

таба білгендіктен де, оны образға айналдырып, шығармашылығына арқау етеді.

Жәркеннің «Қар да жаурайды» өлеңінде суреттелетіндей, жапалақтап жауған қардың, күміс түсті ұшқындардың иыққа, кірпікке қонғанын сан мәрте көріп, талай байқадық: «Ақынның тіл кестесінде ежелгі дәстүрлі қолданыстармен бірге өзіндік, өз заманының ерекшелігін жеткізер тіл айшықтары аз емес», – дейді Қ. Мәдібай [7, 172 б.]. Ақынның ерекшелігі тылсым табиғаттың осындай қарапайым көріністерінің өзіне де көңіл көзімен қарап, құпия сырын ашуға тырысады. Көп көрмегенді ақын көретіні, алдымен аңғаратыны сондықтан

...Аяз қарыса саршұнақ,

Боран ұлыса қарсылап.

Ып-ыстық қойынға тығылып,

Қар да жаурайды қалтырап [4, 240 б.].

Ақын көзімен қарасақ, қар екеш қар да жаурап, жылылықты аңсайды екен. Әйтпесе, ыстық алақанға қонған қар ұшқындары неге еріп, неліктен еміреніп кетеді. Жылылыққа сүйсініп-сүйінгендіктен болса керек. Бұл қағиданы арқалы ақын дәлелдеп жатпайды, сөзбен суреттеп әркімге әртүрлі ой салады.

Көрдіңіз бе, біз осы уақытқа дейін қар жауратады, қар қалтыратады, деп келсек, қардың өзі де «қалтырап» қардың өзі де

«жаурайды» екен. Өлең – өткел, өмір өткелі, сезім өткелі... Ақын өзінше өткел сала біліпті. Жалпы, Ж. Бөдешұлы поэзиясында ұлттық бояуы қанық, бедерлі нақыштар аз емес.

Теріскейде жатқан сонау қасат қар,

Қыстан қалған масақ қар –

Жаздың ыстық шілдесінде,

Ақбоз үйдің іргесінде,

Көлеңкелеп жатқан ала төбеттей.

Ала төбет лағып кетер көп өтпей...

Ыстық аптап – суық қармен егессе,

Қар шыдамай еріп кетеді емес пе? [4, 256 б.].

Бірден көз алдында тұра қалатын айшықты, дәл сурет. Қазақ ақынының ғана назары шалатын оқшау көрініс.

1. Нарымбетов Ә. Дәуір және поэзия. – Алматы, 1970. – 152 б.

2. Горький А.М. Шығармалары. – М., 1973. – Т.27. – 217 б.

3. Шапай Т. Шын жүрек – бір жүрек. – Алматы: Жазушы, 1999. – 256 б.

4. Бөдешұлы Ж. Емендер түнде бүрлейді. – Алматы: Ана тілі, 2002. – 303 б.

5. Әскербекқызы Ж. Көркемдік өріс. – Астана: Таймс, 2008. – 296 б.

6. Блок А. и Андрей Белый. Диалог поэтов. – М.: Высшая школа, 1990. – 687 с.

7. Мәдібай Қ. XIX ғасырдағы қазақ әдебиеті. – Алматы: Қазақ университеті, 2001. – 196 б.

А. Д. Селиванова

ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ РОНДО В ТВОРЧЕСТВЕ КАРЛА ОРЛЕАНСКОГО

Рондо был излюбленным жанром лирической средневековой поэзии. Пройдя двухвековой путь развития (XIII–XV вв.), претерпевая различные структурные модификации, к XIV веку рондо достиг расцвета в творчестве Карла Орлеанского — последнего классика поэзии позднего средневековья. Им будет создано 344 образца в данном жанре и изобретено 29 жанровых форм рондо. Их некоторые специфические особенности будут рассмотрены в данной статье.

По ценному замечанию П. Н. Медведева,

«прежде чем искать законы развития литературных форм, нужно знать, чем являются эти формы» [4, 37]. Корни жанра рондо¹ восходят к большой куртуазной песне, являющейся «сложной формой, чьи изощренные правила были унаследованы от аквитанских трубадуров, но которая словно бы достигла у французов высшей чистоты благодаря еще более строгому либо абстрактному воображению...» [3, 192].

Точное время возникновения пражанра рондо неизвестно. Большая куртуазная песнь также называлась кансоной (у трубадуров), или

¹ По некоторым сходным композиционным, а также тематическим элементам рондо принято объединять с балладой и виреле. Поэтому большая куртуазная песнь явилась пражанром не только рондо, но также и баллады, и виреле.

каролью. Согласно французскому ученому, исследователю творчества Гийома де Машо Арману Макабею, первые кароли увидели свет приблизительно в X веке [9, 138]. Из многочисленных примеров сохранилось лишь несколько фрагментов у Ордерика Виталья (1124–1142) и Жана Ренара (около 1200). Карольная песня могла также называться в то время «танцевальной песней» (*chanson à danser*), а корень самого слова *carole*, возможно, восходит к *chorea*, то есть к «хорею» (греч. «вид танца»). Так, например, Жак де Витри в *Sermones vulgares* (Народные клятвы) пишет о хореи, совершающейся по кругу, центром которого является дьявол; при этом движение осуществлялось налево [9, 139]. А Виталь и Ренар свидетельствуют о танце, который водился вокруг дерева и сопровождался пением.

Изначальная форма кароли нестабильна, и, несмотря на сохранившиеся фрагменты, мы не можем судить о ее композиционной и музыкальной структуре. Тем не менее ясно, что связь с рондо определялась по наличию танцевального признака, а также за счет присутствия рондо уникальной круговой структуры, которая свойственна только этому жанру.

Как свидетельствует Р. Драгонетти [6, 30], к XIII веку большая куртуазная песнь обрела четкую структуру: она имела пять-шесть строф в определенных стихотворных размерах (10, 7 и 8-сложник). Сама строфа складывалась из трех частей, которые Р. Драгонетти называет *fronte*, *riedi* и *cauda*, а М. Гаспаров восходящей, тождественной и нисходящей частями. Такие «три части средневековой лирической строфы напоминают нам строфу, антистрофу и эпод античной триады» [1, 124-125].

Для стилистического строя большой куртуазной песни были характерны сочетания фигур «трудного» слога (различные виды смысловых переносов) и «легкого» слога (повторы, обращения, сравнения и др.). Примечательно, что последняя рифма второй части должна была совпадать с первой рифмой третьей части. Функция такого типа рифмовки заключалась в придании строфе особой цельности, чтобы избежать слышимого деления, например, в 10-стишии на два равных 5-стишия.

Из более или менее сложившейся к XIII веку формы большой куртуазной песни рондо заимствовало стихотворные семи-, восьми- и десятисложные размеры, тип рифмовки. Число строф оставалось нестабильным: в большинстве

случаев рондо XIII века содержали одну-две строфы, и только в некоторых из них содержалось четыре-пять строф. К XIV веку, особенно в творчестве Карла Орлеанского, рондо содержало три строфы, за исключением двойных рондо с пятью строфами.

Жанр рондо был описан поэтом и композитором, первым из поколения «великих риторов» Гийомом де Машо (ок. 1300–1377). Именно он присвоил ему обозначение «твердой формы». Ученик Машо, Эташ Дешан, напротив, описал этот жанр уже как литературный, отмежевавшийся от музыки.

Нет сомнения в том, что Карл Орлеанский хорошо знал поэзию своих предшественников. От Машо и Дешана Карл сохранил некоторые формообразующие элементы: четырех-, семи- и восьмисложную строку, а иногда и способ рифмовки рефрена (по типу АВ).

Отдавая дань традициям формы, прошедшей двухвековую путь развития, Карл Орлеанский не мог довольствоваться лишь воспроизведением уже ранее разработанных жанровых форм рондо. Находясь в своей лаборатории стихосложения, он экспериментирует со всеми уровнями развития формы стиха: силлабикой, строфикой, ритмикой, способом рифмовки. Это выразилось, во-первых, во внутренней организации строки: от четырехсложной до десятисложной. Во-вторых, поэт всячески развивает строфическую структуру: его рондо могут содержать от десяти до двадцати одной строки и от двух до четырех строф. В-третьих — в чередовании различных размеров в пределах одной строфы. И наконец — в способе рифмовки рефренных строк.

Тем не менее этого Карлу Орлеанскому оказалось мало. В результате анализа формы всех рондо поэта нами было выявлено 29 типов композиций стиха. Эти типы различаются по количеству слогов в строфе и строк в рондо в целом. Внутри такой классификации скрываются и иные, довольно интересные структурные особенности, как, например, тип рифмовки, отсутствие возвращения в середине рондо рефренной строки, введение «чужих» строф², трехстишные строфы рондо.

Стоит также отметить, что Карл Орлеанский наряду с обозначением «рондо» (*rondeau*) употребляет «рондель». Почти то же явление переименования наблюдалось и у Гийома де Машо в случае с «ронделе» (*rondelet*). Такая терминологическая путаница приводит к выводу

² Наш термин.

о неустоявшемся варианте одного и того же названия жанра.

Поэт изменил структуру рефрена: если ранее он состоял из двух-четырех строк, то теперь это постоянный двустрочный рефрен, который звучит в начале, в середине и в конце произведения. И лишь в трех рондо рефрен составляет одну строку. Но к проблеме рефрена мы еще вернемся.

В одной статье невозможно описать все 29 типов рондо Карла Орлеанского. Остановимся лишь на наиболее новаторских образцах данного жанра. Для Карла Орлеанского традиционными можно считать следующие признаки композиции простых рондо: написанные семисложником (их 28), восьмисложником (таких 196) и десятисложником (их 29), объединенные в 13 или 16 строк. Подобные формы встречались у Адама де ля Аля и Гийома де Машо. Из них, судя по изданию, представленному швейцарским ученым Мюлеталером [10], в трех рондо Карлом пропущены рефренные строки. Это № 1³, где пропущены четыре строки (с 8 по 11) и рондо № 281 и 341, где не дописано последнее проведение рефрена (12–13 строки). Причина данного явления нам неизвестна: то ли Карл торопился, то ли это было сделано в целях экономии бумаги. Для 13- и 16-строчного было характерно наличие трех строф, звучание двух рефренных строк в начале первой и их повторение в конце третьей строфы, а также повторение только первой строки рефрена после второй строфы и, наконец, два типа рифмовки в зависимости от объема рондо: для 13-строчного — ABba abA abbaAB; для 16-строчного — AAbba aabA aabbaAA. При сравнении обеих схем рифмовки рондо видно различие в способе рифмовки рефренных строк. В 13-строчном рондо рефрен содержит две разные рифмы, задающие тон всему рондо; в 16-строчном — парная рифма в рефрене еще более подчеркивает его присутствие.

Наряду с классическими 13- и 16-строчными простыми рондо особое внимание обращают на себя два двойных рондо, о которых речь пойдет ниже.

Одной из специфических особенностей слоговой организации стиха является изменение количества слогов в объеме одной строфы. Таковых может быть от двух до четырех. Подобное встречаем в рондо №№ 155, 123, 82, 160, 164, 292, 98 (8/4). Вот один из примеров, где в условиях одной строфы количество слогов изменяется с появлением каждой новой строки:

A l'autre huis	4
Souvent m'envoye Esperance	7
Et me tense,	3
Quant en tristesse je suis	7
Iours et nuys,	4
Ce lui demande alegence	7
A l'autre huis.	4
Oncques puis	4
Que failli ma desirance,	7
De plaisance	3
Mon cueur et moy sommes vuys	7
A l'autre huis	4
Souvent m'envoye Esperance	7

Самыми протяженными рондо можно считать два восемнадцатистрочных (№№ 98, 295) и два двадцатиоднострочных (№№ 159, 221). Каждый из этих четырех рондо помимо количества строк имеет свои специфические особенности.

Так, например, рондо № 159 обозначено самим Карлом Орлеанским как двойное. Его композиция складывается из классического простого рондо, к которому добавляются еще две дополнительных строфы, по структуре равные второй и третьей строфе простого рондо. За счет этого форма двойного рондо состоит из 21 строки и пяти строф:

Таблица 1

ABba	abA	abbaA	abA	abbaA
1 строфа	2 строфа	3 строфа	4 строфа	5 строфа
Структура простого рондо			Доп. строфы, совпадающие со 2 и 3 строфами	

³ Здесь и далее нумерация рондо указана по изданию Orléans, Ch. de. Ballades et rondeaux. Edition du manuscrit 25458 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de Paris, traduction, présentations et notes de J.-Cl. Mühlethaler – Paris : Lettres gothiques, 1992.

Другое рондо, № 221, по своей структуре полностью совпадает с предыдущим рондо, но Карл не обозначает его как двойное.

№№ 98 и 295 менее объемны, чем двойные рондо. Они состоят из восемнадцати строк, восьмисложной строфы и четырех строф, срединные из которых трехстишия (см. табл. 2). Здесь в третьей строфе Карл словно нарушает

правило окончания, определенное еще в XIII веке, когда последняя рифма второй части совпадала с первой рифмой последней третьей части. В данном рондо третья строфа оканчивается на рифму «b», а последняя, четвертая строфа, начинается, как и положено, с рифмы «a». К тому же, в срединных строфах отсутствует проведение рефрена:

Таблица 2

ABbba	aab	aab	abbbaAB
1 строфа	2 строфа	3 строфа	4 строфа

Строфическая организация рондо Карла Орлеанского также заслуживает отдельного рассмотрения. В рондо, содержащих 14 строк, возникает явление, которое мы называем «чужие» строки. Иллюзия целостности стихотворения нарушается внедрением второй строфы с перекрестными рифмами, инородными для того или иного рондо. Таким образом, вместо традиционных двух рифм, на которых должно быть построено рондо, Карл употребляет четыре. Это значительно обновляет форму. В результате поэт получает:

Таблица 3

ABba	cdcd	abbaAB
1 строфа	2 строфа	3 строфа

Из данной схемы видно, что рефренные строки звучат только в начале и в конце рондо (то есть в первой и последней строфе). В

некоторых из таких рондо Карл «разбивает» вторую строфу на две части, оставляя тот же порядок рифм, образовывая при этом рондо из четырех строф:

Таблица 4

ABba	cd	cd	abbaAB
1 строфа	2 строфа	3 строфа	4 строфа

Возьмем на себя смелость и попробуем составить другую схему рондо, игнорируя «чужие» строки (cd cd). Опустим вторую строфу с чуждыми рондо рифмами; в результате перед нами окажется 10 или 11-строчное рондо. Учитывая классическую трехстрофность рондо и окончание каждой строфы рифмой «a», а также полное проведение рефрена в последней, третьей строфе, упростив структуру 14-строчного рондо, получаем следующее:

Таблица 5

14-строчное	A B b a	c d c d	a b b a A B
	=4	=4	=6
10,11-строчное	A B a	a (b) A	a b a A B
	=3	=2 (для 10-строчного)/ =3 (для 11-строчного)	=5

Такая структура наблюдается в двух 10-строчных (№№ 269, 307) и в одном из двух 11-строчных (№ 160) рондо Карла Орлеанского.

№ 160 = 11 строк, 3 строфы

№ 269 = 10 строк, 3 строфы

№ 307 = 10 строк, 3 строфы

При наличии трех строф в условиях 10 или 11 строк неравное деление на три части кажется вполне приемлемым. Так, строки могут

объединяться либо в сочетание слагаемых 3+2+5 (для 10-строчных) или 3+3+5 (для 11-строчных). Наибольший вес последней строфы закономерен: ведь именно он несет на себе основную смысловую нагрузку стихотворения, подчеркиваемую в имеющемся в ней рефрене.

Другое 11-строчное рондо (№ 46) стоит как бы особняком от остальных, и о нем следует сказать отдельно. Его же по некоторым признакам можно объединить с 13-строчным №

334. Дело в том, что оба рондо двухстрочные, но рефрен в них проводится по схеме

«обычного» простого трехстрочного рондо, характерного для Орлеанского:

Таблица 6

№ 46:	A B a a b A	a b b A B
№ 334:	A B b a a b A	a b b a A B

Из данной схемы видно, что полное проведение рефрена в начале первой строфы и в конце последней как № 46, так и № 334, полностью соответствует типу рефрена в простом рондо. Но примечателен тот факт, что одна рефренная строка завершает первую строфу,

тогда как в простом рондо она должна была бы стоять на месте завершения второй строфы. Такой феномен можно назвать «сращением» первой и второй строф. Для более наглядного сравнения формы этих рондо представим схемы «обычных» для Орлеанского 11-строчных:

Таблица 7

№ 160:	A B a	a b A	a b a A B	11-строчное, трехстрочное рондо (№ 160)
	1 строфа	2 строфа	3 строфа	
№ 46:	A B a	a b A	a b b A B	11-строчное, двухстрочное рондо (№ 46)
	1 строфа		2 строфа	

Таблица 8

№ 55:	A B b a	a b A	a b b a A A	13-строчное, трехстрочное рондо (№№ 55, 64, 89, 96, 97, 113, 113, 114, 144, 146, 173, 209, 213, 215, 219, 220, 240, 241, 252, 262, 283, 290, 294, 296, 319, 331, 338, 324)
	1 строфа	2 строфа	3 строфа	
№ 334:	A B b a	a b A	a b b a A B	13-строчное, двухстрочное (№ 334)
	1 строфа		2 строфа	

«Сращение» строф еще более очевидно при чтении текста самих рондо. В случае с рондо № 46 это явление не подвергается сомнению: ведь первое предложение заканчивается лишь на пятой строке, то есть прямо перед воспроизведением рефрена. Немного по-

другому обстоит дело с рондо № 334. Несмотря на то, что конец предложения совпадает с воображаемым концом первой строфы, мы все же склонны не делить одну строфы на две из-за написания Карлом данных строк как сплошного текста.

Таблица 9

№ 46		№ 334	
1	Deux ou trois couplets d'Ennuys	1	Asourdy de non chaloir,
2	J'ay tousjours en ma maison ;	2	Aveuglé de desplaisance,
3	Desencombrer ne m'en puis,	3	Pris de goute de grevance,
4	Quoy qu'a mon povoir les fuis	4	Ne sçay a quoy puis valoir.
5	Par le conseil de Raison.	5	Vouillez vous mon fait savoir ?
6	Deux ou trois couplets d'Ennuys.	6	Je suis pres que mis en trance,
		7	Asourdy de non chaloir.

Один из значимых элементов рондо, рефрен, также получил у Карла Орлеанского свое новаторское решение. Он почти всегда составляет две строки (за исключением, пожалуй, особенного случая с пятисложным рондо № 307) и на синтаксическом уровне образует единое целое. Его привычная организация — бессоюзное сложносочиненное предложение, которое легко поддается делению на две части. Вот почему несложно представить одну из частей такого предложения в конце второй строфы. Тем не менее есть и исключительные случаи. Например, рондо № 37 начинается с восклицательного предложения:

Yver, vous n'estes qu'un villain!	Зима, вы всего лишь крестьянин!
Esté est plaisant et gentil,	А Лето приятное и милое,
En tesmoing de May et d'Avril	Так свидетельствуют об этом Май и Апрель,
Qui l'accompaignent soir et main.	Сопровождающие его вечером и утром.

Схема этого рондо такова:

Таблица 10

Abba	cdcd	abbaA
1 строфа	2 строфа	3 строфа

Описанный выше феномен появления «чужой» строфы (cdcd) мешает возвращению рефрена в середине рондо. Из-за наличия первого восклицательного предложения, четко отграничивающегося от целого, мы склонны считать, что в данном опусе рефрен занимает всего одну строку.

Особая синтаксическая конструкция рефрена позволяет определить нам его структуру также и в рондо № 25:

M'amyé Esperance,	Надежда, друг мой,
Pourquoy ne s'avance	Почему не приходит
Joyeux Reconfort ?	Отрадное Утешение?
Ay je droit ou tort,	Прав я или нет,
S'en luy j'ay fiance ?	Что доверяю ей?

Здесь, как и в случае со следующим рондо (№ 307), мы находимся в условиях пятисложника или строк малого объема. Если считать, что рефрен занимает свои привычные две строки, тогда окажется нелогичным окончание рондо, ведь во второй строке содержится начало вопроса. Так возникает предположение о трехстрочном рефрене. При сравнении этого рондо с обычным 16-строчным (№ 33) становятся очевидными совпадения строфической организации:

Таблица 11

№ 25:	A	a	b	b	a		a	a	b	A		a	a	B	b	a	A	
	1 строфа						2 строфа						3 строфа					
№ 33:	A	A	b	b	a		a	a	b	A		A	a	B	b	a	A	A
	1 строфа						2 строфа						3 строфа					

Именно прием анжамбемана⁴ (франц. *enjambement*) заставляет нас задуматься о специфике рефрена данного рондо, ибо возвращение всех трех строк в конце рондо могло только излишне перегрузить заключительную строфу. Вот почему мы приходим к выводу о рефрене, занимающем всего одну строку.

Границы рефренных строк также не всегда ясны в малообъемном 10-строчном рондо «Je suis a cela» (№ 307), где первая строфа, содержащая три строки, написана пятисложником; вся она образует одно сложноподчиненное

предложение, придаточная часть которого занимает две строки вместо одной. Здесь Орлеанский прибегает снова к анжамбеману, то есть окончание придаточного предложения оказывается на третьей строке. Следовательно, перед нами дилемма: считать ли рефрен трехстрочным или однострочным (взяв только главную часть придаточного предложения)? Однако считать рефрен трехстрочным представляется неправильным, так как в связи с этим собственного текста рондо почти не остается. Поэтому мы склонны преположить, что объем

⁴ Анжамбеман — несовпадение синтаксической паузы с ритмической (концом стиха, полустилишем, строфы).

рефрена ограничивается лишь одной строкой:

<i>Je suis a cela</i>	=	Я тот,
<i>рефрен</i>		Кем Меланхолия
<i>Que Merencolie</i>		Правит.
<i>Me gouvernera.</i>		

Рифмовка рефренной строки в рондо меняется в зависимости от строфического состава. Если это 16- или 18-стишное рондо, то в рефренной строке обязательно появится парная рифма (aa); в остальных рондо рефренная строка будет стабильно содержать разные рифмы (ab).

Последний классик позднего средневековья Карл Орлеанский явился поистине реформатором формы рондо. Поэт, с одной стороны, сохранил традиционные жанровые признаки такие, как стабильное наличие рефрена в каждом рондо и его многократное воспроизведение, а также использование двух рифм. С другой – изобрел новые жанровые формы рондо, которые выделялись слоговыми, строфическими, рефренными особенностями. Никто из его современников не повторит все 29 типов форм рондо, которые были изобретены Орлеанским: ни Клеман Маро (ок. 1496–1544), ни Винсен Вуатюр (ок. 1597–1648), ни Сант-Аман (ок. 1594–1661), ни Франсуа Вийон, написавший всего три рондо, форма которых коренным образом отличается от формы рондо Орлеанского и других поэтов. Именно рондо Карла Орлеанского в большей степени повлияет на развитие поэзии XIX века, когда среди других жанров возникают стилизации под рондо

в манере средневекового поэта, как, например, у Теодора де Банвиля (1823–1891).

1. Гаспаров, М. с. 124-125.
2. Евдокимова, Л. В., Французская поэзия позднего средневековья (XIV-первая треть XV в.). М., Наука, 1990.
3. Зюмтор, Поль. Опыт построения средневековой поэтики. — С-Пб, Алетейя, 2003. — С. 192.
4. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику — Л., 1928. — С. 37-44.
5. Abed, J., Rechebouet, A., Charles d'Orléans Poésies — Quetigny, Atlante, 2010.
6. Dragonetti R. La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. — Bruges, De Tempel, 1960. — P. 30.
7. Dufournet, J., Lachet Cl., La littérature française du Moyen Age. Vol. II : Théâtre et poésie — GF Flammarion, Malesherbes, 2003.
8. Le Gentil, P. La littérature française de moyen âge — Armand Colin, Paris. — P. 1968.
9. Macabey A., Guillaume de Machault 130?-1377. La vie et l'œuvre musical — Tome I. Richard-Masse-Editeur, Paris. — P. 138-172.
10. Orléans, Ch. de. Ballades et rondeaux. Edition du manuscrit 25458 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de Paris, traduction, présentations et notes de J.-Cl. Mühlenthaler — Paris : Lettres gothiques, 1992.
11. Zink M. Littérature française du Moyen Age — P., 1992.
12. Zumthor P., Histoire littéraire de la France médiévale — Paris. 1954.
13. Zumthor P., Essai de poétique médiévale — Paris, éditions de Poche, 2000.

Бұл мақала К. Орлеанский қысқаша рондо деген суреткерлік қызметі мен бөлшектері қарастырылады.

Some Peculiarities of the Rondeau Form in the Works of Charles d'Orleans. Certain specific peculiarities of syllabic and strophic organization as well as the main element of the rondeau – the refrain – present the subject matter of this article.

К. О. Таттимбетова

ТӨЛЕУ КӨБДІКОВ ПОЭЗИЯСЫНЫҢ ДЕНІ ОНЫҢ ЛИРИКА САЛАСЫНДАҒЫ ШЫҒАРМАЛАРЫ

Төлеу Көбдіковтің шығармаларының тақырыптық аясы мен мазмұны, ақын өмір сүрген кезеңдегі тарихи-әлеуметтік процеспен үндесіп, сол кезеңнің сөз өнері мәнерімен, стилімен сәйкес дамыды.

Төлеу Көбдіковтің ақындығының бастау көздері жөнінде айтатын болсақ, ең алдымен барлық халық ақындары сияқты ертегі-аңыз, өлең-жыр арқылы бойына сіңген бай халық ауыз әдебиетінде екенін атап өткеніміз орынды.

Шындығында, халық ақындары шығармашылығының өзіндік ерекшелігі бар. Ұлттық мәдениетті сақтап жеткізуші көркемдік тип ретінде, олар өздерінің ақындық өнерімен қатар, бірнеше өнер түрін қатар меңгерген. Мәселен, музыкалық аспапта ойнайтын он саусағынан өнер тамған орындаушы, халықты ұйытып тыңдатын шебер әңгімеші, дүйім ортада сайықа түсетін импровизатор – суырып салма ақын, ұзақ толғап айта алатын жыршы. Міне, осы