гирей. Черкесские предания: избр. произв. / Хан-Гирей; вступ. ст., сост. и общ. ред. Р.Х. Хашхожевой. – Нальчик: Эльбрус, 1989. – 285 с.
215. 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.
216. Холшевников, В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение: пособие для студентов филол. фак. / В.Е. Холшевников. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1972. – 167 с.
217. Холшевников, В.Е. Стиховедение и поэзия / В.Е. Холшевников. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – 256 с.
218. 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.
219. Храпченко, М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М.Б. Храпченко. – 2-е изд. – М.: Сов. писатель, 1972. – 408 с.
220. Цвинария, В.Л. Абхазское стихосложение. Метрика. Ритмика. Композиция / В.Л. Цвинария. – Сухуми: Алашара, 1987. – 350 с.

221. Чамоков, Т.Н. О традициях и новаторстве в поэзии адыгских литератур / Т.Н. Чамоков // Ученые записки АНИИ. – Майкоп, 1968. – Т. VI. – С. 203-219.

222. 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.

223. 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.

224. Чекалов, П.К. Абазинское стихосложение: истоки и становление / П.К. Чекалов. – Ставрополь: Изд-во СГУ. 2000 а. – 215 с.

225. Шаззо, Ш.Е. Художественное своеобразие адыгейской поэзии (эволюция, поэтика, стилевые искания) / Ш.Е. Шаззо. – Майкоп: Качество, 2003. – 380 с.

226. Шаззо, Ш.Е. Эпические песни адыгов: (поэтика, стиховая культура) / Ш.Е. Шаззо. – Майкоп: Изд-во МГТУ, 2009. – 170 с.

227. Шапир, М.И. «VERSUS» VS «PROSA»: пространство-время поэтического текста [Электронный ресурс] / М.И. Шапир // Philologica. – 1995. – Т. 2, № 3/4. – С. 7-47. – Режим доступа: <https://rvb.ru/philologica/02pdf/02shapir.pdf> (дата обращения: 20.07.2020).

228. Шенгели, Г.А. Техника стиха / Г.А. Шенгели; под ред. Л.И. Тимофеева. – М.: ГИХЛ, 1960. – 312 с.

229. 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.

230. 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.

231. Шогенцуков, Ад. Мастерство поэта / Ад. Шогенцуков // Кабардинская правда. – 1950. – 14 октября. – С. 3.

232. Эйхенбаум, Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум. – Петербург: Опояз (Общество изучения теории поэтического языка), 1922. – 200 с.

233. Эйхенбаум, Б.М. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1969. – 552 с.

234. Эткинд, Е.Г. Разговор о стихах / Е.Г. Эткинд. – М.: Дет. лит., 1970. – 240 с.

235. Юхотников, Ф.В. Письма с Кавказа / Ф.М. Юхотников // Русское слово. – 1861. – № 4. – С. 2-13.

236. Якобсон, Р. Работы по поэтике: переводы / Р. Якобсон; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

237. Яковлев, Н.Ф. Грамматика адыгейского литературного языка / Н.Ф. Яковлев, Д.А. Ашхамаф. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. – 464 с.

238. Havzhokova, L.B. Cerkes Siirinin Tarih Felsefesi / L.B. Havzhokova // Cerkeslerin Diasporada Birlikte Yasadiklari Toplumlara Etkilesimleri. – Ankara: Kafdav, 2018. – S. 141-147.

239. Horalek, K. Spojitost rûznych typû slovanského verse s prosodickými vlastnostmi jazyka / K. Horalek // Československé prednásky pro IV mezinârodní sjezd slavistû. – Praha, 1958.

II. Диссертации и авторефераты

240. Аминова, Х.М. Новаторство М.-З. Аминова в области лакского стихосложения: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Аминова Хазинат Магомедзагидовна. – Махачкала, 1999 а. – 201 с.

241. Аминова, Х.М. Новаторство М.-З. Аминова в области лакского стихосложения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Аминова Хазинат Магомедзагидовна. – Махачкала, 1999 б. – 27 с.

242. Аутлева, С.Ш. Адыгские историко-героические народные песни XVI–XVIII веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.00.00 / Аутлева Сариег Шумафовна. – Тбилиси, 1964. – 228 с.

243. Аутлева, С.Ш. Адыгские историко-героические народные песни XVI–XVIII веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.00.00 / Аутлева Сариег Шумафовна. – Тбилиси, 1964. – 30 с.
244. Бауаев, К.К. Проблемы эволюции балкарской поэзии: основы балкарского стихосложения: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Бауаев Казим Каллетович. – Нальчик, 1998. – 165 с.
245. 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.
246. 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.
247. 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.
248. 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.
249. Илюшин, А.А. Русская силлабика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Илюшин Адександр Анатольевич. – М., 1984. – 334 с.
250. Кагазежева, Л.Н. Двусложные размеры и логаяд в современном кабардинском стихосложении: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Кагазежева Людмила Нурбиевна. – Нальчик, 2005 б. – 159 с.
251. Кагазежева, Л.Н. Двусложные размеры и логаяд в современном кабардинском стихосложении: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Кагазежева Людмила Нурбиевна. – Нальчик, 2005 в. – 24 с.
252. Калачева, С.В. Эволюция русского стиха: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Калачева Светлана Васильевна. – М., 1979. – 377 с.

253. 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.

254. 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.

255. 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 Учжук Масхудович. – Тбилиси, 1990 б. – 386 с.

256. 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 Учжук Масхудович. – Тбилиси, 1990 в. – 55 с.

257. Схаляхо, А.А. О путях развития адыгейской советской литературы: дис. ... канд. филол. наук: 10.00.00 / Схаляхо Абу Адышесович. – Майкоп; Тбилиси, 1967. – 296 с.

258. 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.

259. 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.

260. 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.

261. 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.

262. 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.

263. Чекалов, П.К. Абазинское стихосложение: истоки и становление: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Чекалов Петр Константинович. – Ставрополь, 2000 б. – 362 с.

264. 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.

265. 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

266. Абазоков, К.С. Челн природы. Стихи = Дунейм и кхъуафэжьей. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / К.С. Абазоков. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 96 с.

267. Абитов, В.К. Дорожи именем. Стихи, поэмы = Уи цIэр жегъэIэ. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / В.К. Абитов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1987. – 120 с.

268. 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.

269. Аброкова, Б.М. Середина. Стихи = Купсэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.М. Аброкова. – Нальчик: Тетраграф, 2011. – 112 с.

270. 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.

271. 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.
272. 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.
273. Адыгейская литература: учеб. пособие для 7 класса = Адыгэ литературэр: 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.
274. Адыгейские старинные песни = Адыгэ орэдыжъхэр (АСП) [на адыг. яз.] / сост. Т.М. Керашев. – Майкоп: Адыгнациздат, 1940. – 128 с.
275. 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.
276. 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.
277. 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.
278. 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.
279. Балагова, Л.Х. Каменная ограда. Стихи = Мывэ сэрей. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Балагова. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 152 с.

280. Бемурзов, М.Х. Адыгом бытть нелегко: стихотворения и поэмы = Адыгэу ущытыныр гугъущ: Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Нальчик: Эльбрус, 2002. – 120 с.

281. Бемурзов, М.Х. Сказ о мужестве. Стихи и поэмы = Лшыгъэм и тхыдэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Черкесск: Ставроп. кн. изд-во, Карачаево-Черкесское отд., 1981. – 96 с.

282. Бемурзов, М.Х. Ты – моя песня. Стихи = Уэрэду сиЭр уэрщ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Черкесск: Ставроп. кн. изд-во, Карачаево-Черкесское отд., 1990. – 104 с.

283. 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.

284. Бештоков, Х.К. Золотая осень. Стихи, роман-миф, драматическая поэма = Бжыыхэ дыщэфэ. Усэхэр, роман-миф, драматическэ поэмэ [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 232 с.

285. 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.

286. Бицуев, А.М. Избранное: стихи, баллады, поэмы = Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 288 с.

287. 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.

288. 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).

289. 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.

290. Гадагатль, А.М. Желание сердца. Стихи и песни = Гум шлоигъор. Стиххэмрэ оредхэмрэ [на адыг. яз.] / А.М. Гадагатль. – Майкоп: Адыг. кн. изд-во, 1959. – 112 с.
291. Гашоков, Х.Х. Весна. Стихи и поэмы = Гъатхэ. Стиххэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Гашоков. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1958. – 127 с.
292. Гашоков, Х.Х. Стихи и поэмы = Стиххэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Гашоков. – Черкесск: Черкесское кн. изд-во, 1953. – 144 с.
293. Губжоков, Л.М. Стихи и поэмы = Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Л.М. Губжоков. – Нальчик: Эльбрус, 2008. – 176 с.
294. Гучаев, З.Т. Свеча. Стихи, поэма = Шэху уездыгъэ. Усэхэр, поэмэ [на каб.-черк. яз.] / З.Т. Гучаев. – Нальчик: Эльбрус, 1999. – 92 с.
295. Дербе, Т.И. Избранные произведения. Стихотворения, поэмы = Хэшыпыкыгъэ тхыгъэхэр. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / Т.И. Дербе. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2019. – 382 с.
296. 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).
297. Дзыбова, С. Стихи = Усэхэр [на адыг. яз.] / С. Дзыбова // Адыгское слово = Адыгэ псалъэ. – 2019. – 24 января. – С. 5.
298. 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.
299. 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.
300. Емиж, М.И. Черный цветок. Стихотворения и поэма = Къэгъагъэ шлуцI. Усэхэр, поэмэр [на каб.-черк. яз.] / М.И. Емиж. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1990. – 80 с.

301. Жамбекова, Р. Стихи = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Р. Жамбекова // 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. – С. 7-20.
302. Жанэ, К.Х. Избранное = Стиххэр [на адыг. яз.] / К.Х. Жанэ. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1969. – 373 с.
303. Загаштокова, Л.Х. Сердечное слово. Стихи = Гухэль псалъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Загаштокова. – Нальчик: Эльбрус, 1987. – 52 с.
304. Кабардинские народные песни = Адыгэ уэрэдыжъхэр (КНП) [на каб.-черк. яз.] / сост. З.П. Кардангушев. – Нальчик: Эльбрус, 1969. – 116 с.
305. 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.
306. Кажаров, П.Х. Доброта. Стихотворения = Гуапагъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – 152 с.
307. Кажаров, Х.Х. Избранное. Стихотворения и баллады = Усыгъэхэр. Усэхэмрэ балладэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 1998. – 320 с.
308. Канукова, З.С. Адыгский квартал. Стихотворения, поэма = Адыгэ хьэблэ. Усэхэр, поэмэ [на каб.-черк. яз.] / З.С. Канукова. – Нальчик: Эльбрус, 2012. – 208 с.
309. 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.
310. 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.
311. 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.

312. Кешоков, А.П. Стихи-стрелы / А.П. Кешоков; пер. с каб. С. Липкин. – М.: Правда, 1970. – 32 с.
313. 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.
314. Кочесокова, М. Стихи = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М. Кочесокова // Молодая ветвь: стихи и рассказы = Къудамэщцэ: Усэхэр, рассказхэр [на каб.-черк. яз.] / сост. С.Г. Хахов. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – С. 10-16.
315. 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.
316. 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.
317. Куашев, Б.И. Стихотворения и поэмы = Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев. – Нальчик: Эльбрус, 1996. – 304 с.
318. Куготова, З.Х. Стихи = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.Х. Куготова // 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. – С. 170-178.
319. Куготова, З.Х. Глоток воздуха. Стихи, стихи в прозе = Хьэуа Губыгъуэ. Усэхэр, прозэу тха усэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.Х. Куготова. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 96 с.
320. 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.
321. Куек, Н.Ю. Собрание сочинений: в 8 т. [на рус. и адыг. яз.] / Н.Ю. Куек. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2012. – Т. 4. – 704 с.

322. Лукожева, Н.Х. Востоды души = Жылапхъэ [на каб.-черк. и рус. яз.] / Н.Х. Лукожева. – Нальчик: Принт Центр, 2009. – 428 с.
323. Махотлов, Н.Ш. Стихотворения = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Н.Ш. Махотлов. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 184 с.
324. Машбаш, И.Ш. Родник. Четверостишия = ПсынэкIэчъ. СатыриплI усэхэр [на адыг. яз.] / И.Ш. Машбаш. – Майкоп: Полиграф-ЮГ, 2014. – 480 с.
325. Машбаш, И.Ш. Собр. соч.: в 25 т. Т. 1: Стихотворения = Тхыль тIокIырэ тфырэ хьурэ зэхэугъоегъэ тхыгъэхэр. Апэрэ тхыль. Усэхэр [на адыг. яз.] / И.Ш. Машбаш. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2020. – 608 с.
326. 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.
327. 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.
328. Мукожев, А.Х. Старый мир. Стихи = Дунеижь. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 1995. – 144 с.
329. Мукожев, А.Х. Эпоха. Стихотворения = Лъэхъэнэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 176 с.
330. 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.
331. 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.
332. 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.

333. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА). Т. II: Нартские пшинатли / под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1981. – 232 с.
334. 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.
335. 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.
336. 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.
337. Нарты. Адыгский эпос. Т. I: Ранние циклы эпоса. Сосруко / под общ. ред. А.М. Гутова. – Нальчик: Тетраграф, 2012. – 424 с.
338. 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).
339. 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).
340. Нахушев, М.Д. Слезы адыгов. Стихи и проза = Адыгэ нэпсхэр. Тхыгъэ зэхуэхьэсахэр [на каб.-черк. яз.] / М.Д. Нахушев. – Черкесск: Аджьпа, 1995. – 304 с.
341. Оразаев, А.П. Далекий остров. Стихотворения = ХытЫгу жыжьэ. Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.П. Оразаев. – Нальчик: Эльбрус, 2017. – 184 с.
342. 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.
343. Пхешхов, М.Н. Путь. Стихотворения, проза = Гъуэгуанэ. Усэхэр, прозэ [на каб.-черк. яз.] / М.Н. Пхешхов. – Нальчик: Эль-Фа, 2003. 116 с.

344. Пшуков, Л.Х. Калина полевая. Стихи = Губгъуэ зэрыджэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Пшуков. – Нальчик: Тетраграф, 2011. – 92 с.
345. Сижажев, К.А. Солнце Баксана: песни и стихи = Бахьсэн и дыгъэ: Уэрэдхэмрэ усэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / К.А. Сижажев; сост., авт. вступ. ст. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Принт-Центр, 2017. – 108 с.
346. 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.
347. Тхагазитов, З.М. Сочинения. Стихотворения и поэмы = Усыгъэхэр. Усэхэр. Поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.М. Тхагазитов. – Нальчик: Эльбрус, 2005. – 704 с.
348. Тхагапсов, У.А. Колыбель мира. Стихи = Дуней гушэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / У.А. Тхагапсов. – Нальчик: Эль-Фа, 2001. – 108 с.
349. Утижев, Б.К. Ветви. Новеллы, притчи, стихотворения, сонеты, стихотворения в прозе, максимы, пьесы = Кьудамэхэр. Новеллэхэр, псысэхэр, усэхэр, сонетхэр, прозэу тха усэхэр, гушэагышэИэльхэр, пьесэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.К. Утижев. – Нальчик: Эльбрус, 2005. – 400 с.
350. 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.
351. Хамхоков, Х.Х. Душой написанное слово. Стихи, напевы, песни = ГопэдэгъэкIэу нэжъым хэсэхы. Усэхэр, нэжъымхэр, ордэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Хамхоков. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2010. – 208 с.
352. Ханфенов, А.М. Избранные стихи = Усэ кьыхэхэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Ханфенов. – Карачаевск; Черкесск: КЧГУ, 2011. – 236 с.
353. Ханфенов, А.М. Напевы жизни. Стихи, сатира и юмор, переводы = ГьащIэм и пшынальэ. Усэхэр, сатирэмрэ юморымрэ, зэдзэкIахэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Ханфенов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1960. – 64 с.

354. 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.

355. Хатуев, П.М. Листопад. Стихи, миниатюры = ПщIащэпыху. Усэхэр, эссе, жыIэгъуэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.М. Хатуев. – Нальчик: Эльбрус, 2010. – 296 с.

356. Хахов, С.Г. Поздняя осень. Стихотворения и поэма = БжыхьэкIэ. Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / С.Г. Хахов. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 160 с.

357. Шогенцуков, А.А. Избранные произведения = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 432 с.

358. Шогенцуков, А.А. Сочинения = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 542 с.

359. 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.

360. 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.

361. Шоров, Х.М. Мечта. Стихи = Гухэль. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.М. Шоров. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1962. – 32 с.

362. Шорова, М.М. Мои сочинения = Си усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.М. Шорова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2015. – 132 с.

363. 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

364. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание по случаю укладывания [ребенка] в колыбель = Гущэхэпхэ 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.

365. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание семье = Унагъуэ хъуэхъу [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.

366. 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.

367. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание знамени (флагу) = Бэракъым зэрехъуэхъу [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.

368. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Свадебное благопожелание = Нысашэ хъуэхъу [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.

369. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Старинное благопожелание = Хъуэхъужь [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).

370. 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. – логаэдический 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

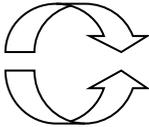
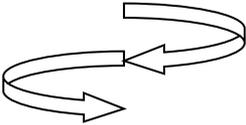
ФР – фольклорная рифма

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**I. Фольклорные тексты**

1. Архив ИГИ КБНЦ РАН. Благопожелание по случаю укладывания [ребенка] в колыбель = Гушэ́хэпхэ хьуэ́хьу [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 = Унагъуэ́ хьуэ́хьу [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 = Щауэ́еджэ́ [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) = Бэ́ракъым зэрехьуэ́хьу [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 = Нысашэ́ хьуэ́хьу [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 = Хьуэ́хьужь [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

18. 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.
19. 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.
20. Беретарь, Х.Я. Весенняя песня. Стихи, поэма = Гъэтхэпэ псаль. Стиххэр, поэмэр [на адыг. яз.] / Х.Я. Беретарь. – Майкоп: Адыг. кн. изд-во, 1960. – 70 с.
21. 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.
22. 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.
23. 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.
24. 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.
25. 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.
26. Дербе, Т.И. Небо любви: стихи, поэма = Огум ишIульэгъу: Усэхэр, поэмэр [на адыг. яз.] / Т.И. Дербе. – Майкоп: Благодарение, 1993. – 46 с.
27. 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.

28. Жанэ, К.Х. Избранное = Стиххэр [на адыг. яз.] / К.Х. Жане. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодар. кн. изд-ва, 1969. – 373 с.
29. 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.
30. 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.
31. Машбаш, И.Ш. Родник. Четверостишия = ПсынэкIэчь. СатыриплI усэхэр [на адыг. яз.] / И.Ш. Машбаш. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2014. – 480 с.
32. Машбаш, И.Ш. Собр. соч.: в 25 т. Т. 1: Стихотворения = Тхыль тIокIырэ тфырэ хьурэ зэхэугьоегьэ тхыгьэхэр. Апэрэ тхыль. Усэхэр [на адыг. яз.] / И.Ш. Машбаш. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2020. – 608 с.
33. Хамхоков, Х.Х. Душой написанное слово. Стихи, напевы, песни = ГопэдэгьэкIэу нэжъым хэсэхы... Усэхэр, нэжъымхэр, орэдхэр [на адыг. яз.] / Х.Х. Хамхоков. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2010. – 208 с.
34. 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

35. Абазоков, К.С. Челн природы. Стихи = Дунейм и кхьуафэжьей. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / К.С. Абазоков. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 96 с.
36. Аброкова, Б.М. Середина. Стихи = Купсэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.М. Аброкова. – Нальчик: Тетраграф, 2011. – 112 с.
37. 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.
38. Антология кабардинской поэзии (АКП). XX век = Къэбэрдей усэм и антологие. XX лIэщIыгьуэ [на каб.-черк. яз.] / гл. ред. Х.Х. Кауфов. –

- Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г.: Эль-Фа, 2008. – 656 с.
39. 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.
40. 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.
41. Ацканов, Р.Х. Отдушина. Стихи и сонеты = ЩхьэегъэзыпІэ. Усыгъэ тхыль [на каб.-черк. яз.] / Р.Х. Ацканов. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 168 с.
42. Ацканов, Р.Х. После дождя. Стихотворения. Сонеты = Усэхэр. Сонетхэр [на каб.-черк. яз.] / Р.Х. Ацканов. – Нальчик: Эльбрус, 2014. – 352 с.
43. Ацканов, Р.Х. Сонеты = Сонетхэр [на каб.-черк. яз.] / Р.Х. Ацканов. – Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2010. – 112 с.
44. Балагова, Л.Х. Каменная ограда. Стихи = Мывэ сэрей. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Балагова. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 152 с.
45. 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.
46. Бахов, Б.Т. Танцует кабардинка. Стихотворения и песни = Адыгэ пщашэр кьофэ. Усэхэр, уэрэдхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.Т. Бахов. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 112 с.
47. Бейтуганова, Ф.С. Танец души. Рассказы. Стихи = Іуэтэжхэр. Хьыбар. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Ф.С. Бейтуганова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2020. – 192 с.
48. Бекмурза Пачев. Жизнь и творчество = ПащІэ Бэчмырзэ. И гьашІэмрэ и лэжьыгъэмрэ [на каб.-черк. яз.] / сост. А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – 352 с.

- 49.Бештоков, Х.К. Белое золото и уголь. Роман-дневник, поэмы = Дыщэхурэ фIамыщIрэ. Роман-дневник, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2012. – 328 с.
- 50.Бештоков, Х.К. Век нынешний. Стихотворения. Лирические поэмы. Короткие романы = Иджырей лъэхъэнэ. Усэхэр. Лирэ поэмэхэр. Роман кIэщIхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: 2019. – 688 с.
- 51.Бештоков, Х.К. Золотая осень. Стихи, роман-миф, драматическая поэма = Бжыхъэ дыщэфэ. Усэхэр, роман-миф, драматическэ поэмэ [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 232 с.
- 52.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.
- 53.Бештоков, Х.К. Стихотворения = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2014. – 160 с.
- 54.Бештоков, Х.К. Удивительный мир. Лирика (1962–2002) = Дуней тельдыджэ. Лирикэ (1962–2002) [на каб.-черк. яз.] / Х.К. Бештоков. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 544 с.
- 55.Бицуев, А.М. Избранное: стихи, поэмы, баллады = Усыгъэхэр: Усэхэр, поэмэхэр, балладэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 288 с.
- 56.Бицуев, А.М. Мир души. Стихи. Баллады. Миниатюры = Псэм и дуней. Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 208 с.
- 57.Бицуев, А.М. Распахнутые двери. Стихотворения и баллады = КIуэцIрыкIыбжэ: Усэхэмрэ балладэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.М. Бицуев. – Нальчик: Эльбрус, 2008. – 160 с.
- 58.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.
- 59.Браев, А.Г. Желание. Стихи и поэмы = ХъуэпсапIэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.Г. Браев. – Нальчик: Эльбрус, 1976. – 88 с.

60. 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.
61. Время слова. Новые имена в литературе Кабардино-Балкарии. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2022. – 284 с.
62. Губжоков, Л.М. Стихи и поэмы = Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Л.М. Губжоков. – Нальчик: Эльбрус, 2008. – 176 с.
63. 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.
64. Гучаев, З.Т. Свеча. Стихи, поэма = Шэху уэздэгъэ. Усэхэр, поэмэ [на каб.-черк. яз.] / З.Т. Гучаев. – Нальчик: Эльбрус, 1999. – 92 с.
65. Загаштокова, Л.Х. И камни излучают свет. Стихи = Мывэми нур кыпех. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Загаштокова. – Нальчик: Эльбрус, 1999. – 104 с.
66. Загаштокова, Л.Х. Сердечное слово. Стихи = Гухэль псалъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Загаштокова. – Нальчик: Эльбрус, 1987. – 52 с.
67. 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.
68. 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.
69. Кагермазов, Б.Г. Стихи и миниатюры = Усэхэмрэ тхыгъэ кIэщIхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Б.Г. Кагермазов. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 96 с.
70. Кажаров, П.Х. Доброта. Стихотворения = Гуапагъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – 152 с.
71. Кажаров, Х.Х. Избранное. Стихотворения и баллады = Усыгъэхэр. Усэхэмрэ балладэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 1998. – 320 с.

72. Кажаров, Х.Х. Испытание. Стихотворения, баллады, стихотворения в прозе = ГъэунэхупІэ. Усэхэр, балладэхэр, прозэу тха усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Кажаров. – Нальчик: Эльбрус, 2013. – 136 с.
73. Канкулов, Ф.М. Голос сердца. Песни = Гум и макъ. Уэрэдхэр [на каб.-черк. яз.] / Ф.М. Канкулов. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 112 с.
74. Канукова, З.С. Адыгский квартал. Стихотворения, поэма = Адыгэ хьэблэ. Усэхэр, поэмэ [на каб.-черк. яз.] / З.С. Канукова. – Нальчик: Эльбрус, 2012. – 208 с.
75. Канукова, З.С. Бусы с неба. Стихи = Уафэ щыгъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.С. Канукова. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 112 с. [на каб.-черк. яз.] / З.С. Канукова. – Нальчик: Тетраграф, 2022. – 232 с.
76. Канукова, З.С. Родина. Стихотворения = Хэку. Усэ тхыль
77. 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.
78. Кармова, А.А. А на том берегу. Сочинения = АдрыщІ ныджэ. Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Кармова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2018. – 232 с.
79. Кашежева, И.И. Отметина: Избранные стихотворения = Лъабзэ [на каб.-черк. яз.] / пер. на каб.-черк. яз. А. Кармовой / И.И. Кашежева – Нальчик: Принт Центр, 2019. – 124 с.
80. 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.
81. 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.
82. Кодзоков, Х.А. Сочинения = Тхыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.А. Кодзоков. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 320 с.
83. 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.

84. 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.
85. Куашев, Б.И. Стихотворения и поэмы = Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев. – Нальчик: Эльбрус, 1996. – 304 с.
86. Куашев, Б.И. Стихотворения и поэмы = Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Б.И. Куашев. – Нальчик: Эльбрус, 2011. – 128 с.
87. 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.
88. Кунижева, Х.М. Праздник весенней травы. Стихи и поэмы = Удзыпэ тхьэльэIу. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.М. Кунижева. – Нальчик: Эльбрус, 2015. – 208 с.
89. Лиуан Губжоков: Живу для живых. Жизнь и творчество / сост. Л.Б. Хавжокова. – Нальчик: Эльбрус, 2013. – 176 с.
90. Лукожева, Н.Х. Выходы души = Жылапхъэ [на каб.-черк. и рус. яз.] / Н.Х. Лукожева. – Нальчик: Принт Центр, 2009. – 428 с.
91. Махотлов, Н.Ш. Стихотворения = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Н.Ш. Махотлов. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 184 с.
92. 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.
93. Мукожев, А.Х. Далекый город. Стихи = Къалэ жыжъэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 1990. – 112 с.
94. Мукожев, А.Х. Марина. Стихотворения = Маринэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 120 с.
95. Мукожев, А.Х. Мой век. Стихотворения. Поэма-элегия = Си лэщIыгъуэр. Усэхэр. Поэмэ-элегие [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 2016. – 248 с.
96. Мукожев, А.Х. Старый мир. Стихи = Дунеижь. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 1995. – 144 с.

97. Мукожев, А.Х. Эпоха. Стихотворения = Лъэхъэнэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.Х. Мукожев. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 176 с.
98. Налоев, З.М. Избранное: в 3 т. Т. 2: Стихи. Поэмы. Повести = Тхыгъэ кыхэхэхэр. Томищым щызэхуэхъэсауэ. ЕтІуанэ том. Усэхэр. Поэмэхэр. Повестхэр [на каб.-черк. яз.] / З.М. Налоев. – Нальчик: Эльбрус, 2015. – 512 с.
99. Оразаев, А.П. Грушевая ветка. Стихим = Кхъужьей къудамэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.П. Оразаев. – Нальчик: Эльбрус, 2004. – 136 с.
100. Оразаев, А.П. Далекый остров. Стихотворения = ХытІыгу жыжъэ. Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.П. Оразаев. – Нальчик: Эльбрус, 2017. – 184 с.
101. Оразаев, А.П. Старый холм. Стихи и поэмы = Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз. Іуащхъэжъ.] / А.П. Оразаев. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 248 с.
102. Пшуков, Л.Х. Калина полевая. Стихи = Губгъуэ зэрыджэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Л.Х. Пшуков. – Нальчик: Тетрагаф, 2011. – 92 с.
103. 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.
104. Сонов, А.К. Любимый напев. Стихи = Дзапэ уэрэд. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.К. Сонов. – Нальчик: Эльбрус, 1976. – 56 с.
105. Таов, Б.Х. Стихи = Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.Х. Таов; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Принт Центр, 2020. – 64 с.
106. Тхагазитов, З.М. Сочинения. Стихотворения и поэмы = Усыгъэхэр. Усэхэр. Поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / З.М. Тхагазитов. – Нальчик: Эльбрус, 2005. – 704 с.
107. Утижев, Б.К. Ветви. Новеллы, притчи, стихотворения, сонеты, стихотворения в прозе, максимы, пьесы = Къудамэхэр. Новеллэхэр, псысэхэр, усэхэр, сонетхэр, прозэу тха усэхэр, гушІагышІэлъхэр, пьесэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.К. Утижев. – Нальчик: Эльбрус, 2005. – 400 с.
108. Утижев, Б.К. Моя Даханаго. Стихи и поэма = Си Дахэнагъуэ. Усыгъэхэр [на каб.-черк. яз.] / Б.К. Утижев. – Нальчик: Эльбрус, 1987. – 108 с.
109. Утижев, Б.К. Юмор, сатира. Проза и поэзия = ГушыІальэ. Прозэрэ усыгъэрэ [на каб.-черк. яз.] / Б.К. Утижев. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 348 с.

110. 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.
111. Хатуев, П.М. Листопад. Стихи, миниатюры = ПщІащэпыху. Усэхэр, эссе, жыІэгьуэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.М. Хатуев. – Нальчик: Эльбрус, 2010. – 296 с.
112. Хатуев, П.М. Цветные сны. Стихи = ПщІыхь плыфэхэр. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / П.М. Хатуев. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 256 с.
113. Хахов, С.Г. Поздняя осень. Стихотворения и поэма = БжьыхьэкІэ. Усыгьэхэр [на каб.-черк. яз.] / С.Г. Хахов. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 160 с.
114. Шогенцуков, А.А. Избранные произведения = Тхыгьэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 432 с.
115. Шогенцуков, А.А. Сочинения = Тхыгьэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. А.Х. Хакуашев. – Нальчик: Эльбрус, 2006. – 542 с.
116. Шогенцуков, А.О. Нескончаемая песня: мемуары, отрывки из повести, стихи = Уэрэд мыух. ГукьэкІыжхэр, повестым щыщ пычыгьухэр, усэхэр [на каб.-черк. яз.] / А.А. Шогенцуков; сост. Н.А. Шогенцукова. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 240 с.
117. Шогенцуков, А.О. Собр. соч.: в 3 т. Т. 2: Стихотворения и поэмы = Тхыгьэхэр томищым щызэхуэхьэсауэ. 2 том: Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.О. Шогенцуков. – Нальчик: Эльбрус, 1988. – 436 с.
118. Шорова, М.М. Мои сочинения = Си усыгьэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.М. Шорова. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2015. – 132 с.
119. 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.

Черкесская поэзия

120. Абитов, В.К. Дорожи именем. Стихи, поэмы = Уи цІэр жегьэІэ. Усэхэр, поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / В.К. Абитов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1987. – 120 с.

121. 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.
122. 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.
123. Бемурзов, М.Х. Адыгом быть нелегко: стихотворения и поэмы = Адыгэу ушытыныр гугъущ: Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Нальчик: Эльбрус, 2002. – 120 с.
124. Бемурзов, М.Х. Сказ о мужестве. Стихи и поэмы = Лыгъэм и тхыдэ. Усэхэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1981. – 96 с.
125. Бемурзов, М.Х. Снег на солнечной стороне. Стихи = ДыгъафIэ уэс. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Нальчик: Эльбрус, 1994. – 184 с.
126. Бемурзов, М.Х. Ты – моя песня. Стихи = Уэрэду сиIэр уэрщ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.Х. Бемурзов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1990. – 104 с.
127. 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.
128. Гашиков, Х.Х. Стихи и поэмы = Стиххэмрэ поэмэхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / Х.Х. Гашиков. – Черкесск: Черкесское кн. изд-во, 1953. – 144 с.
129. 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.
130. 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.

131. Мижаева, М.О. Хочу заглянуть в твои глаза. Стихи = Сыхуейщ уи нитГым сыщІэплъэну. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.О. Мижаев. – Черкесск: Карачаево-Черкесское респ. кн. изд-во, 2009. – 224 с.
132. Нахушев, М.Д. Слезы адыгов. Стихи и проза = Адыгэ нэпсхэр. Тхыгъэ зэхуэхьэсахэр [на каб.-черк. яз.] / М.Д. Нахушев. – Черкесск: Аджьпа, 1995. – 304 с.
133. 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.
134. Пхешхов, М.Н. Путь. Стихотворения, проза = Гъуэгуанэ. Усэхэр, прозэ [на каб.-черк. яз.] / М.Н. Пхешхов. – Нальчик: Эль-Фа, 2003. – 116 с.
135. Тутов, М.А. Перекати-поле. Поэмы = Жъуджалэ. Поэмэхэр [на каб.-черк. яз.] / М.А. Тутов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское отд. Ставроп. кн. изд-ва, 1985. – 88 с.
136. Тхагапсов, У.А. Крутится земля. Стихи, басни, сказки, рассказы = МэкІэрахьуэ дунейр. Усэхэр, басняхэр, таурыхьхэр, рассказхэр [на каб.-черк. яз.] / У.А. Тхагапсов. – Черкесск: Крачаево-Черкесское гос. кн. изд-во, 2023. – 318 с.
137. Тхагапсов, У.А. Колыбель мира. Стихи = Дуней гущэ. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / У.А. Тхагапсов. – Нальчик: Эль-Фа, 2001. – 108 с.
138. Ханфенов, А.М. Избранные стихи = Усэ кьыхэхахэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Ханфенов. – Карачаевск; Черкесск: КЧГУ, 2011. – 236 с.
139. Ханфенов, А.М. Напевы жизни. Стихи, сатира и юмор, переводы = ГъащІэм и пшыналъэ. Усэхэр, сатирэмрэ юморымрэ, зэдзэкІахэр [на каб.-черк. яз.] / А.М. Ханфенов. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1960. – 64 с.
140. Шоров, А.Л. Зов сердца. Стихи и очерки = Псэм и джэ макь. Усэхэмрэ очеркхэмрэ [на каб.-черк. яз.] / А.Л. Шоров. – Черкесск: Карачаево-Черкесское респ. гос. кн. изд-во, 2000. – 224 с.
141. Шоров, Х.М. Мечта. Стихи = Гухэль. Усэхэр [на каб.-черк. яз.] / Х.М. Шоров. – Черкесск: Карачаево-Черкесское кн. изд-во, 1962. – 32 с.