

*ПРОБЛЕМЫ  
ВОСТОЧНОГО  
СТИХОСЛОЖЕНИЯ*

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

ПРОБЛЕМЫ  
ВОСТОЧНОГО  
СТИХОСЛОЖЕНИЯ

*СБОРНИК СТАТЕЙ*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1973

*Редакционная коллегия:*

И. С. БРАГИНСКИЙ, Н. А. ДВОРЯНКОВ,  
В. А. НИКОНОВ, М.-Н. О. ОСМАНОВ

Статьи сборника посвящены исследованию ритмомелодики и поэтического синтаксиса в литературах Востока. Большинство статей затрагивает кардинальные проблемы восточного стихосложения (система стихосложения и язык; теория выразительности стиха и др.). В некоторых статьях ставятся вопросы частного порядка — о синтаксической структуре стиха, его графической инструментовке и пр. В сборник включена также публикация образцов ваханской народной поэзии.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий сборник статей представляет собою первый опыт стиховедческой работы на материале литератур Востока. В сборнике освещены преимущественно две группы вопросов: во-первых, звуковые повторы — рифма, аллитерация и т. п. (в статьях А. Азера, А. Табатабаи, В. И. Брагинского), а во-вторых, ритмика, строфика и некоторые другие стороны стихосложения (в статьях Н. А. Дворянкова, М.-Н. О. Османова, А. Я. Сыркина, М. А. Болдыревой, В. Г. Златоверховой, Ф. Х. Макеевой и Н. И. Никулина). Представляет большой интерес публикация статьи из наследия Е. Д. Поливанова (об аллитерации) с комментариями в статьях А. А. Леонтьева и И. В. Альтман.

Статьи основаны на анализе материалов поэзии на персидском, пашто, санскрите, малайском, индонезийском, вьетнамском, бирманском, дунганском, киргизском, а также других тюркских языках. Статья Г. Н. Пахалиной представляет собою научную публикацию образцов ваханского фольклора.

В полемической статье В. А. Никонова по проблеме соотношения стиха и языка изложена позиция автора, призывающая к интернационалистическому подходу к вопросам стиховедения.

Редколлегия выражает надежду, что публикация настоящего сборника послужит новым толчком к развертыванию стиховедческих исследований по восточной поэзии.

## СТИХ И ЯЗЫК

(Полемиические заметки)

Чем вызваны различия систем стихосложения? Эта кардинальная проблема науки о стихе до сих пор не решена. На новом уровне ее снова подняли интересный доклад чешского ученого К. Горалека на IV Международном конгрессе славистов<sup>1</sup> и вышедшая посмертно работа Б. В. Томашевского<sup>2</sup>.

Вопрос не отвлеченно-историчен, а животрепещущ. Ведь решение его — ключ к пониманию, а тем самым к сознательному выбору системы стихосложения. Это особенно насущно и остро для многонациональной поэзии нашей страны. Раскрепощенная социалистической революцией поэзия на всех языках Советского Союза начала новую жизнь — и там, где за ее плечами тысячелетняя традиция, и там, где только теперь прозвучали первые стихи. И на многих языках поэтам пришлось искать саму систему стихосложения — прежняя не удовлетворяла или ее вовсе не было. За послеоктябрьские десятилетия, например, чувашская поэзия перешла на силлабо-тоническую систему. Пылают жаркие споры — быть ли бурятскому стиху тоническим, метрическим или силлабическим<sup>3</sup>. В хакасской поэзии наших дней «метрический стих заменяется силлабо-тоническим»<sup>4</sup>. В азербайджанской поэзии борются *хеджа* и *аруз*. Новую систему русского стихосложения разработал Маяковский, и в стольких национальных отрядах многоязычной советской поэзии подхвачены его поиски!

И хотя исследователи успешно выяснили те или иные черты языка или стиховой системы, сделали немало драго-

<sup>1</sup> K. Horálek, Spojitost různých typů slovanského verše s prosodickými vlastnostmi jazyka, — «Československé přednášky pro IV mezinárodní sjezd slavistů», Praha, 1958.

<sup>2</sup> Б. В. Томашевский, Стих и язык, М.—Л., 1959.

<sup>3</sup> Б. Я. Владимирцов, Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхасского наречия, Л., 1929, стр. 97—114; А. М. Хамгашалов, Опыт исследования бурят-монгольского стихосложения, Улан-Удэ, 1940; Г. А. Туденов, Система бурят-монгольского стихосложения, Л., 1956; В. Золхоев, Средства ритмической организации бурят-монгольского стиха, Л., 1957.

<sup>4</sup> М. А. Унгвицкая, К вопросу о хакасском стихосложении, — «Ученые записки. Абаканский педагогический институт», вып. 1. Абакан, 1955, стр. 140.

ценных наблюдений, все-таки поиски идут вслепую, пока не решено, отчего зависят различия систем стихосложения, иными словами, по какому принципу избирать ту или иную систему. Да, избирать! Желание выждать — «пусть сложится само» — не только наивно, но и неверно: стихийность возникновения систем стиха лишь кажущаяся, в действительности каждая складывалась в процессе отбора (хотя степень его осмысленности различна).

\* \* \*

Субъективный идеализм объявлял системы стиха плодом случайной фантазии творца «Илиады» или «Рамаяны». Тогда науке нечего делать тут, раз все зависит от ничем не обусловленного каприза.

Только внешне выглядят противоположными этому домыслы, по которым стих продиктован ритмом организма (в начале нашего века вышла книга «Сердце и гекзаметр», затем исследование «Ритмы ранней лирики Гёте и вегетативной нервной системы» и т. п.). Как и в других областях знания, подобные вульгарно-материалистические взгляды, не имеющие ничего общего с подлинным материализмом диалектическим, мистифицируют действительность, скрывают реальные зависимости, подставляя вместо них мнимые: систему стиха, выработанную условиями и потребностями человеческого общения, т. е. обусловленную историческим развитием, они сводят к биологическому, физическому или иному независимому от общества явлению. В какой тупик может завести эта якобы материалистическая биологизация искусства, убедительно продемонстрировал столь модный в 20-х годах фрейдизм.

К. Г. Паустовский (правда, воспользовавшись жанром скорей лирическим, нежели теоретическим) восторженно сообщил, что на пляже Коктебеля он открыл происхождение гекзаметра:

«И вдруг мне стало ясно, что слепой Гомер, сидя у моря, слагал стихи, подчиняя их размерному шуму прибоя. Самым веским доказательством, что это было действительно так, служила цезура посредине строки. По существу она была не нужна. Гомер ввел ее, точно следуя той остановке, какую волна делает на половине своего наката. Гомер взял гекзаметр у моря»<sup>5</sup>.

Опирается это на веру в легенду о слепом старце Гомере — автор так и утверждает, объясняя юной слушательнице гекзаметр: «Он придуман Гомером». Древний миф о слепом

<sup>5</sup> К. Паустовский, Умолкнувший звук, — журн. «Москва», 1958, № 3.

певце прекрасен как художественный образ, но это один из многих персонифицирующих мифов древности. Гекзаметр обязан происхождением слепоте Гомера столько же, сколько Рим волчице, вскормившей близнецов. Благородно знакомить молодежь с художественными сокровищами минувшего, но грешно внушать доверчивой школьнице веру в историческую реальность мифа<sup>6</sup>. К тому сравнительно позднему времени (за три тысячелетия до нас), когда сложились гекзаметры «Илиады», стих прошел уже огромный путь развития, больший, чем от «Илиады» до Маяковского.

Создание гекзаметра — не подражание морской волне, а результат длительного предшествовавшего развития стиха.

В древнейших греческих текстах линейного письма В, расшифрованного лишь недавно, на микенских таблицах хозяйственных записей обнаружены куски гекзаметра — не как стихи, а как естественная просодия сухо-деловой речи<sup>7</sup>.

Ближе подходят к решению те, кто ищет объяснения различиям систем стихосложения в свойствах языка. Действительно, метрическая система стихосложения опирается на противопоставление долгих и кратких гласных, присущее греческому и латинскому вокализму, но чуждое русскому. А силлабо-тоника опирается на противопоставление ударных и безударных слогов, резкое в русском языке, как и в германских. Сама исходная база, общая для этих систем, — слог, т. е. факт языка.

Но верно ли все же, что силлабика рождена твердой позицией ударения, а тоника — редукцией безударных, словом, что система стихосложения — прямой и непосредственный продукт просодии данного языка? Таков давний взгляд: сонет

<sup>6</sup> Трудно принимать всерьез открытие К. Г. Паустовского, когда в качестве образца гекзаметра он приводит «Галатею» Мея:

Феб утомленный закинул свой щит златокованный за море  
И разлилась на мраморе  
Внешним румянцем заря.

Ни в этих строках, ни во всем большом стихотворении Мея нет ни одной строки гекзаметра: это беспримесный дактиль, прямо для школьного учебника. К. Г. Паустовского ввели в заблуждение длинные строки и античность тематики. Единственный «гекзаметр» в приведенных им строках — плод опечатки (типографской?): в цитате «разлилась», у Мея «разливалась».

Из пишущих о стихе К. Паустовский не один ошибается в стихотворных размерах: И. Шевцов (газета «Литература и жизнь», 1958, № 46), критикуя «ошибочные стиховедческие построения» И. Сельвинского, приводит чистой воды хорей: «Тише, тише совлекайте с древних идолов одежды» и именует его... анапестом! Онегин, не отличавший ямба от хорей, по крайней мере не претендовал на открытия в стиховедении.

<sup>7</sup> T. V. L. Webster, *Homer and the Mycenaean tablets*, — «Antiquity», 1955, № 113, стр. 10—14.

и октава с их тройными рифмами потому родились в Италии, что итальянский язык всех звучней.

Выдающийся лингвист Эдуард Сепир утверждал:

«Изучите внимательно фонетический строй языка, и прежде всего — его динамические особенности, и вы сможете сказать, какого рода стихосложение в нем развито, или, в случае если история подшутила над его психологией, какого рода стихосложение должно было бы в нем развиться и рано или поздно разовьётся»<sup>8</sup>.

Эту позитивистскую позицию, в известной мере оправданную как противодействие идеализму, пожалуй, ярче других выразили польские стиховеды — Микаль Ровиньский на исходе прошлого столетия и Ян Лось в начале нашего. У нас вслед за талантливым, рано погибшим Е. Д. Поливановым на этом особенно энергично настаивает М. П. Штокмар в ряде работ. Его «Исследования в области русского народного стихосложения»<sup>9</sup> — самая развёрнутая у нас программа этого направления. Еще в 1941 г. он писал: «Система стихосложения любого народа не избирается произвольно, а находится в прямой зависимости от фонетической структуры данного языка»<sup>10</sup>.

М. П. Штокмар совершенно прав, борясь против «антилингвистического стиховедения», игнорировавшего в своих построениях законы языка. «Стихотворная речь есть прежде всего речь»<sup>11</sup>. Действительно, это одна из тех простых истин, которые приходится постоянно напоминать. Но это — половина правды и тем самым может приобретать совершенно ошибочный смысл, какой и придает этому тезису М. П. Штокмар. Вот что он называет своим основным положением:

«Никаких новых элементов и признаков по сравнению с языком стихотворная речь не содержит. Она подчиняется тем же законам, как и всякая другая речь»<sup>12</sup>.

Словом, по выражению, бытующему в нашем стиховедении, «в стихе нет ничего, чего не было бы в языке».

<sup>8</sup> Э. Сепир, *Язык*, М., 1934, стр. 180.

<sup>9</sup> М. П. Штокмар, *Исследования в области русского народного стихосложения*, М., 1952 (далее — «Исследования...»).

<sup>10</sup> М. П. Штокмар, *Основы ритмики русского народного стиха*, — «Известия Академии наук СССР. Отделение языка и литературы», 1941, № 1, стр. 121. Это краткое исследование, появившееся в самый канун войны, к сожалению, прошло почти незамеченным и не получило отклика. Вспоминая его здесь в полемическом плане, непросительно промолчать, что оно содержит такие наблюдения над старорусским стихом, которые принадлежат к незаурядным и неотменяемым завоеваниям советского стиховедения.

<sup>11</sup> М. П. Штокмар, *Исследования...*, стр. 416.

<sup>12</sup> Там же, стр. 417.

Так ли?

Сначала необходимо устранить подстановку, превращающую все рассуждения на эту тему в смешение слов. Сам стих — разновидность речи. Выясняя соотношения языка и стиха, смешивают совершенно разное: отношение стиха к языку как отношению части к целому и отношение стиха к другим видам речи, к не стиху. В процессе изложения одно подменяют другим. Сначала правильно констатируют, что стих — часть языка, следовательно, все, что есть в стихе, тем самым есть в языке, включающем и стих. Затем незаметно для себя в паре «язык — стих» понимают язык не как целое, включающее и стих, а как остальные виды речи, кроме стиха. Так и в приведённом отрывке М. П. Штокмар пишет «язык», а подразумевает «не стих». Иначе он не мог бы написать: «по сравнению с языком стихотворная речь...» — вопреки собственной декларации он исключает стих из пределов языка; в его употреблении «язык» означает «язык минус стих», а прилагается к этому «языку» качество целого, включающего стих.

Подмена понятий неумолимо приводит к ошибкам.

Действительно, все, наличное в стихе, тем самым есть в языке, раз стих — часть языка. Но в стихе есть нечто, чего нет в других сферах речи вне стиха. Это нечто — иные функции тех же общеязыковых средств, способ организации их.

Русское словесное ударение существует и в стихе, и в прозе, там и тут оно смысловозначительное средство. Но в прозе от ударений ничего другого не требуется, их количество и размещение безразличны. В силлабо-тоническом стихе, напротив, количество и размещение ударений задано как основа системы. Как же утверждать, будто в стихе нет никаких элементов и признаков по сравнению с другими видами речи?! Ведь это значило бы начисто отрицать существование стиха.

Сам же М. П. Штокмар понимает это, глухо признавая, что элементы стиха содержатся вне стиха как потенция. Но, если элемент переходит в иную среду и с принципиально иной функцией, разве тем самым не происходит качественного превращения? Словесное ударение составляет в стихе иной элемент, чем в докладной записке.

М. П. Штокмар выражается таким образом: «Отличие стиха от прозы заключается всего только в том, что отдельные признаки фонетического строя данного языка используются стихотворной речью для ее фонетической систематизации» («Исследования...», стр. 417).

Это замечательное «всего только» означает различие между обиходной речью и стихами Пушкина или Маяковского. Поистине — только и всего!

В Польше независимо от М. П. Штокмара, но почти дословно то же заявляет Мария Длуска, замечая, что стих «черпает все свои средства из общеязыкового материала и только употребляет эти средства специфическим способом»<sup>13</sup>. Опять «только»! А в этом «только» и заключается вся суть!

Итак, странная подмена значения «язык» (включающий и стих) значением «другие виды речи, кроме стиха», а затем вынужденное признание различий, но представляемых как нечто не существенное («только»). На этих силлогизмах и строит М. П. Штокмар свое генеральное обобщение: «Именно поэтому система стихосложения находится в прямой и непосредственной зависимости от структуры языка» («Исследования...», стр. 417). Оказывается, сам «ритм разговорной речи — источник версификации» («Исследования...», стр. 227), певцы и сказители «черпали ритмы своих поэтических созданий непосредственно из свободной и многообразной структуры того великого языка, который вскормил их вместе с молоком матери» («Исследования...», стр. 409), и т. д.

Система стихосложения прямо и непосредственно зависит от «молока матери»? Но за три столетия состав «материнского молока» (или, сухо говоря, просодия русской речи) не изменился существенно, а в русской поэзии развились три такие совершенно различные системы стихосложения, как силлабика, силлабо-тоника, тоника. Когда же, по Сепиру, история подшутила? Когда диктовала «Слово о полку Игореве» и былины или когда чеканились ямбы «Евгения Онегина»? Кто из этих авторов не понимал, что идет наперекор русскому языку?

Средневековый немецкий эпос построен на аллитерационном стихе (фонетическое тождество зачина строк). Это объясняют ударением на первом слоге. Но аллитерационный стих характерен и для тюркских языков, хотя ударение там, как раз наоборот, падает на последний слог. Еще В. В. Радлов показал, что анафорическое созвучие — древнейшая форма тюркского стиха<sup>14</sup>. В поэзии многих тюркских языков и сегодня аллитерация зачинов строк — важнейшая доминанта. Например, на этом построены хакасские народные песни тахпах: каждый стих в строфе повторяет один и тот же первый слог или по крайней мере первый звук. То же и в якутских песнях — вот самый обычный пример (в передаче русскими знаками):

<sup>13</sup> M. Dłuska, Miejsce nauki o wierszu w językoznawstwie, — «Z polskich studiów slawistycznych», Warszawa, стр. 285.

<sup>14</sup> W. Radloff, Ueber die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren, — «Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft», Bd. IV, Berlin, 1866.

Хара мойдох хабдыбым  
Хата юёре-кёте,  
Халынг угуой юрдюгёр  
Хагытаахты олорор<sup>15</sup>

Если объяснять средневековый немецкий аллитерационный стих позицией немецкого ударения, то почему же противоположная позиция тюркского ударения привела к тому же результату, а не породила концевую рифму? И почему же немецкая поэзия вот уж несколько столетий основана на аллитерационном стихе, а не на силлабо-тонике? Разве ударение перестало падать на первый слог?

Значит, причина не в свойствах самого языка, а есть другие силы, формирующие систему стихосложения.

Долгота и краткость гласных свойственны не только мертвым языкам античности, но и некоторым живым (например, чешскому), но это не привело там к созданию метрической системы стиха.

Азербайджанский стиховед Ф. Сеидов, повторив некритически, что «метрика представляет размер стиха, созданный в соответствии с фонетическими особенностями языка»<sup>16</sup>, далее всем содержанием своего исследования опровергает это, убедительно показав, как иноязычная по происхождению система стихосложения, принадлежащая далекой языковой семье, дала в азербайджанской поэзии высокие образцы.

Удивительна робость, с какой исследователи, убедясь в этом на собственных наблюдениях, все же вопреки фактам, установленным ими самими, твердят принятые на веру прописи о рабской зависимости системы стихосложения от свойств данного языка.

«Исходя из фонетических и грамматических особенностей башкирского языка,— декларирует Г. Б. Хусаинов,— можно уверенно сказать, что башкирское стихосложение по своему характеру относится к силлабической системе стихосложения»<sup>17</sup>. Вот даже как! Оказывается, и нет надобности исследовать сам стих, раз можно «уверенно сказать», какова система стихосложения, лишь «исходя из фонетических и грамматических особенностей языка». И тут же Г. Б. Хусаинов показывает в башкирском стихе ямбы и анапесты! Где же мнимая обязательность силлабики? Беда не в неудачной фразе (то же повторяется и дальше), а в предвзятых ложных представлениях по самому коренному вопросу стиховедения, позволяющих «уверенно сказать» что угодно, не заботясь о соответствии действительности.

<sup>15</sup> «Сборник диалектологических материалов якутского языка», Якутск, 1961, стр. 84 (запись П. П. Барашкова).

<sup>16</sup> Ф. Сеидов, Метрика азербайджанской поэзии, Баку, 1955, стр. 5.

<sup>17</sup> Г. Б. Хусаинов, К вопросу о башкирском стихосложении,— «Вопросы башкирской филологии», М., 1959, стр. 86.

Точно такой же пример полной противоположности некритически провозглашаемой догмы и добросовестно исследованных фактов представляет диссертация Н. И. Иванова «Чувашское стихосложение и его особенности». Он декларирует задачу «определить систему стихосложения того или иного языка», будучи убежден, что определенному языку присуща определенная система стихосложения. Но вся его работа каждой страницей опровергает это. Автор убедительно показывает, как зачинатель новой чувашской поэзии К. В. Иванов перешел с силлабики на силлабо-тонику, переводя русскую классическую поэзию XIX в. и русские песни; например, анапест «Дубинушки» стал живым достоянием чувашского стиха<sup>18</sup>. Силлабика, считавшаяся обусловленной самим фонетическим строем тюркских языков и, значит, непреодолимой, уступила место силлабо-тонике. К. В. Иванов не ограничился этим. Переводя «Песню о купце Калашникове» М. Ю. Лермонтова, он смело ввел в чувашскую поэзию тонический стих вопреки всем заклинаниям о языковой обусловленности систем стихосложения. И что же? «Тонический стих нашел в чувашской поэзии благодатную почву. И он, этот стих, особенно успешно используется современными поэтами в переводах русских богатырских сказаний — былин. Таким образом, чувашское стихосложение, возникнув на народной основе, под влиянием русского стихосложения продвинулось далеко вперед, постепенно приближаясь к силлабо-тонике и тонике»<sup>19</sup> (ложная предпосылка опять сказала в формулировке, все-таки противопоставившей «народную основу» силлабике и прогрессивному усвоению нового; в действительности, конечно, силлабо-тоника и тоника в чувашском стихе, пришедшие из стиха русского, на чувашской почве органичны и народны, иначе они не имели бы такого успеха). И далее. «Один из зачинателей советской чувашской поэзии, М. Сеспель, пришел к выводу о полной возможности перехода к силлабо-тоническому стихосложению»<sup>20</sup>. А вскоре П. Хузангай, С. Шавлы, А. Алга ввели в чувашскую поэзию тонический стих Маяковского — как в переводах его произведений, так и в своих стихотворениях. Недалеко то время, когда тоническое стихосложение, получившее свое законченное выражение в стихах Маяковского, займет в чувашской поэзии такое же почетное место, как и силлабо-тоническая система»<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Цитируется по тексту кандидатской диссертации: Н. И. Иванов, Чувашское стихосложение и его особенности, Чебоксары, 1957, стр. 128—129.

<sup>19</sup> Там же, стр. 135.

<sup>20</sup> Там же, стр. 53.

<sup>21</sup> Там же, стр. 196.

Так и в чувашской поэзии, и в башкирской, и в бурятской на наших глазах рушится искусственно воздвигнутая историческая замкнутость системы стихосложения, которую пытались объявить исконно присущей самому языку, единственной национальной.

Неожиданно для самих исследователей, приписавших бурятскому или чувашскому языку от века и навсегда силлабику, их работы обнаружили, что неисчерпаемы возможности тех же самых языков и для силлабо-тоники, и для тоники. Доминантой русского стихосложения могло быть противопоставление не по ударности-безударности гласных, а по иным свойствам звуков; основой его мог быть (и, возможно, был или будет) вообще не фонетический, а например, синтаксический ритм. Слух, нацеленный веками стихотворной культуры на определенную «волну», многого не воспринимает или воспринимает как сопутствующее, необязательное, а оно может стать основой стиха.

Позволительно воспользоваться аналогией (не как доказательством, а как иллюстрацией): чему обязаны народы социально-экономическими различиями своего развития? Духовному ли акту (будь это личный произвол гениальной личности, либо некая «славянская душа», «нордический дух» и тому подобное) или природным условиям? Сама дилемма ложна. «Природные условия» стиха — язык. Ни небо Греции, ни море Греции не изменились, но где же Фидий и Эврипид? Понимая невозможность объяснить различие систем стихосложения из каприза творца или непосредственно из свойств языка, исследователи правильно обращаются к факторам объективным, но лежащим вне языка, в историческом развитии поэтических стилей. К этому направлены многолетние искания Л. И. Тимофеева, к этому разными путями подошли стиховеды различных направлений, как Карел Горалек и Б. В. Томашевский в названных работах. Так, К. Горалек формулирует: «При выборе определенной системы стихосложения решают не только просодические особенности языка, но также и культурная обстановка»<sup>22</sup>. Против непосредственной зависимости системы стиха от языка и Б. В. Томашевский: «Ритмический закон стиха, конечно, не вытекает механически из свойств языка: иначе все бы говорили и писали стихами»<sup>23</sup>. К такому же выводу, что сами свойства языка еще не рожают систему стиха, пришла и польская дискуссия о силлабо-тонике.

Но ясности не достигнуто, и это всего отчетливей демонстрирует К. Горалек, видя решения в признании равноправ-

<sup>22</sup> K. Horalek, Spojitost různých typů slovanského verše s prosodickými vlastnostmi jazyka, стр. 423.

<sup>23</sup> Б. В. Томашевский, Стих и язык, стр. 29.

ности двух причин: и свойств языка, и, как он называет, «культурной ситуации». Это — эклектическая «теория факторов», ошибочно уравнивающая явления совершенно различного порядка. К сожалению, достаточной четкости в этом отношении нет и на страницах книги Б. В. Томашевского.

Поможет аналогия с географической средой, чью роль в истории превосходно выяснил марксизм-ленинизм. Наличие руды — лишь условие сооружения Магнитогорского и Кузнецкого комбинатов. Но не руда, лежавшая там до этого миллионы лет, создала их, а социалистический строй. Климат Заполярья благоприятствует оленеводству, а не виноградарству, но только историческое развитие формирует там характер хозяйства — и на наших глазах меняется удельный вес оленеводства, перемещается граница земледелия. Отступая, защитники зависимости истории от природных факторов убеждали, что природа ставит предел: если не она решает, где быть земледелию или промышленности, то она по крайней мере запрещает, определяя, где им не быть. Но на глазах всех раздвинуты границы возможного, казалось бы, заданного природой. Только общественное развитие диктует целесообразность или нецелесообразность использования на сегодняшней ступени тех или иных возможностей. Географическая среда — необходимое условие жизни человеческого общества, но не она объясняет смену социально-экономических укладов от первобытного строя до коммунизма. Свойства языка — важнейшие условия стиховых различий, но именно условия, а не активно действующий фактор. Нельзя ставить в один ряд, их «иерархия» совершенно различна.

Только конкретно исторический характер общественного развития во всем его своеобразии, диктуя развитие поэтических стилей, пробуждает для стиха те или иные возможности, заложенные в языке, как она вызывает к жизни руду или нефть, дремавшие миллионлетиями. Резкая контрастность ударных и безударных гласных в русской речи существовала задолго до Маяковского и задолго до Ломоносова — не она породила силлабо-тонику и тонику.

Систему стихосложения диктует не язык, а стиль, обусловленный историческим развитием общества.

Речь идет, конечно, вовсе не об отрицании географической среды, а в стихе — условий языка. Спор — о роли их. Не следует превращать их во всевластный слепой фатум, заслоняющий подлинную силу, формирующую системы стихосложения.

Расплывчатым объективистским понятиям «культурная ситуация», «культурная традиция» марксизм предпочитает определения, раскрывающие социальную сущность исторического процесса. Однако на этом единственно верном пути подстерегают трудности и ошибки, которых в свое время



советское стиховедение не избежало, но изжило: вульгарный социологизм связывал ту или иную систему стихосложения с определенной социальной формацией — скажем, силлабика феодальная; капитализм порождает силлабо-тонику, а при социализме торжествует тоника. Конечно, не такая пародийная связь объясняет сложную, опосредствованную зависимость систем стихосложения от истории общества. Фактор, определяющий системы стиха, — движение поэтического стиля, которое, в свою очередь, многоступенчато подчинено общественному развитию. За тысячелетия своего существования стих развил и внутренние законы, влияющие на его судьбу. Как протекает этот процесс — тема иного разговора, вне рамок этой статьи, задача которой — устранить господствующее неверное, предвзятое представление, будто сами свойства языка рождают системы стихосложения, и определить действительную роль этих свойств как необходимого условия различных систем стиха, но не как активного фактора, образующего эти системы.

Отсюда естественный вывод для поэтической практики.

Поэтам на языках народов СССР при выборе системы стихосложения нет никакой необходимости воображать себя в безысходном рабстве у старой системы стихосложения, которую ревнители национальной обособленности и исключительности увековечивали как единственную и неприкосновенную. В каждом языке заложены необозримые возможности, обеспечивающие поэзии широкую свободу выбора той или иной системы стихосложения. Вместо напрасных споров, какая система стихосложения «соответствует» данному языку, какая «не соответствует», необходимо изучить язык, чтобы максимально мобилизовать его средства для наилучшего решения идейно-художественной задачи, — этому, а не мнимому самодержавию языка должен быть подчинён выбор системы стихосложения. Поэтам связывал руки призрак. Где же абсолютная зависимость стиха от свойств языка, если на наших глазах хакасский стих смог сменить метрическое стихосложение на силлабо-тоническое, а чувашский шагнул от силлабики к силлабо-тонике и тонике?

Сказанное направлено не против той или иной привычной системы стихосложения, а против фетишизации и монополизации, прикрываемых «свойствами языка».

Как и на множестве примеров вне литературы, нетрудно убедиться, что вопрос техники — это также и вопрос политики. Тем более применительно к технике такого идейного оружия, как поэзия. Политическую суть спора о системе стихосложения правильно понял Н. И. Иванов в упомянутой работе:

«Борьба за новые стихотворные формы была борьбой политической, борьбой за новое искусство, способное решать

великие задачи революционной эпохи. Некоторые из защитников старой системы стихосложения докатились до того, что предвещали гибель чувашскому поэтическому творчеству в случае введения в чувашскую поэзию силлабо-тонического стихосложения. В этом выразилось их настойчивое стремление задержать наступательное развитие чувашской поэзии. Исторический ход развития жизни подвёл итоги борьбы: новая силлабо-тоническая система прочно утвердилась в чувашской поэзии»<sup>24</sup>.

Естественно, что поэты братских народов часто обращаются к стиху русской поэзии, и классической и современной. В стихе разных языков исследователи единодушно отмечают такие новые явления, как закрепление четырехстопных ямбов, анапестов и других силлабо-тонических размеров — в чувашском<sup>25</sup>, в хакасском<sup>26</sup> и других. Бурятская поэзия обогатила свой стихотворный арсенал, приняв на вооружение из русской поэзии концевую рифму<sup>27</sup>. И «лесенка» Маяковского, по которой начинают печатать казахские поэты традиционный силлабический одиннадцатисложник<sup>28</sup>, придает ему иное, свежее звучание, это не просто приём, за ним — живая интонация, несущая новые мысли и чувства.

Закрепить навеки непроницаемую, косную форму стиха, под флагом мнимого «соответствия языку» — значит сковать поступательное развитие национальной поэзии.

Пытающиеся растворить без остатка стих в языке тем самым уводят его от идеологии. Отсюда следует, что свести стих только к языку — значит разоружить его. Признать же, что систему стихосложения диктуют не особенности языка, а поэтический стиль, сам определяемый в конечном счете историей общества, — значит, осмыслить форму стиха как оружие борьбы. Разве не этим она была у Пушкина, у Маяковского, у каждого подлинного поэта?

<sup>24</sup> Н. И. Иванов, Чувашское стихосложение и его особенности, стр. 164.

<sup>25</sup> Там же, стр. 164 и сл.

<sup>26</sup> М. А. Унгвицкая, К вопросу о хакасском стихосложении, стр. 140.

<sup>27</sup> Г. О. Туденов, Влияние русской поэзии на бурятскую, — «Труды Бурятского комплексного научно-исследовательского института», вып. 1, Улан-Удэ, 1959, стр. 121.

<sup>28</sup> З. А. Ахметов, Ритмика казахского стиха, — «Ученые записки. Алма-атинский женский педагогический институт», вып. 1, Алма-Ата, 1958, стр. 75.

РИФМА ПЕРСИДСКОГО СТИХА

Все написанное о рифмовке средневековыми авторами зачастую носит схоластический характер. Большинство средневековых авторов пытались навязать персидской поэзии особенности арабской рифмовки — вот почему довольно простые правила рифмовки персидского стиха так запутанно истолкованы, что порою сами авторы средневековых поэтических трактатов допускают грубые ошибки во многих вопросах.

Рифма состоит из определенного количества звуков в конце последнего слова соответствующих *мисра*, повторение которых по общепринятым канонам считается обязательным.

Минимум рифмы — один долгий гласный звук, максимум же не имеет предела и может состоять из нескольких слогов.

С точки зрения звукового состава рифма бывает четырех разновидностей:

- 1) *простейшая рифма* قافية كافي
- 2) *полная рифма* قافية سرشار
- 3) *богатая, или обогащенная, рифма* قافية شايگان
- 4) *рифма с редифом*. قافية ردیفدار

Кроме перечисленных разновидностей есть еще рифма, которую мы назвали условно *особой рифмой* قافية ویژه и которая представляет собой результат чрезмерной искусственности.

Разновидности рифм

*Простейшая рифма*<sup>1</sup> — такая рифма, при которой рифмообразующие элементы являются частями основ и которая перестаёт быть рифмой при изменении огласовок образующих элементов.

В простейшей рифме ядром ее является та гласная, на которую падает ударение слова. Изменение места ударения в рифме вызывает изменение акцентировки самого поэтического размера и считается недостатком в стихе.

<sup>1</sup> При определении других разновидностей простейшая рифма называется ядром рифмы.

Разновидности простейшей рифмы

	Звуки рифмы			Примеры с гласными ä a	Примеры с гласными o y	Примеры с гласными e i
	до огласовки с ударением	ударный гласный	после огласовки с ударением			
I		дг		ма-ашна	му-гису	вали-хафи
II		к	с	сāhār-гозār	гол-сонбол	теб-казеб
III		дг	сх	бан-гоман	душ-хамуш	бим-мостагим
IV		к	с сх	сāng-ahāng	кондж-торондж	хешт-срешт
V		дг	сх сх	бахт-шнахт	дуст-пуст	нист-грис
VI	к с	к		тānэ-меймāнэ	каколэ-сонболэ	фаселэ-овселэ
VII	дг с	к		данэ-кашанэ	тушэ-гушэ	кинэ-энинэ
VIII	к сс	к		зāхмэ-дāхмэ	бог'э-рог'э	рештэ-нвештэ
IX	дг сс	к		растэ-нешастэ	куфтэ-руфтэ	шифтэ-фрифтэ

дг — долгий гласный  
 к — короткий гласный  
 с — согласный  
 сх — лишний согласный, т. е. находящийся за ядром рифмы.

Примечание. Кроме перечисленных в таблице простейших рифм и классической литературе иногда встречается еще один вид простейшей рифмы, а именно — рифма, образуемая в слоге с конечным о с обязательным произнесением его как *فتنه*, *غزنه*, например у Манучехри есть ка-сыда с рифмой: *سركه*, *مكه*, *سكه*, *ضحكه*. Такая же рифмовка встречается и в некоторых кит'а Анвари с рифмами: *كهنه*, *تشنه*, *مجنه*, *فتنه* и т. д.

Это было искусственным произнесением звука *ه غير ملفوظ* (так называемое «ха немое») и потому такая рифма в последующие периоды не встречается.

Все перечисленные варианты простейшей рифмы, как видно, состоят только из минимума элементов рифмообразования.

Однако есть и другие разновидности рифмы, которые состоят из той или иной простейшей рифмы с прибавлением и обязательным повторением одного или нескольких звуков (согласных или гласных). В этих случаях простейшая рифма составляет ядро сложной рифмы. Если прибавленные звуки находятся перед ядром, то такая рифма называется *полной* قافية سرشار; если же они наращены после ядра (а таковыми могут быть лишь суффиксы и местоимения-энклитики), рифма называется *богатой* قافية شايگان.

*Полная рифма* قافية سرشار. Как было сказано, обязательное повторение добавочных звуков перед ядром рифмы превращает ее в полную, и чем больше повторяемых добавочных

элементов, тем благозвучнее сама избранная поэтом рифма. Здесь мы ограничимся упоминанием ряда разновидностей полной рифмы. Приведем таблицу образцов полной рифмы (см. стр. 18).

**Богатая рифма.** Как было сказано выше, добавочные элементы, следующие за ядром, могут быть только либо суффиксами, либо местоимениями-энклитиками. Таким образом количество разновидностей богатых рифм соответствует количеству суффиксов и местоименных энклитик в языке, которые в нашей работе именуются элементами богатой рифмы *ادات شایگانی*.

Виды богатой рифмы отражены в таблице III (см. стр. 19).

Образцы полной рифмы

Вид полной рифмы	С ядром I	С ядром II	С ядром III	С ядром IV	С ядром V	
A	{ ..... ..... ..... .....	<i>sāhār nāzār</i> ка <u>мел</u> <i>maīyēl</i> ри <u>мān</u> <i>shivān</i> ку <u>шеш</u> <i>su-</i> н <u>еш</u>	<i>hāmūn karūn</i> на <u>мун</u> <i>karūn</i>			
B	<i>sāda reda</i> са <u>да</u> <i>reda</i>	ро <u>вшān</u> <i>gol-</i> ш <u>ān</u>	го <u>ман</u> <i>zāman</i>	<i>ahāng pal-</i> h <u>āng</u>		
B	<i>āli dajāli</i> ā <u>li</u> <i>dajāli</i>	.....	.....	<i>kāmānd mos-</i> t <u>āmānd</u>		
Г	<i>laru baru</i> ла <u>ру</u> <i>baru</i>	.....	.....		<i>nafele ga-</i> f <u>ele</u>	
Д	<i>tutīya ki-</i> ми <u>я</u> <i>dara modara</i> бу <u>рийа</u> <i>keb-</i> ри <u>я</u> <i>сорна дорна</i>	<i>āhrimān</i> и <u>mān</u>	.....	.....		
Е	<i>сорна дорна</i>	.....	<i>ārsan lār-</i> за <u>n</u>			
Ж	.....	.....	да <u>стан</u> <i>ba-</i> ста <u>n</u>			
З	.....	<i>shekāyāt he-</i> ка <u>йāt</u>				
И	<i>angoshari</i> мо <u>ш</u> та <u>ри</u>					

Добавочные звуки подчеркнуты, ядра выделены полужирным шрифтом. Полная рифма включает в себя добавочные звуки плюс ядро.  
Римскими цифрами обозначены виды простой рифмы согласно таблице II.

Таблица III

Виды богатой рифмы

I	<i>rāhāyū — fāsāyū</i>	<i>hāstū — māstū</i>
II	<i>ābrū — bābrū</i>	<i>rāhū — gāhū</i>
III	<i>āgarā — negarā</i>	<i>biḡānā — miḡānā</i>
IV	<i>sāparān — bāharān</i> <i>karḡā — tarḡā</i>	<i>meīḡarāḡān — nāzārāḡān</i> <i>rāndḡā — gāndḡā</i>
V	<i>māllāku — yāzāku</i> <i>ānāk — zārriāk</i> <i>dīvārḡā — dāstārḡā</i>	
VI	<i>shekāstān — nešāstān</i> <i>nūshidān — khūshidān</i>	
VII	<i>āyāndā — gošāyāndā</i> <i>khūshān — dḡūshān</i>	
VIII	<i>hoftā — goftā</i>	
IX	<i>nūyān — dḡūyān</i> <i>ketābām — golābām</i>	<i>nālān — malān</i> <i>rāhāt — kolāhāt</i>
X	<i>dārsān — tārsān</i> <i>pedārām — gāmārām</i>	(меня)
XI	<i>ḡānāmāt — dānāmāt</i> <i>kāndeshān — āfgāndeshān</i> <i>shādām — āzādām</i>	(тебя)
XII	<i>dīdām — borīdām</i> <i>binām — chinām</i>	(их) <i>imānānd — rovshānānd</i> <i>līdām — borīdām</i> <i>ḡūyānd — dḡūyānd</i>
XIII	<i>māḡānād — māmanād</i>	

Ядра выделены полужирным шрифтом, под суффиксами и местоименными энклитиками стоят точки. Богатая рифма включает ядро плюс суффикс или местоимения-энклитики.

Примечание 1. В богатых рифмах элементы могут быть многочисленными, например: *Амохтестанд* (амухтастанд) — *духтестанд* (духтастанд), *бенвахтандаш* (бенвахтандаш) — *нашнахтандаш* (нашнахтандаш), *таждарананд* (таждарананд) — *хушйарананд* (хушйарананд).

Примечание 2. В глаголах давнопрошедшего времени вспомогательный глагол *بودم*, *بودی*, *بود* рассматривается как редиф, а не как элемент богатой рифмы. Что касается связи *است* (аст), независимо от того, пишется ли она слитно или отдельно, ее целесообразно рассматривать как элемент богатой рифмы.

Примечание 3. Послелог *را*, а также встречающиеся в классической поэзии послелого *ندر*, *در*, *بر* считаются редифами.

Рифма ma'tul (قافية معمول). В моноримный ряд некоторых лирических стихотворений, имеющих один из трех видов рифмы (простой, полной или богатой), могут вкрапываться одно или два слова, в которых рифмообразующими элементами являются части корня, а не морфемы (как в других членах моноримного ряда), или наоборот. Приведем пример газели Саади, содержащий معمول (в четвертом бейте):

چه خوش است بوی عشق از نفس نیازمندان  
 دل از انتظار خونین و لب از امید خندان  
 نظری مباح کردند و هزار خون معطل  
 دل عاشقان بردند و قرار هوشمندان  
 سر کوی ماهرویای همه روز فتنه باشد  
 ز معربدان و مستان و معاشران و زندان  
 اگر از کمند عشقت بروم کجا گیرم  
 که حیات بی تو مرگ است و خلاص بی تو زندان  
 همه شاهدان گیتی بتو عاشقند سعدی  
 که میان گرگ صلح است و میان گوسفندان

В маснави также возможна рифмовка по типу معمول. Примером могут служить следующие рифмы:

شماست — راست ،  
 آهوست — پوست ، غمین — نگین ، دوستان — آستان ، ضمیران — رامشگران — ،  
 پیداکنند — بلند ، بریم — نسیم

Как правило, в касыде, кит'а и газели с простейшими рифмами допустимо двукратное повторение одной рифмы. Повторение же одной и той же рифмы более двух раз считается нарушением нормы.

В чаме (چامه) допускается рифмовка суффиксов с однозвучными им окончаниями слов, что также является богатой рифмой. Например, в такой чаме с богатой рифмовкой, как *مستمندان* — *گوسفندان* — *نیازمندان*, допускается сочетание слов-рифм: *چندان* — *دندان*, или соседство в одном произведении рифм: *دلبران* — *دختران*.

### Элементы богатой рифмовки

Основой разнозначности элементов богатых рифм является постоянное место лексического ударения. Например: *مردی* (*карди*) — *کارم* (*карди*); *کردی* (*дар набарди*) — *دربردی* (*марди*); *شایان* (*ярам* — «моя возлюбленная») — *یارم* («мое дело»); *شتابان* (*штабан* — «торопясь») — *شایان* («подходящий»); *خاوران* — *دلبران* — *دختران*.

ответственно рифмуются, тогда как *مردی* (*марди* — «один мужчина») нельзя рифмовать с *سردی* (*сарди* — «холод»).

**Рифма с редифом.** Редифом является самостоятельное слово (редко его ономим), повторяющееся после рифмы. Редифом может быть одно слово или группа слов, порою даже целое предложение.

Создание стихотворения с редифом представляет большую трудность, но поскольку стихотворение с редифом обладает большой выразительностью, благозвучностью, то эта форма широко распространена, а в газелях она имеет большее применение по сравнению с другими разновидностями рифм.

Это видно из приведённой ниже таблицы употребления разных рифм в поэзии (табл. IV). В касыдах, где рифмуется большое количество бейтов, применение редифа затруднено.

Таблица IV показывает частоту применения разновидностей рифм в стихах.

Таблица IV

Поэты	Простая рифма	Богатая рифма	С редифом	
В касыде				
Мас'уд Са'д	64%	14%	22%	
Са'ли	50%	24%	26%	
Каани	64%	14%	22%	
В газелях				
Фаррухи	40%	40%	20%	
Хафиз	17%	23%	60%	
Шахрияр	13%	17%	70%	
В маснави				
Поэты	Простая рифма	Полная рифма	Богатая рифма	С редифом
«Шах-наме»	60%	7%	11%	13%
«Хамсе»	35%	5%	34%	25%
Маснави-Шахрияра	58%	7%	29%	6%

Редиф может быть самостоятельным тактом в поэтической строке или составлять один такт вместе с предыдущим словом-рифмой, соединяемый либо через союз, либо в изафетном сочетании.

Иногда мастера слова ради демонстрации возможностей своего таланта выбирают такие слова в качестве редифа, которые трудно постоянно связывать с содержанием произведения, например слово *آتش و آب*.

У Хаджу Кермани в диване есть касыда с редифом و اشتر و حجره. Подобные рифмы придают произведению искусственность и натянутость.

Примером того, когда в качестве редифа выступает целое предложение, может служить таранэ:

یا من بودی منت نمیدانستم      یا من بودی منت نمیدانستم  
چون من شدم از میان ترا دانستم      تا من بودی منت نمیدانستم  
(شیخ شبستری)

Рифма может одновременно быть и полной и богатой: ارزانش — لرزانش، یاوران — داوران; или полной, снабженной редифом: گفتمیم ما — خفتیم ما، دامن نیست — پیرامن نیست، عامل بود — کامل بود; или богатой с редифом: یاران چه شد — وفاداران چه شد.

В рифмах богатых иногда можно изменить в ядре один гласный или согласный звук фонетически родственным без ущерба для рифмовки, например: میهده را — میکده را; مردمی — آدمی، رجزی — دیگرزی، بهشتی — درشتی، زخمه بود — نغمه بود، رخنه نیست — طعنه نیست.

**Особая рифма.** Порою поэты ради показа своего мастерства употребляли особые рифмы, чрезвычайно усложнявшие поэтическую форму стиха.

Одна из таких форм в классической поэтике названа *قافیة حاجبدار*, т. е. дословно «рифма с привратником». Особенность таких рифм заключается в том, что слово-редиф предшествует слову-рифме. Поскольку мы обнаружили подобную рифмовку не более чем в двух-трех таранэ, то, естественно, нельзя ее квалифицировать как одну из самостоятельных разновидностей рифм. В качестве классического примера, как правило, приводят нижеследующее таранэ Мас'уда, Са'да Садмана:

سلطان ملک است در دل سلطان نور      هرگز نرود براو و برسلطان زور  
هر روز بروی او کند سلطان سور      چشم بد خلق ازو و از سلطان دور

К особой рифмовке относится и *قافیة جناسدار* (*кафи-е джинасдар*, т. е. «рифма с джинасом»), что считается также одним из риторических приемов. Известно, что поклонником этого рода рифм был Фарид Исфакхани, много касыд и таркиббандов которого написаны с этой отнюдь не легкой рифмой. В качестве примера приведем два бейта из касыды поэта:

از افق زد بر صبوحی زهره بر خرچنگ چنگ  
زهره را یاری ده ای مطرب مدار از چنک چنک  
نغمه عنقا سراید باز در کهسار سار  
تخته مینا نماید باز در فرسنگ سنگ

К этой рифмовке обращались также такие выдающиеся мастера художественного слова, как Насир Хосров, Катран Табризи, Манучехри. Даже у Хафиза встречается одна галель с подобной рифмой. В довольно большой поэме-маснави Хатиба Туршизи, известной под названием «Маснави-е таджнисат», рифма такая же. Такую рифмовку имеет поэма-маснави «Сехре-халал» Ахли Ширази. Вот несколько бейтов из поэмы-маснави Хатиба Туршизи:

ای دل آواره پی جانان مباش      جان خود را جو جو بی جانان مباش  
در ره عرفان درآور سر براه      تا شوی چون اهل عرفان سربراه  
گل نباشد چون گل عرفان بیوی      از ریاض جان گل عرفان بیوی

Следует отметить, что употребление такой рифмы пошло на убыль с появлением так называемого сефевидского стиля. *قافیة مرصع* (*разукрашенная рифма*) *Гафиее мурасса'*

(является одним из риторических приемов, но поскольку его употребление связано с рифмой, то уместно здесь упомянуть о нём. Рифма мурасса' сводится к тому, что рифмующие слова в обеих поэтических строках подчинены ритмико-синтаксическому параллелизму. Примером может служить бейт Са'ди:

بشر ماورای جلالش نیافت      بصر منتهای کمالش نیافت

### Правописание в рифме. Способы облегчения рифмовки

В именных сказуемых, если имя оканчивается на согласный, связка *است* может писаться как слитно, так и отдельно, ибо возможность ошибки в чтении и значении полностью отсутствует.

Имена, оканчивающиеся на гласный *ی*, могут быть произнесены двояко: а) без произнесения звука *a* в связке *است*, например: *نامیست* (намист) — в этих случаях правильно писать *аст* слитно; б) с произнесением гласного *a* в связке *است*: *آدمی است* (адамийаст), *نامی است* (намиаст) — в этих случаях *аст* следует писать отдельно.

В словах, оканчивающихся на «ха немое», в том числе в причастиях прошедшего времени, как-то: *جامه*, *استاده*, *دسته*, глагол-связка *است* должен писаться отдельно с обязательным написанием конечного *o* и связки (*تخته است*, *دسته است*, *جامه است*), ибо в противном случае (т. е. *تختست*, *جامست*, *استادست*, *دستمت*) может возникнуть неправильное восприятие значения, например: *استاد است* — *дест аст* — *тхт аст* — *гам аст*.

Случается так, что под влиянием ошибочного правописания в этих случаях рифмуют слова, подобные вышеприведенным, что не может считаться безупречным. Анвари в одном из кит'а с рифмами گشاده است، گشاده است، приводит и такие рифмы: داد است، بامداد است. Вот это кит'а:

گر بی تو نشستى بود ما را      غرامت را بیجان و دل ستاده است  
لیکن چون توئی دور زمانه      ترا هرگه که بینم بامداد است

Приведем аналогичный пример из Рудаки:

اگر بزرگی و جاه و جلال در درم است  
ز کردگار بر آن مرد کم درم ستم است  
نداد داد مرا چون نداد گربه مرا  
ترا ز اسب و خر و گاو و گوسفند رسته است

В истории персидской поэзии были шаги к облегчению рифмовки. Например, по мере того как исчезала разница в произношении *ی* معروف и *ی* مجهول или *و* и *و* شبه, поэты стали придумывать слова, в составе которых наличествовали эти звуки. Или возьмем прибавление *ه* к концу некоторых слов в произношении, как-то: *شاه* — *شاهه* или превращение *ā* в *ī* в некоторых арабских заимствованиях, как в *عتاب*<sup>2</sup>, *خضاب* вместо *عتیب*, *خضیب*.

В настоящее время кроме указанных имеются и другие существенные широкие возможности облегчения рифм в персидской поэзии, но современные поэты не осмеливаются прибегать к этим возможностям из боязни быть обвиненными в неграмотности. Одна из таких возможностей заключается в том, чтобы рифмовать слова, которые по произношению созвучны, а пишутся другими буквами. Известно, что в современном персидском языке буквы *ع*, *ز*, *ذ*, *ض*, *ظ*, *ع*, *ح*, *ه* или *ص*, *ث* произносятся одинаково.

Поэтому возможны такие рифмовки, как: *محبوس* — *مبعوث* — *مخصوص*; *مویز* — *عریش* — *لذیذ* — *غلیظ*; *فراق* — *ایاغ*; *رباط* — *نبات*; *تبه* — *شبیخ*. Они не противоречат природе рифмы и требованиям, предъявляемым к ней.

Настало время, чтобы поэты освободились от этих ничем не оправданных формальных ограничений. Само собой разумеется, рано или поздно нынешний алфавит персидского языка будет изменен, каждому звуку будет соответствовать одна буква, а не несколько, и тогда эти ограничения исчезнут сами по себе.

<sup>2</sup> В заимствованных из арабского языка словах с конечной буквой *ی*, произносимой (в арабском) как долгий звук *ī*, поэты стали произносить как долгий звук *ī* в соответствии с написанием.

Н. А. ДВОРЯНКОВ

## СТРОФИКА ПОЭЗИИ ПАШТО

Научное описание и исследование строфики пашто, если не считать чисто практических справок в различных хрестоматиях или сборниках переводов афганских стихов, с разным охватом и глубиной было предпринято прежде всего такими известными европейскими афганистами, как Д. Дармстетер<sup>1</sup>, М. Асланов<sup>2</sup> и Д. Маккензи<sup>3</sup>. Из афганских филологов наиболее значительную лепту в это внесли А. Бенава<sup>4</sup> и С. Риштин<sup>5</sup>, хотя вместе с ними могут быть отмечены и другие афганские стиховеды, в частности те, чьим трудом подготовлена и выпущена двухтомная антология «Паштунских песен»<sup>6</sup>. Внимание к вопросам строфики продиктовано мне лично изучением проблемы народных форм в письменной афганской (паштунской) поэзии — проблемы, которая многими логическими нитями связана не только с тематикой, но и с изучением структуры стиха и со строфикой как ее частью. В общей и частной поэтике и просодии теоретические основы строфики изучены столь мало, что на память приходит прежде всего эпиграф, предпосланный книге филологических очерков одного из крупнейших советских теоретиков поэтики и просодии, Б. В. Томашевского, «Стих и язык»<sup>7</sup>, — цитата из его же работы 1929 г. «О стихе»: «Поэтому и весело работать над стихом, что в этой области еще почти все спорно».

Л. И. Тимофеев, говоря о направлении, в котором следует предпринимать изучение строфики, подчеркивал, что при этом «было бы неверным ограничиваться рассмотрением внешних

<sup>1</sup> J. Darmesteter Chants populaires des Afghans, Paris, 1880—1890.

<sup>2</sup> М. Г. Асланов, Афганский фольклор, М., 1946 (канд. дисс.).

<sup>3</sup> D. MacKenzie, Pashto Verse, — Bulletin of the School of Oriental and African Studies, XXI/2, London, 1958, стр. 319.

М. Асланов, Д. Маккензи и другие стиховеды во многом опирались на указанный труд Дармстетера об афганских народных песнях.

<sup>4</sup> Наиболее известна его «Поэтика» («Адаби фунун»).

<sup>5</sup> Им создано несколько трудов, начиная со статьи на пашто «Литература пашто» («Ды пашто адабийато») в ежегоднике «Кабул» (1939—1940, стр. 384), которой также пользовались М. Асланов, А. Бенава и Д. Маккензи, и кончая изданием труда Мия Шарафа «Аруз пашто» в 1965 г.

<sup>6</sup> Далее — ПС.

<sup>7</sup> Б. В. Томашевский, Стих и язык, М.—Л., 1959.

особенностей строфы, усматривая в них лишь явления чисто ритмического порядка... ограничиваясь изучением лишь... количества стихов, в нее входящих, расположения рифм и т. п.»<sup>8</sup>. «В основе строфы,— пишет он,— лежали известные музыкальные нормы и прежде всего принцип повторности, речевой симметричности...»<sup>9</sup>. «Представляя собой известный тип интонационной организации, строфа — в зависимости от ее конкретной эмоциональной окраски — будет давать самые различные модификации»<sup>10</sup>.

Как это часто бывает, при современном состоянии изученности проблем строфики трудно дать определение самой строфы, которое заключало бы в себе все ее известные свойства и не оставляло бы места для исключений или отклонений. Иногда строфа вовсе исключается из перечня конструктивных элементов стиха. «Стиховые ряды скреплены между собой единством устойчивой повторяемости одного, нескольких или всех конструктивных элементов. Такими элементами являются: 1) метрическая мера, повторяемая в стихе периодически или непериодически; 2) рифма (ассонанс); 3) равное количество ударных слов в стихе; 4) анакруза (безударные слоги), начинающая стих; 5) равносложные клаузулы, заключающие стих; 6) паузное членение фразы по признакам интонационной выразительности»<sup>11</sup>.

Однако едва ли подлежит сомнению, что стиховые ряды образуют и некие симметричные и ассимметричные структурные единства, именуемые строфами, причем они прослеживаются и в свободном стихе. Опираясь на опыт мировой поэтики, можно принять за исходную дефиницию строфы определение ее как группы стихов с определенным расположением строк и рифм, повторяющимся или варьирующимся в других, подобных ей, группах стихов. Однако эту дефиницию следует дополнить указанием и других дифференцирующих признаков строфы как структурной единицы, влекущих ее «различные модификации» — результат конкретного взаимодействия просодических и языковых элементов. К таким признакам несомненно относятся:

— разбиваемость строфы на стихи, образующая ее группа — не менее чем два стиха;

— последовательность стихов одного или разного размера;

<sup>8</sup> Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, стр. 141.

<sup>9</sup> Там же, стр. 143.

<sup>10</sup> Там же, стр. 144.

<sup>11</sup> А. Квятковский, Русский свободный стих,— журн. «Вопросы литературы», 1963, № 12, стр. 63.

— определенная последовательность рифм или клаузул при их отсутствии;

— фразовая ритмико-интонационная замкнутость строфы может быть прослежена в большинстве случаев построения строфы, но не является ее постоянным признаком;

— соотносительность строфы с одной из жанрово-поэтических форм также наблюдается не всегда и принадлежит к относительным признакам строфы.

На различные тенденции в развитии строфики, как и стиха в целом, влияет сложный комплекс историко-культурных причин и факторов, которые в языкознании обычно называют «внешней лингвистикой». Если абстрагироваться от них, то едва ли можно оставаться на позициях подлинного историзма, правильно и до конца понять тенденции в развитии афганской строфики.

К числу «внешнепоэтических факторов», создающих своеобразные условия развития строфики в паштунской поэзии Афганистана, принадлежат прежде всего факторы «языковой ситуации» в стране — стабильное двуязычие в литературе и исторически обусловленное многоязычие в языковом общении<sup>12</sup>, а также исторические судьбы афганского народа, определившие взаимодействие афганской национальной культуры с культурой других родственных и неродственных народов и влияние на паштунскую поэзию в этой стране со стороны иранской, арабской, индийской и европейской литератур. Все это создало основания для усвоения современной афганской поэтикой не только тысячелетнего собственного национального опыта устно-поэтического и письменного стихосложения, в частности строфики, но и впитывания необычайно богатого и разнообразного в этом отношении опыта персидской, арабской и индийской поэзии. В гораздо меньшей степени прослеживается влияние на развитие строфики пашто поэзии европейских народов, ограниченное к тому же во времени лишь последними десятилетиями. При этом также нельзя не учитывать, что идеологические, культурные и литературные течения новейшего периода, вызванные ростом национального самосознания, в том числе и проявившиеся в них националистические настроения, выдвинули на первый план вместе с другими и вопросы развития паштунских национальных поэтических традиций, наполненные заметным пуристическим смыслом. Это не замедлило проявиться и в усилении внимания к поэтике, жанровым формам и строфике национально-песенного фольклора. Усилению внимания к народным элементам в поэзии в еще большей мере способствовал и общественно значимый процесс демократизации литературы, проходящий на наших глазах, когда в литерату-

<sup>12</sup> «Современные литературные языки стран Азии», М., 1965, стр. 170.

ре народ все чаще становится предметом изображения и сама литература все больше предназначается для народа.

Большая сила традиции в поэзии, в частности определенный консерватизм, проявляющийся до сих пор, пожалуй, более всего в ее строфике, тесно связана с уровнем развития современной культуры и идеологии, существенной частью которых продолжает оставаться мусульманская религия. Многие поэты-классики и для нынешнего поколения остаются вместе с тем и «духовными отцами», «поэтическими наставниками», признанными хранителями духовных традиций «мусульманства» (исламият), «афганства» (афганият) и «паштунства» (паштунвалай), а их поэтические образцы, в частности в строфике, рождают многочисленные подражания. Наряду с этим развитие капиталистических базисных явлений, вызвавшее определенный идейный подъем, в ходе борьбы за независимость уже в первой четверти XX в. вместе с сокрушением отживших феодальных надстроек в духовной жизни и культуре породило и решительные попытки отвергнуть устаревшие поэтические традиции, вылившиеся в проблему «нового стиха», которая стала, однако, особенно острой за последние двадцать лет. С ней тесно связана и эволюция строфики. Однако движение за «новый стих» как относительно самостоятельная проблема должно быть рассмотрено отдельно. К сказанному о «внешнепоэтических факторах» остается добавить еще своеобразное соотношение здесь на сегодняшний день между песенным (напевным) и говорным (декламационным) стихом, обусловленное также развитием культуры. Они разошлись меньше чем у многих соседних народов и продолжают оказывать друг на друга влияние.

Трудности анализа строфики пашто и различных исследований ее усугубляются еще и тем, что не решены до конца терминологические вопросы, что описание строфы в европейском и национальном стиховедении происходит все еще в «разных системах поэтических мер». В большинстве описываемых нами жанрово-поэтических формах или видах понятие «строфа» соответствует принятому в Афганистане термину *банд* («куплет»), реже термину *байт* («двустушие»). Следует учитывать и еще далекие от завершения споры вокруг соотношения таких элементов поэтического произведения и терминов, как стих, строка, мисра. Предпочтительнее в данном случае исходить из их синонимического равенства, оставляя в стороне возможные отклонения в написании и печатной организации структуры стиха.

\* \* \*

Типичным видом стиха, несущим в себе признаки строфы и в то же время могущим выступать как вполне законченное по форме стихотворение-миниатюра в афганской поэзии,

является народная песня — ландйй. Это двустушие, строящееся на силлабической основе, строки которого не равны, но в них соблюдается постоянное количество слогов: в первом стихе девять, а во втором тринадцать. Однако строфические свойства ландйй этим не исчерпываются. Вот как звучит одна из них, почитаемая знатоками за достойный поэтический образец:

псарлай съта ль лори рагъй  
ль тыша дага дь лаванго буй радзи-на

Это действительно короткая, но выразительная лирическая зарисовка, подстрочный перевод которой звучит следующим образом:

Весна пришла с твоей стороны,  
Из пустой степи доносится аромат гвоздик.

В данном случае нас должно заинтересовать то, что в ландйй устойчиво прослеживаются почти все строфические признаки: разбиваемость на два стиха, их последовательность и постоянный для каждого из них количественный слоговой состав, есть в ней определенная система клаузул и принадлежность других формальных признаков к поэтическому жанру ландйй. Несмотря на свою миниатюрность, эта жанровая форма в конкретных проявлениях обладает завидным фразовым и ритмико-интонационным разнообразием. Оставаясь всегда замкнутой структурно и по смыслу, ландйй тем не менее проявляет способность приобретать различную внутреннюю поэтическую «орнаментарность».

Уже не раз отмечалось, что ландйй как вид народной поэзии отличается своими структурно-стилистическими особенностями, проистекающими прежде всего из экспрессивных и субъективно эмоциональных моментов, сопровождающих процесс пения ландйй. На этом основании иногда в строку песни ландйй вводятся эмоциональные восклицания *hā* или *vā*. Так, восклицание *hā* произносится в начале первой строки, а затем оно может повторяться и в первой и во второй строках.

(hā) тър та ди гам ла вафадър дъй  
тъ къла къла гам ди тъл расара вй — на  
(ПС, I, 8)

Ха! Печаль о тебе еще преданнее тебя.  
Ты бываешь со мной изредка, печаль о тебе — всегда!

Соответственно восклицание *vā*, также присущее песенной природе ландйй, приходится обычно на конец первой строки и на середину второй:



спожмъй пър мѣх дѣ асмѣн рѣгла (вѣ)  
бе йѣра хѣб (вѣ) нѣшта ка мѣ ла на рѣдзи-на  
(ПС, I, 8)

Вышла луна на лик небосклона,— ва!  
Без друга сна,— ва! — нет, если он не приходит ко мне.

Заметим, что оба этих эмоциональных восклицания, преднамеренно в транскрипции взятых в скобки, «не укладываются» в силлабический размер строк ландый, а составляют соответственно «избыточные» десятый или четырнадцатый слоги стихов. Более того, они стоят и вне стихотворного ритма, интонационной волны, образуя орнаментарные разрывы в их течении.

М. Г. Асланов подчеркивал, что из всех видов народной поэзии ландый менее всего подвержена влиянию книжной поэзии. Это положение настолько очевидно, что едва ли нуждается в дополнительных доказательствах. Сейчас для всего литературного процесса еще более существенно и важно то, что сама ландый и в прошлом и в настоящем оказала огромное воздействие на творчество народных и профессиональных поэтов.

Строфические возможности ландый во многом связаны и обеспечиваются ее богатой синтаксической природой. Здесь едва ли можно обнаружить синтаксическое однообразие, усмотреть полный параллелизм стихов или проследить абсолютную синтаксическую замкнутость строфы.

Вслед за Дармстетером М. Г. Асланов отметил возможность построения из стиховых рядов ландый пространных «диалогов» и даже «драм». С функционально-поэтической точки зрения в этом проявляется не что иное, как конструктивная роль и функция ландый в качестве структурного элемента стиха, образца, особой строфической модели. Хотя в предыдущих работах практически эта проблема не разбиралась, таких примеров особенно за последние десять-пятнадцать лет в афганской (паштунской) поэзии, разумеется даже письменной, можно отметить довольно много.

Для нас здесь особенно важно подчеркнуть, что, опираясь на ландый как элемент архитектоники стиха со всеми его выразительными богатствами, современные поэты могут создавать большие стихотворения с единым развивающимся в них лирическим сюжетом. Ограничимся сейчас анализом лишь одного стихотворения, построенного из строф ландый и принадлежащего перу Абдуллы Бахтани<sup>13</sup>, приведя лишь пять его начальных строф (десять стихов) в транскрипции (с указанием метрических ударений и количества слогов в каждой строке).

<sup>13</sup> Сб. «Тайна сердца», Кабул, 1335, стр. 165 (на яз. пашто).

ка мина дѣра пѣта сѣтѣм (9)  
запѣлай рѣнг ми рисвѣйи та расавѣ на (13)  
рѣдзѣй че джѣр нѣвѣй мафѣйл кру (9)  
дѣ зѣрѣ гам пѣ сар бѣ хѣври вѣраву на (13)  
дѣ мини зѣр дѣй че йе гѣре, (9)  
пѣ хѣж мафѣйл хвѣжѣ йѣран тол шѣви ди на (13)  
дѣ жвандѣн асѣнѣмѣ ки (9)  
зѣмѣ пѣ бѣрха ликѣл шѣви ди гамуна (13)  
залми пѣца че саѣр дѣй (9)  
каравѣн равѣн дѣй пѣ тезѣй мазал кавѣ на (13)

Если я и любовь скрыто храню,  
То мой скорбный вид ведет меня к позору.  
Давайте создадим новый круг  
И «предадим земле старое горе».  
Сила любви в том, что ты видишь,  
Кругом собрались желанные друзья.  
В «уставе жизни»  
На мою долю записаны печали.  
Вставай же, юноша, уже утро!  
Караван в пути, он быстр в своих переходах...

Тематически это стихотворение связано с идеями «Пробудившейся молодежи», попыткой возродить это движение после разгрома в начале пятидесятых годов.

Абстрагируясь пока от остальных строфических признаков, представим схематически его синтаксическую структуру:

$$\left\{ \begin{array}{l} 1 \\ 2 \end{array} \right. \text{СП} + \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ СП} \\ 2 \text{ ПР} \end{array} \right. + \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ СП} \\ 2 \text{ ПР} \end{array} \right. + \left\{ \begin{array}{l} 1 \\ 2 \end{array} \right. \text{ПР} \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ О, СП} \\ 2 \text{ СС} \end{array} \right. +,$$

т. е. строфа-ландый может быть простым распространенным предложением (ПР) или целиком составить сложноподчиненное предложение (СП), СП может быть в ее одной первой или второй строке или же в них могут быть и сложносочиненные предложения (СС). В последней, пятой, строфе в первом стихе введено также и обращение (О). Только в четвертой строфе для восполнения одного слога произошло фонетико-морфологическое переразложение местоимения первого лица *змѣ* → *зѣмѣ*. Такому синтаксическому строю соответствует и интонационно-ритмическое оформление стиха: относительные паузы, движение тона, словесные ударения. Не зависит от него самостоятельный элемент стиха — метрическое ударение<sup>14</sup>. Оно объединяет строки стиха повторением одинакового размера, накладываясь на чередующееся равносложие стихов: в каждой нечетной — по два (на четвертой и восьмом слогах), а в четной — по три метрических ударения (слоги 4, 8, 12). Так у всего стихотворения возникает константный ритм. Однако мера здесь не единственный

<sup>14</sup> Ландый рассматривается здесь как говорный стих вне зависимости от модифицирующего влияния на него песенной мелодии.

конструктивный элемент стиха. В сложное просодическое целое его превращает и повторяющаяся в этом стихоряде анакруза — три безударных слога перед первым метрическим ударением, начинающие стих. Такую же важную роль играют и равносложные клаузулы, особенно у рифмующихся четных строк. При построении этого стиха возникает конечная рифма женского безударного типа с чередованием *ba — ca — da — ea* и т. д. Особенность относительно полной (-ина, -уна) открытой формы состоит еще и в том, что она образуется внесмысловой эпентезой *-на* почти во всех стихах, добавляемой обычно в этом жанре для восполнения недостающего тринадцатого слога во второй строке. Между тем в восьмом стихе это уже аффикс множественности, что вносит определенное разнообразие и диссонанс в рифму стихов.

Таковы «порождающие» функции ландый как строфической «модели» в современной афганской, паштунской поэзии. И хотя сам термин *ландый* происходит от прилагательного *ланд* — «короткий» и обозначает нечто короткое, «коротышку», в этих своих функциях этот строфический элемент не знает ни ограничений, ни пределов. В руках опытного поэтического мастера он может быть использован для пространного изложения темы и разработки сюжета любой сложности.

Это одно из существенных проявлений фольклоризма в современной поэзии паштунов, имеющее и теоретическое и практическое значение<sup>15</sup>.

*Нимакий* представляет собой еще одну важную разновидность паштунской стихотворно-песенной формы, именуемой иногда и термином *сар*. К значению самого термина следует возвратиться после некоторого знакомства с ее строфической структурой.

Нимакий состоит из двух частей: запева, который затем целиком или в различных вариациях повторяется в стихотворении, и остальной части нимакий, именуемой *такый*.

Рифмующиеся или нерифмующиеся строки запева у нимакий в отличие от некоторых других народно-стихотворных форм неодинаковы и могут быть несоизмеримыми между собой. Как отмечают составители сборника «Паштунские песни», в нимакий строки могут быть и равными и не обязательно рифмованными (ПС, 2, 228), а после запева, по их выражению, в них вклинивается *такый* или *ландый*<sup>16</sup>. Для

<sup>15</sup> Л. И. Емельянов, Изучение отношений литературы к фольклору, — сб. «Вопросы методологии литературоведения», М.—Л., 1966, стр. 258.

<sup>16</sup> Это наименование одной и той же формы в разных местах Афганистана.

песни-нимакий характерно хоровое исполнение. Иногда нимакий сопровождают исполнение народного танца «Атан».

Нимакий можно, как в сборнике «Паштунские песни», разделить на два вида: одни из них именуются *ды атан сар* («танцевальные запевы»), другие — собственно нимакий. В определении строфической структуры этой поэтической формы до сих пор не было единства и последовательности. Так, К. А. Лебедев считает, что строки запева нимакий содержат соответственно тринадцать (первая) и семь (вторая) слогов<sup>17</sup>. Более осторожно по этому поводу высказывается Д. Маккензи: «Как норма (нимакий) состоит из двух или трех неравных строк, — пишет он, — не обязательно рифмующихся и, по-видимому, варьирующихся по длине до пятнадцати слогов. Поэтому любая схема ударений в них зависит от индивидуальных свойств строки, а не от вида стиха в целом»<sup>18</sup>.

Нам кажется, следует начать с того, что отнести нимакий<sup>19</sup> к такому виду стиха, где основную роль в организации стиха-песни играют повторы, а количество слогов и рифмовка в нем имеют вспомогательное значение.

В одной из первых своих статей по вопросам стихосложения С. Риштин привел пример нимакий, в запевных строках-стихах которой тринадцать и восемь слогов. Мы преднамеренно останавливаемся именно на этом примере, так как он использовался неоднократно в работах, но в данном случае толкуется совершенно по-иному.

- |   |      |
|---|------|
| 1) суркай пезвân ди пъ кандâв хатълай нмâr дъй  | (13) |
| 2) чâ вайъл че мазигâr <sup>20</sup> дъй        | (8)  |
| 3) мангай ди кедâ х(у)лâ ди рâка                | (9)  |
| 4) чâ вайъл че мазигâr дъй                      | (8)  |
| 5) мор та ди вâйа че пъ пûла вулведъма          | (13) |
| 6) чâ вайъл че мазигâr дъй                      | (8)  |
| 7) суркай пезвân ди пъ кандâв хатълай нмâr дъй  | (13) |
| 8) мор бъ (ди) <sup>21</sup> дâси рâта вâйи     | (9)  |
| 9) мâ вайъл че мазигâr дъй                      | (8)  |
| 10) мангай ди рогъ пъ хла ди рâвръ порхарûна    | (13) |
| 11) чâ вайъл че мазигâr дъй                     | (8)  |
| 12) суркай пезвân ди пъ кандâв хатълай нмâr дъй | (13) |
| 13) мор та дастî джавâб вувайе                  | (9)  |
| 14) мâ вайъл че мазигâr дъй                     | (8)  |
| 15) мангай пъ хâта зъ гâта вулведъма            | (13) |
| 16) мâ вайъл че мазигâr дъй                     | (8)  |
| 17) суркай пезвân ди пъ кандâв хатълай нмâr дъй | (13) |
| 18) мâ вайъл че мазигâr дъй                     | (8)  |

<sup>17</sup> К. А. Лебедев, Послесловие, — в кн.: «Стихи и сказки Афганистана», М., 1958, стр. 304.

<sup>18</sup> D. N. MacKenzie, Pashto Verse, стр. 324.

<sup>19</sup> В некоторых местах ее также называют *сарукай*.

<sup>20</sup> Это и ряд других слов используются в диалектной форме.

<sup>21</sup> Видимо, пропуск местоимения.

- 1) Красенький пезван <sup>22</sup> твой — солнце,  
взошедшее над перевалом.
- 2) Кто сказал, что уже вечер?
- 3) Поставь твой кувшин, дай мне уста свои!
- 4) Кто сказал, что уже вечер?
- 5) Своей матери ты скажи, что упала на мосту.
- 6) «Кто сказал, что уже вечер?»
- 7) Красенький пезван твой — солнце,  
взошедшее над перевалом.
- 8) Мать так мне ответит:
- 9) «Я сказала, что уже вечер!
- 10) Кувшин твой цел, а на губах у тебя шрамы.
- 11) Кто сказал, что уже вечер?»
- 12) Красенький пезван твой — солнце,  
взошедшее над перевалом.
- 13) Матери сразу ты ответишь:
- 14) «Я сказала, что уже вечер!
- 15) Кувшин упал в грязь, а я упала на камень.
- 16) Я сказала, что уже вечер!
- 17) Красенький пезван твой — солнце,  
взошедшее над перевалом.
- 18) Я сказала, что уже вечер!» <sup>23</sup>

Это стихотворение имеет особый ритмический строй, основанный на повторах. Первый стих (*сар*) выступает затем рефреном (в стихах 7, 12, 17); второй также повторяется (в 4, 6, 11 и модифицированно с заменой лица в стихах 9, 14, 16 и 18). Если снять эту «ритмическую орнаментарную сетку», то останется монолог — наставление юноши своей возлюбленной, представляющий собой короткий лирический сюжет, воплощение основной темы стихотворения. Однако «орнаментарная ритмическая сетка» не лишена смысловой связи с основной темой и создает для нее как бы дополнительный фон, лирическую настроенность. Сам монолог воплощен здесь в трех ландый, строки которых разделены повторами. Эти ландый состоят из третьего (девять слогов) и пятого (тринадцать слогов) стихов; и подобных по размеру восьмого и десятого; тринадцатого и пятнадцатого стихов, а вместе с повторами они образуют три сложных строфы: стихи 3—7, 8—12 и 13—17.

Сам термин *нимакий* буквально значит «половиночка» и произошел он, видимо, потому, что в этой форме одна строка ландый (ее половина) отделяется от другой повтором. В данном случае и первая запевная строка тринадцатисложная, но вторая (рефрен) — восьмисложная.

Не менее убедительным признаком типологической связи *нимакий* с ландый служат клаузулы длинных тринадцатисложных строк. Рифмующееся глагольное окончание *-зма* — один из типичных жанровых признаков ландый.

<sup>22</sup> Серьга, которую носят в ноздре.

<sup>23</sup> Ежегодник «Кабул», 1939—1940, стр. 405.

Приводя этот образец *нимакий*, С. Риштин там же замечает, что в ее составе использована такый, т. е. ландый. Следовательно, *нимакий* представляет собой народную стихотворную форму — ландый, строки которой разъединены повторами. С. Риштин не отметил, что строки ландый

мангай ди кэда хла́ ди ра́ка  
мор та ди вайа че пь пу́ла вулведъма

«разбиты» или «расчленены» рефреном «Кто сказал, что уже вечер?». Во всем остальном он очень точно определил структурную особенность *нимакий* и ее связь с ландый.

Между тем Д. Маккензи без должного основания, на наш взгляд, пришел к мысли, что *нимакий* якобы путают с *мисрый*. Никакой путаницы здесь нет. Составители сборника «Паштунские песни» правильно отмечали включение ландый или *мисрый* в состав строф *нимакий*. Если бы Д. Маккензи отбросил рефрен в семь слогов во взятом им из этого сборника примере *нимакий*, так как он имеет чисто «орнаментарное» астрофическое значение, то он и сам бы столкнулся со строками в девять и тринадцать слогов. Вот эти строки:

ка де асыл ша́л ра́ та ра́връ (9)  
(зма́ шири́на йа́ра) (7)  
пъ сро мангу́ло бь́ де щь́ чапе кавь́ма (13)  
(ПС, 2, 244)

Если ты принес мне красивую шаль  
(О мой любимый!),  
Тебя я крепко обниму розовыми руками.

Классической может быть признана следующая строфа *нимакий*:

1) амелу́на джоравь́ма (8)  
2) ра́вра лаванг ра́вра (6)  
3) цанг та ми ма́ радза майа́на (9)  
4) ра́вра лаванг ра́вра (6)  
5) саба́ бь́ буй́ дь́ лаванги́н дар ць́ха дзи́ на (13)  
6) амелу́на джоравь́ма (8)  
7) ра́вра лаванг ра́вра (6)

Ожерелье делаю,  
Принеси гвоздику, принеси!  
Не подходи ко мне, о милый!  
Принеси гвоздику, принеси!  
И завтра от тебя будет исходить аромат гвоздик.  
Ожерелье делаю,  
Принеси гвоздику, принеси!

Здесь налицо строфа-семистишие, в основе которого лежит ландый, состоящая из третьего и пятого стихов, а остальные строки — повторы, разделяющие эти стихи.

Таким образом, никакий — определенная строфическая модификация монострофы-ландый, в которой особый ритм, основанный на повторах, сопровождает и создает сам поэтические образы и по-своему воспроизводит жизнь<sup>24</sup>.

Багатый считается одной из важнейших форм афганской народной поэзии; она обладает своими строфическими особенностями. Багатый имеет запевное двустишие — байт, который называют сар (матла). Обе строки его срифмованы и одинаковы по количеству слогов, после этого байта (сар) следуют куплеты (банды) по четыре строки, в трех — общая рифма для всего куплета, а в четвертой строке повторяется рифма запева, а после каждого куплета, завершая строфу, идет рефрен, в большинстве случаев повторяющийся весь запев (сар<sup>25</sup>).

Вот образец неоднократно разбиравшейся багатый<sup>26</sup>:

дә тори стърги рана тережи  
дә тори стърги сръ йе ласуна  
варбал ки йици таза гулуна  
дә тори стърги рана тережи

дъ һала дзъмә къла хабрежи  
пъ бам валара кави сайлуна  
мозе дала зан бъ тре джарежи  
дъ һала дзъмә къла хабрежи<sup>27</sup>

Эти черные очи мимо  
Эти черные очи, у нее  
В кудри вложила свежие цветы,  
Черные очи мимо проходят,

Разве поймут они горе мое?  
Стоит на крыше, смотрит вокруг,  
Им в жертву приносят соперника  
Разве поймут они горе мое?..

Каждый стих в данном случае разбит цезурой и может рассматриваться как два полустихия с метрической моделью — — — — — V — — — — — V. По длине строки — это десятистложник интимно-лирического содержания. Рифма смежная, характерная для литературной формы маснави.

Схему рифмовки этой багатый можно представить так: *аа b b b a a* (повтор заглавного двустишия).

Строки багатый могут содержать различное количество слогов в них. Даже в пределах одного стихотворения стихи могут быть разносложны. В сборнике «Паштунские песни» отмечается также, что багатый иногда называют термином *лоба* («игра»), она исполняется в быстром темпе группой-хором или отдельными певцами, занимая в репертуаре проме-

<sup>24</sup> Л. Зивельчинская, Ритм, — «Вопросы литературы», 1963, № 3, стр. 174.

<sup>25</sup> В пашто имеет значение «голова», «начало».

<sup>26</sup> В работах М. Г. Асланова, К. А. Лебедева и некоторых других термины-названия этих форм не точно транскрибированы как *нимкъй*, *бугъй* (в некоторых стихотворных цитатах мы сохраняем афганский порядок следования стихов).

<sup>27</sup> Ежегодник «Кабул», 1939—1940, стр. 402.

жуточное место между газелями и чарбайтами. Подобный характер пения послужил, видимо, основой и для наименования формы (*багат* — «шум», «гам», «многоголосый гомон») (ПС, 2, 182).

Иногда структура багатый осложняется внутренними повторами, перестановками строк и рифмовкой. В третьей строке строфы-куплета может повторяться первая строка запева, а рефреном служит вторая его строка или рефрен варьируется повтором то первой, то второй строки запева (сар).

Вот, например, две строфы из багатый со схемой рифмы: *а а/б b/c/d d/a а* и метрической схемой первой строки одиннадцатисложника (— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —):

пъ тор орбал ки ди йици гулуна  
намуради ма ниса мъх та ласуна  
ма ниса лас пъ танди пас  
зъ ди рандзур кръм воре  
цомра ди зда ди нджълъй миказ ви  
пъ тор орбал ки ди йици гулуна  
намуради ма ниса мъх та ласуна  
каве макиз рагле пъ хез  
да ди дзвани да воре  
ста пъ йаръй ки пъ ма туматуна  
намуради ма ниса мъх та ласуна  
пъ тор орбал ки ди йици гулуна

(ПС, 2, 183)

В черные кудри ты вложила цветы,  
Безжалостная, не закрывай лицо руками!  
Не хватайся руками сверху лба,  
Ты меня ранила, маленькая,  
Насколько же ты усвоила, (что) девушки стыдливы.  
В черные кудри ты вложила цветы,  
Безжалостная, не закрывай лицо руками.  
Ты стесняешься, а сама прибежала.  
Такова твоя молодость! Маленькая,  
В любви к тебе меня подозревают.  
Безжалостная, не закрывай лицо руками.  
В черные кудри ты вложила цветы и т. д.

Это стихотворение проникнуто глубоким лиризмом, таким же, как полный лиризма народный обычай у девушек вплетать в локоны цветы. В нем парень подшучивает над своей возлюбленной, но помимо глубоко народных лирических образов оно отличается и тонкой художественностью, достигаемой особым ритмом и звуковой аранжировкой. Вторая строка его неожиданно удлиняется и содержит обращение к любимой, в третьей два полустихия с цезурой. Далее повтор повеления — *ма ниса лас*, цезура, а за ней следует еще одно короткое четырехсложное полустихие. Но самым явным поэтическим приемом является звуковое оформление этого стихотворения. Достаточно вслушаться в музыку первой полногласной строки, где друг друга сменяют гласные

тембры *о-о-и-ии-у-у* и слоговой повтор *ор-ор, ди-и*, а во второй строке как обратное эхо: *са-ас*.

Итак, строфическое построение багатый еще более сложное, чем в других формах народных песен. В них еще шире используются такие поэтические приемы, как аллитерация и анафора, как звуковая, так и лексическая, как ритмическая, так и строфическая.

Просодия пашто еще недостаточно изучена, но вместе с тем терминология, связанная со стихосложением пашто, чрезвычайно запутана особенно потому, что во многих случаях для обозначения одного и того же, например, вида и формы стиха пользуются различными по своей этимологии и функциональной семантике «терминами-дублетами». Но, пожалуй, самая большая трудность создается крайне неустойчивым использованием таких терминов, как *бадыла*, *сандыра* и *лоба*.

В применении к афганской народной поэзии широко распространен термин *бадыла*. Но даже самые лучшие знатоки афганской просодии считают, что очень трудно установить его точные границы. В просторечье этим термином могут назвать любое стихотворение. Подобное использование этого термина в широком значении можно было наблюдать и в «диванах» многих выдающихся афганских поэтов прошлого: Хушхаль Хана Хатака, Алихана Хотака и др. Но нынешние афганские литературоведы полагают, что этот термин должен использоваться в более узком значении<sup>28</sup>. По мнению С. Риштина, следует пользоваться термином *бадыла* вместо термина *чарбайта*, потому что это более старый термин, и в известном памятнике «Скрытое сокровище» («Пыта хазана») многие старые стихотворения — вошедшие в него газели именуется термином *сандыра*, а чарбайты называются *бадыла*. Он же утверждает, что у современных пешаварских паштунских поэтов термином *бадыла* называют касыду или маснави, излагающие большой сказ или один дастан о любви.

При использовании этих и других терминов встречаются особенности и чисто местного, регионального значения. Так, по словам С. Риштина, жители Кандагара женскую песню называют *бадыла*, а мужскую — *газали* или *лоба*. Подобное разграничение существует и у паштунов-момандов, только они называют женские песни термином *сандыра*<sup>29</sup>. Однако в современном литературном языке пашто понятие «песня» передается прежде всего термином с самым широким значением — *сандыра*. Имеются предположения, что в прошлом

<sup>28</sup> Стронником этой точки зрения является и проф. С. Риштин.  
<sup>29</sup> Ежегодник «Кабул», 1939—1940, стр. 406.

термин *чарбайта* пришел на смену термину *бадыла*, тем самым сузив его прежнее значение.

Известный поэт Абдулла Бахтани, сам родом с востока страны, разъяснял мне, что почти каждое стихотворение может быть названо и термином *лоба*. Но как особая поэтическая форма это — несколько двустушиий, развернутых двукратным или трехкратным повтором первой строки и имеющих строфический рефрен из его второй строки.

В современной афганской, паштунской поэзии соединилась в общую стихию народно-песенная традиция и многовековая традиция письменной поэзии, так что множество стихотворных форм с их строфикой и особыми размерами являются общими и для поэзии, именуемой письменной, в том числе классической, собранной в различных сборниках стихотворений или «диванах» и куллиятах прежних веков, и для поэзии, представленной устным народным творчеством, несомненно более древним, богатым и разнообразным.

Рассмотрим прежде всего монострофические формы, сложившиеся в фольклоре и на стыке с письменной поэзией.

К числу таких малых стихотворных монострофических форм принадлежит композиционно и по смыслу относительно замкнутое двустушие — байт, носящее название *нāré*, или *гāра*. Но эти термины чаще употребляются во множественном числе: *нāré*, *гāр* и, так как песня складывается не из одного, а из цепочки таких двустушиий. Среди них много устойчивых куплетов, но это, однако, не исключает возможности экспромта, импровизации в пределах самого жанра.

Термин *нāré* этимологически восходит к значениям этого слова в пашто («возглас», «призыв») и обычно имеет, как увидим дальше, при себе определение, образуя сложный термин и характеризуя определенную разновидность этого жанра. Подобные двустушия-байты имеют свои особенности у различных афганских племен, что относится к самым не изученным в этом круге проблемам и едва ли разрешимо при современной скудности материалов не только по афганской народной поэзии, но и по поэтике соседних с ними народов, что не дает возможности вскрыть если не генетическое их родство, то перспективное для исследования типологическое сходство.

К числу таких байтов-нāré принадлежат так называемые *ды шин хāло нāré* — очень интересная разновидность афганской народной песни. По своему строению они монострофичны и представляют собой двустушия-байты, обе строки которого рифмуются, причем рифмовка их отличается завидным многообразием, полнотой и «морфологической свободой».

гāна рāша ка ми гōре  
лās ми сръ ди стърги тōре

Дорогой, приди! Если меня ждешь,  
Руки у меня красные, глаза черные.

В наре в глаза бросается прежде всего широкий диапазон для выбора рифмующихся слов и самих способов рифмовки, что не всегда можно видеть даже в лучших образцах народной поэзии. В данном случае в двустииши полная рифма между глагольной формой второго лица единственного числа и формой множественного числа существительного женского рода.

Одна из закономерных особенностей наре — использование народно-разговорных языковых форм.

дъ обѡ гудър та дзмѡ  
дъ нѡзѣк дидан кавѣма

(ПС, 1, 367)

[Вот] иду я к переправе,  
Проведу свидание с нежным (или с Назуком).

Здесь рифмуются два глагола, удлиненные на один слог, что является одной из типичных разговорных форм пашто. Но возможности в этом отношении у наре поистине беспредельны.

стѡ дидан та йѣм раѣлай  
на ми кѡр шта на ми кѣлай

Я пришел к тебе на свидание,  
Нет у меня дома, нет села [ни кола, ни двора].

В этой нара рифмуется причастие прошедшего времени с существительным единственного числа мужского рода. В такой нара, как

дага цѣ вѡе халѣка  
хла ми пѣца да назѣка

Что это ты говоришь, мальчик?  
У меня нежные сладкие губы.

в позиции рифмующихся слов стоят существительное в звательной форме и прилагательное женского рода единственного числа.

*Ды шин хало наре* относятся к числу обрядовых песен, но такое их этнографическое качество говорит о несомненной широкой связи с «народным сознанием». Следовательно, интересующая нас строфическая сущность и особенности этого двустииши и его моделирующие функции также обладают огромной широтой охвата и большими потенциальными возможностями в конкретном поэтическом ареале, хотя, по нашим наблюдениям, сам жанр более присущ западным,

прикандагарским афганским поэтическим традициям. Термин *ды шин хало наре* обычно переводят как «песни девушки с чистой родинкой»<sup>30</sup>. Нам известны, однако, иные легенды, возводящие происхождение этого жанра и его своеобразного содержания к легенде о девушке по имени Шин Хало, ставшей у афганцев нарицательным. Тем не менее разбираться этот вопрос должен в другое время и в другом месте. При традиционной графической записи и печатании таких наре оба стиха-байта пишутся обычно в одну строку, но с разделением.

В строфической и ритмической организации наре значительную роль играет рифма и размер в ее строках. Метрическая организация стихотворных строк в этом виде наре содержит многие возможности для развития силлабо-тонических форм стиха на пашто. Приведенные ряды можно представить в этой просодической системе как хорейские, своего рода четырехстопный хорей. В имеющихся оригинальных записях этого вида наре и при скандировке наре, содержащихся в сборнике «Паштунские песни», большинство стихов были соразмерными по количеству слогов (восемь) и одинаковы по метрическому рисунку. Вместе с тем в отдельных примерах вторая строка удлинялась до девяти слогов, но нет данных для того, чтобы проверить воздействие на нее музыкального ритма и песенной мелодии. Одна из ее строфических модификаций состоит в том, что при исполнении *ды шин хало наре* вторая строка повторяется. Многие из наре выглядят как диалог-дуэт:

— Дѣ калѡ тѣр шѡ терѣже,  
— марава́р на йѣм шарме́жѣм,

марава́р йе ка шарме́же  
дѣ тумѡта ди бере́жѣм

— Ты проходишь за домом,  
— Не обижен я, стесняюсь,

Обижен или стесняешься?  
Клеветы на тебя опасаясь.

Подобно другим народным стихам, наре обладают характерными для фольклора богатыми художественно изобразительными и строфическими возможностями «аранжировки» в смысловом, ритмическом и звуковом отношении.

«*Дѣ кѡка́ рога́ри*» — также разновидность народной песни-двустииши, близкая по своей строфической организации к форме *ды шин хало наре*. Обе строки (стихи) байта рифмуются, но они могут содержать одинаковое и разное количество слогов.

1 { пѣ цка́ра ра́ гварѣм гра́н (7)  
гѡрѣм да де кѣли има́н (8)  
2 { ос вардза́ рухса́та йе (7)  
дѣра пѣ лма́р вѣдаре́де (8)

<sup>30</sup> В. Беляев, Афганская народная музыка, М., 1960, стр. 14.

- |   |  |     |
|---|--|-----|
| 3 | { сра гарма дъ къли мийан                | (7) |
|   | { лъ ма хулгъй гварі джанан              | (8) |
| 4 | { хванд бе <sup>31</sup> раки ста хулгъй | (7) |
|   | { на ди прѣждѣм бе пшеманъй              | (8) |
| 5 | { ста халуна пър хла лвар ди             | (8) |
|   | { грани гърда савдагар ди                | (8) |
- (ПС, I, 374—375)

Открыто вызову дорогого,  
Посмотрю веру в этом селе.  
Сейчас ступай, ты свободна,  
Много постояла на солнце.  
Ясный полдень посреди деревни,  
А милый просит у меня поцелуя.  
Твой поцелуй даст мне наслаждение,  
Не отпущу тебя без сожаления.  
Твои родинки высоко над устами,  
Дорогая, все это привлекательно!

Если в наре наблюдалось удлинение второй строки, то в гари на один слог усекается первая строка (в байтах 1, 2, 3, 4).

Подобно другим разновидностям народной песни, эти байты могут быть замкнутыми по смыслу или образовывать более сложные сюжетные объединения из связанных по смыслу нескольких байтов. Термин *гари* восходит к лексическим значениям этого слова — «мелодия», «песня» (метонимический перенос его исходных значений «шея», «горло», «глотка»); таким образом, *ды какаро гари* следует перевести как «какарские напевы» (они названы по имени афганского племени — какар).

Ды какаро гари имеют большие возможности для многосложной и разнообразной ритмической организации и различные разновидности рифмовки строк. В пятом байте есть не только рифма, но и редиф.

Проф. С. Риштин считает наре или *гажуна* образцами народной поэзии со своими особыми размерами. «Это двустрочные байты, — пишет он, — с одинаковой рифмой в строках. Строки их могут быть равными, а иногда и не равными»<sup>32</sup>. Он также высказал мнение, что иногда по своей строфической природе они приближаются к ландый, т. е. могут иметь разную длину строк и быть нерифмованными. Однако едва ли можно пойти дальше и признать их строфической модификацией этой формы. Пока для этого нельзя найти оснований. Тот же С. Риштин сравнивает наре с «европейским вольным стихом», что вряд ли можно признать вполне убедительным.

<sup>31</sup> Вместо *бъ ѝе*.

<sup>32</sup> Ежегодник «Кабул», 1939—1940, стр. 400.

Наре могут включаться в большие легенды или сказания, и так как они встречаются в очень старинных легендах, то их относят к одной из древнейших форм народного стиха *нашто*. Видимо, это только одно из доказательств древности *наре*.

Одной из модификаций такой монострофы являются *ды атан наре* — танцевальные песни, также входящие в круг так называемой «обрядовой народной поэзии», песни, сопровождающие исполнение паштунского национального танца *атан* (который иногда может сопровождаться и пением ландый). Каждому ритму и манере исполнения этого танца (быстрый, медленный *атан* и т. д.) соответствуют свои особые наре с разнообразной строфикой и ритмичным рисунком.

Строки-стихи наре орнаментируются повторами слов и стихов, включением в них восклицаний *вэй, хэй, хэ* и тому подобными импровизационными приемами.

По своим структурным и эмоциональным особенностям различаются между собой наре, сопровождающие мужские и женские танцы. Ды *атан наре* строфически представляют собой трехстишия и даже четверостишия типа:

- I. обó са дъ валé гáра обó са  
пър йáр ми салáм вúвайа  
дá гúл ми дъ синé вар ла рá йóса  
(ПС, I, 332)

Водой залейся, берег арыка, водой залейся,  
Передай мой привет любимому,  
Этот цветок с моей груди отнеси ему!

Многие из этих *ды атан наре* отличаются богатой аранжировкой, синтаксическим параллелизмом, повторами, ритмическими и строфическими анафорами, аллитерационными рядами.

Система рифмовки в трехстишиях *ды атан наре* — *aba*. Когда первая или третья строка разворачивается в два стиха, *ды атан наре* превращается в четверостишие. Обычно роль «заполнителя» выполняют восклицания, например:

- II. Дъ ла дъ ла дъ ла  
кавтáра йъм рагъле вь кабъла  
йá бь кабъл хпъл кръм  
йá бь равърм лъ кабъл жéра булбула.  
(ПС, I, 338)

Вот, вот, вот,  
Я голубка, прилетевшая в Кабул,  
Или Кабул сделаю своим (т. е. поселюсь в нем),  
Или привезу из Кабула желтого соловья.

Эта разновидность наре имеет разносложные стихи-строки. Слоговая глубина первого примера 11—8—11, второго (исключая первую вводную строку) 11—7—12.

Восклицание может составить третью по счету орнаментарную, внестрофическую строку ды атан наре, например:

III. Дъ саһар стърга ранá да  
спожмъй върта валáра вархатá да  
тър та джáр съм лайла!  
пър нимо шпó ди цъ варá хандá да

(ПС, 1, 338)

Утренняя звезда светла,  
Стоит перед ней луна, растерянная,  
Пусть я стану твоей жертвой, Лайла!  
К чему же твой тихий смех полуночами?

Возможны и еще более сложные внестрофические импровизации в ды атан наре. Вот одна из них:

дъ нóро пáлез лáш шу  
калá та че пър сáр (вáй)  
калá та че пър сáр (һáй)  
сáр ди пáлезуна  
дъ мастъй пáлэз ос (һáй)  
ос кавй гулуна

(ПС, 1, стр. «вав»)

У других уже убрана бахча  
в деревне на вершине (вай)!  
В деревне на вершине (һай),  
На вершине есть бахчи!  
Безумная бахча сейчас (һай),  
Сейчас распускает цветы!

Ясно, что основой этой импровизации служит следующее трехстишие (слоговая формула 11—7—11).

калá та че пър сáр ди пáлезуна  
дъ нóро пáлэз лáш шу  
дъ мастъй пáлэз ос кавй гулуна

(ПС, 1, 341)

В селении на вершине горы есть бахчи,  
У других уже убрана бахча,  
Безумная бахча сейчас распускает цветы.

Как и в любой народной поэзии, повторы и внутренние рифмы наре являются средством объединения их в единое поэтическое целое и важным эмоциональным средством.

Количество слогов в строках наре непостоянно.

В отличие от примеров I и II слоговая формула примера III: 8—11—11. Трехстишия *ды атан наре* представляют собой разновидность аллитерационного стиха (см. в примере I: *са—са; -са; -са*; пример II: *в—в—б; б—б—п (каб—хп)*; *б—в—б—б—б*). В третьем примере используется редиф.

По своему строению эти афганские трехстишия многим напоминают ритурнель, или ритернель, в итальянской и французской поэзии с «холостым» вторым стихом. Из ближайших соседей трехстишия имеются у ваханцев, что представляет собой не только типологическое подобие, но, возможно, и генетические связи<sup>33</sup>.

Другая разновидность паштунской народной обрядовой песни — песни свадебной, основанной на скрытом трехстишии, *бабулала*. Свое название она берет, вероятно, от повторяющегося в ней эмоционального припева междометного происхождения. Для этого вида народной песни также характерен повтор слов и оборотов запевных строк, введение в строки восклицаний, различных видов анафоры.

В сборнике «Паштунские песни» приводятся три разновидности этих песен, но они едины по своему строфическому существу (трехстишие)<sup>34</sup> и различаются лишь по темпу исполнения, своей мелодией, расстановкой восклицаний и повторов, создающих внутреннее объединение строк, а порой и внутренней рифмовкой, не говоря уже о том, что каждая из них (*два тара ахлый, хорцади, църора*) соответствует определенной свадебной «процедуре». Вот один из примеров исполнительской импровизации такой песни:

уц валáр — зангун тарълай (һа) бабулала-лала  
уц валáр — (вáй, вáй) зангун тарълай (вáй)  
тър һағó бъ йе хлáс нá към (вáй) бабулала-лала  
цо змá джáн (вáй, вáй) на дъй рағълай (вáй)

(ПС, I, стр. 348)

Стоит верблюд, связаны колени (һа), бабулала-лала,  
Стоит верблюд (вай, вай), связаны колени (вай),  
До тех пор его не отпущу (вай) бабулала-лала,  
Пока мой милый (вай, вай) не придет (вай).

Рассмотренные выше монострофические трехстишия обладают принципиальным единством своей структуры, хотя они многообразны и по своей тематике, и по художественным особенностям. Их содержание нельзя ограничивать только «плачами невесты» с мотивами расставания с родным домом, обращениями к жениху<sup>35</sup>. Они поются и участниками свадьбы со стороны жениха, чаще восхваляя его, а иногда и иронизируя по поводу близких и односельчан невесты.

<sup>33</sup> См. материал Т. Н. Пахалиной, помещаемый в этом сборнике. См. также: С. И. Климицкий, Ваханские тексты, — «Труды Таджикской базы АН СССР», т. III, Сталинабад, 1936. В таджикской поэзии известны трехстишия — *мусалласы* со схемой рифм: *ааа ввв ссс* и т. д.

<sup>34</sup> В. Беляев ошибочно называет их двустихиями (см.: В. Беляев, Афганская народная музыка, стр. 13).

<sup>35</sup> В. Беляев, Афганская народная музыка, стр. 11.



Вот одна из таких бабулала:

тър бальшт ланди анър дый  
даси зум мо дарвустълай  
че намто дъ кандаһар дый

Под подушкой гранат,  
Мы такого зятя привезли вам,  
Что знаменит в Кандагаре.

Язык и в бабулала близок к народно-разговорному. Например, в первой приведенной бабулала в начальных двух строках пропущены связки — важный грамматический элемент организации предложения, что нередко встречается в разговорной речи. Разговорные элементы имеют огромное значение для дальнейшего развития системы стихосложения пашто, становления поэтических и стилистических приемов построения стихотворных строк.

Проблема разделения на народные и литературно-письменные стихосложения сейчас в афганской поэзии пока еще не снята, хотя, с одной стороны, в процессе прохождения своей «школы» народные поэты усваивают многое из канонов письменной литературы, а с другой — многие современные поэты в своем творчестве постоянно заимствуют поэтические средства и формы из народного творчества. К тому же корни паштунской, как любой письменной поэзии, уходят в необъятные глубины многовекового опыта фольклора.

Письменные традиции стихосложения пашто развивались под сильным влиянием учения об *арузе*, развившемся на основе арабской и персидской классической поэтики (арузом, или арудом, называли последнюю стопу первого полустишия, по которой проверялся весь размер стиха).

Составители сборника «Паштунские песни» не без оттенка иронии заметили: «Кто хочет уяснить себе правильность или неправильность сложения песен в этой книге, он не сможет их проверить по „аф'ал“-ам и „маф'ул“-ам арабского аруза»<sup>36</sup>. Вместе с тем никто не может отрицать, что «каноны поэтики аруза», описанные впервые еще в VIII в. арабским филологом Халилем ибн Ахмадом, оказали серьезное воздействие и на развитие стихосложения пашто. Мало того, изложение правил просодии в статьях и книгах, вышедших в Афганистане, в большинстве случаев до сих пор и по форме и по содержанию почти ничем не отличается от формы, стиля и содержания средневековых поэтических трактатов, а они по вопросам строфики предписывали различать «стихи „трех видов“: касыда, месневи, мусаммат. Касыда — это такая [форма], в которой пишут несколько бай-

<sup>36</sup> ПС, I, стр. «шин» и «сад» предисловия.

тов с единой рифмой, причем муфрад, рубаи, газель и кыта относятся к этой [форме]. Месневи — это такая [форма], в каждом байте которой пишутся две рифмы. Мусаммат — это такая [форма], в которой один байт составляют из четырех частей и в трех из них ставят одну и ту же рифму, а в четвертой части ставят основную рифму, на которой основано стихотворение. Иногда бывает так, что в четвертой части ставят основную рифму и повторяют [еще в ней] одно слово или более, или [целое] полустишие...

...Мусаммат — тоже вид стиха. Мусаммат пишут так, что [в составе его бывает] от четырех до десяти [полустиший]»<sup>37</sup>.

Так же излагаются эти вопросы и в современных афганских стиховедческих работах Риштина, Бенава, Ульфата, Рашада и других.

В основе классификации видов стиха и его строфики в национальной традиции лежат важнейшие принципы их структуры — количество строк в строфе, система рифмовки, длина строк и манера чтения. Но даже если иметь в виду только эти элементы стиха, едва ли можно, устанавливая связь между монострофическими и полистрофическими стиховыми структурами, писать, что «от ландый протягивается преемственная линия развития к двум видам лирических афганских песен — чарбайтам и газелям»<sup>38</sup>.

*Газель* — полистрофическая форма, основанная на байтах — двустушиях. Она имеет одну рифму для первой пары строк *a a*, во всех следующих парах стихов-байтов первая строка не рифмуется, а вторая повторяет рифму (*a* иногда и редиф!) первой строки заглавного байта (матла): *ab cb db* и т. д. Таким образом, в *газели*<sup>39</sup> используется одна из разновидностей смежной рифмы — монорим четных стихов.

Говоря о газели, проф. С. Риштин подчеркивает, что в современном понимании газели делятся на две группы. Одна из них — народные (*мили*) газели, другая — газели, принадлежащие к литературным (*дивани*) формам. По мнению С. Риштина, вторая группа газелей — литературные — явление для поэзии пашто сравнительно новое, возникшее под влиянием персидской и арабской поэзии. По его словам<sup>40</sup>, впервые упоминание о газели на пашто встречается в «Диване» Акбара Заминдавара (относящейся к VIII в. хиджры). Жанр газели, относящийся к одной из древнейших строфических форм восточной поэзии<sup>41</sup>, стал традиционным особен-

<sup>37</sup> Вахид Табризи, Джам'и мухтасар (Трактат о поэтике), М., 1959, стр. 37—38. Трактат относится к началу XV в.

<sup>38</sup> В. Беляев, Афганская народная музыка, стр. 15.

<sup>39</sup> Так ее более принято называть по-русски.

<sup>40</sup> «Тулу'и афган», 27.VIII.1957 (на яз. пашто).

<sup>41</sup> М. К. Хамраев, Основы тюркского стихосложения, Алма-Ата, 1963, стр. 136—138.

но после творчества великого лирика Хафиза (ум. в 1389 г.). Наивысшего расцвета в поэзии пашто жанр газели достигает в творчестве поэтов-классиков XVII в. Хушхалы, Хамида, Рахмана. Газель чаще всего — стихотворение о любви, и значительная часть литературных газелей состоит из большого количества стихов, до пятнадцати байтов-двустихий<sup>42</sup>.

Газели составляют и важную часть в народно-поэтическом творчестве, имеющем долгую традицию. Полагают, что до появления термина *газель* в афганском фольклоре эти песни называли просто *сандыра* или *бадыля*. Сейчас в обиходе народные газели называют *лоба*. Сравнение их между собой показывает, что они близки по тематике и своему смысловому содержанию, но все же содержание газели чаще всего — обращение к женщине, тогда как в лоба заключены прежде всего размышления поэта о жизни или же ей придается развлекательный смысл. К тому же лоба обычно имеет короткую строку. Некоторые даже танцевальные лоба сейчас приобретают патриотический смысл.

Отмеченные в данном случае и ранее переносы наименований — следствие функциональной семантики. Так, небольшую газель, содержащую наставление или поучение, могут называть *рубай* или *макам* и, наоборот, рубаи о любви может быть развернуто в газель.

Ныне в поэтике пашто только, пожалуй, система рифмовки и осталась постоянным признаком газели. Существовавшая ранее традиционная оговорка о том, что газель имеет лишь любовное содержание, теперь вряд ли соответствует действительности.

Народные газели-песни помимо всего прочего отличаются от всех других литературных видов и своим темпом исполнения. Два примера, приведенные В. Беляевым, имеют пометы «ленто» и «анданте», т. е. «медленно», «протяжно»<sup>43</sup>. Однако проф. С. Риштин неоднократно подчеркивает темповое, ускоренное исполнение газели<sup>44</sup> по сравнению с другими песнями.

Строфическая форма газели может быть усложнена и различными вариациями. «Анализ строения формы этих газелей показывает, что для развития музыкальных песенных форм имеет огромное значение развитие строфной структуры песенных текстов — усложнение и обогащение их припевами»<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> О газели в персидско-таджикской поэзии существует большая литература. Она представлена в трудах проф. Е. Э. Бертельса, проф. И. С. Брагинского, проф. А. М. Мирзоева и др.

<sup>43</sup> В. Беляев, Афганская народная музыка, стр. 15.

<sup>44</sup> Там же, стр. 18, 20.

<sup>45</sup> Там же, стр. 21.

И литературная и народная формы газели имеют запевный байт (матла или сар), за которым следуют от пяти до пятнадцати байтов. По традиции, идущей из классики, в предпоследней строке-стихе газели (*макта*) поэт должен оставить свою «подпись» — *тахаллус*.

В качестве современного образца рассмотрим «Новую газель» (Нывай газал) А. Бахтани с редифом (*пъ лās*):

ма лежа hāluна ашнā mā та дъ рибār пъ лās  
гул че тъ rāвулеже дай rākри mā та хār пъ лās  
мандз ки vāсте нā манъм мина бе парда гвārъм  
сод о зийāи манъма двāра ви че ми дъ йār пъ лās  
hāси зъ бандāй йъма савдā дъ муhāбāt ки ди  
цънга че бандī ди пацтāнъ дъ истимār пъ лās  
ўмр ми зайй шу hāси стā дъ дар пъ хāvро ки  
цънга аманāt че зайй кежи дъ гудār пъ лās  
зръ дъ ашйк стā пъ лās ки hāси пъ хвārъй ки ди  
цънга че хвārежи диндārāй дъ дунийадār пъ лās  
гōра бахтанй тъ че йе зръ тар о тазā ши бийā  
цънга че гварежи сръ гулуна дъ малийадār пъ лās<sup>46</sup>.

Не посылай мне вести, друг мой, посредника рукой.  
Цветы, что плешь ты мне, он с колючками дает рукой.  
Не признаю посредничества между нами,  
хочу любви без завес.

И прибыль и урон мне все одно,  
если [наносится это] друга рукой.

Я так пленен печалью от любви к тебе,  
Как пленены паштуны колониализма рукой,  
Моя жизнь погибла, так она повергнута в прах  
твоей красотой,

Как уничтожается вера изменника рукой.  
Сердце влюбленного в твоей руке в такой бедности,  
Как превращается в бедного благочестивый богача рукой  
Смотри, Бахтанай, чтобы сердце ее снова оживилось,  
Как расцветают алые цветы от садовника руки.

Газель, в которой в мотивы интимной лирики вплетается социальная тематика и фразеология, является типичной для современной афганской поэзии.

С. Риштин указывает на существование различных видов и строфических модификаций народной газели в отличие от классической литературной формы<sup>47</sup>. Одна из них, «двустрочная газель», существующая не только в народной поэзии, но и перешедшая в «литературные формы». Она имеет запевный байт (матла), затем его рифме соответствует рифма каждой четной строки всего стиха, все байты (от пяти до четырнадцати) имеют одинаковый размер, их строки равносложны (по четырнадцать или шестнадцать слогов).

Модификации газели во многом способствовала поэтическая деятельность великого Хафиза, поднявшего этот жанр

<sup>46</sup> А. Бахтани, Ды зры рāз, Кабул, 1963, стр. 76 (на яз. пашто).

<sup>47</sup> «Кабул», № 339, 1953, стр. 26.

на несравненную высоту художественного мастерства и превратившего ее в классический образец.

Газель можно рассматривать как полистрофическую структуру, состоящую из строф-байтов, но вместе с тем и она сама как бы представляет собой развернутую строфу из байтов-стихов, распадающихся на полустихия.

Длительная традиция использования жанра газели в паштунской поэзии привела к созданию многочисленных модификаций этой поэтической формы и к функциональной контаминации этой формы с другими жанрово-поэтическими формами. Так в народной поэзии пашто возникла трехстрочная разновидность газели с равными или неравными строками. В. Беляев справедливо отмечает, что анализ строения поэтических форм паштунских газелей свидетельствует о том, что для развития их музыкальных песенных форм имеет огромное значение развитие строфной структуры песенных текстов — усложнение и обогащение их примерами, но это же обстоятельство, хотя он сам и не замечает этого, объясняет его недоумение по поводу того, что имевшиеся в его распоряжении примеры газелей «не отражают самой структуры поэтической формы газели в такой мере, в какой это наблюдается в развитых формах таджикской и узбекской профессиональной (разрядка наша.— Н. Д.) народной музыки»<sup>48</sup>. В народной паштунской поэзии возможность импровизации гораздо шире. В каждом банде-строфе газели здесь могут быть две коротких и одна удлиненная строка-стих, два первых стиха рифмуются между собой, а третий с матла. Подобным же образом рифмуются четырех- и пятистрочные газели, в них с матла рифмуются соответственно четвертая и пятая строки, а остальные строки рифмуются между собой, они могут быть равными и неравными, но это уже модификация газели в полистрофическую структуру из строф трехстиший, четверостиший и даже пятистиший.

Пространная газель в шестнадцать и более байтов, излагающая сложный связанный сюжет, в современной паштунской поэтике называется *касыдой*.

Специалистам-стиховедом может показаться странным, что «смежной», контаминирующей с газелью формой в поэзии пашто является рубайи, встречающаяся и в народной и в литературной поэтике. В современной поэзии пашто следует прежде всего отметить тип рубайи, соответствующий этой поэтической жанровой форме четверостишия в арабской и персидской поэзии. Такие рубаяты состоят из четырех строк (двух байтов) с системой рифм *aaba*. По-афгански его могут именовать и *чалориз* (от *чалор* «четыре»). Составители «Паштунских песен» отмечали, что рубайи вы-

<sup>48</sup> В. Беляев, Афганская народная музыка, стр. 21.

ражают главным образом совет, наставление, правоучение (ПС, 2, 168). Но такое представление о смысловом содержании и тематике рубайи несколько сужено<sup>49</sup>. После того, как рубайи Омара Хаяма буквально покорили мир своей афористичностью, мудростью, выразительностью и одновременно лапидарностью формы, их и принято считать за классический образец этого жанра. Характерной чертой рубайи считается построение его со строгостью логического силлагизма: в первом байте — смысловая посылка, развиваемая в двух стихах, в третьем стихе — вытекающее из них суждение-вывод, подчеркиваемое отсутствием рифмы, а в четвертом — его обоснование или уточнение. Возможны и другие смысловые построения рубайи<sup>50</sup>.

Вот как выглядит рубайи Ульфата «Свежесть» («Тазаги»), содержащее развернутое суждение и выражающее сожаление об уходящем очаровании стиха:

йав цо врадзи ви баһар дъ сро гулуно  
ланд ви умър дъ шайист дъ цо мъхуно  
тазаги дъ шер нам даси тережи  
жър дзи хванд дъ ибтикър ль мазмунуно<sup>51</sup>.

У алых цветов весна всего несколько дней,  
Коротка жизнь красоты обаятельных лиц,  
Так проходит и свежесть стиха —  
Быстро уходит интерес  
к произведениям-экспромтам.

Активными структурными, организующими элементами строфы является не только единая для первого, второго и четвертого стиха рифма глубиной в два слога, но и морфологический параллелизм (*дъ сро — дъ шо*), аллитерация *ар — ар*, связывающая первый и второй стихи, сходный метр и анакруза в два безударных слога до первого метрического ударения.

Другая разновидность формы рубайи, получившая развитие в паштунской поэтике, — стихотворение, содержащее более четырех строк-стихов. Это как бы «продолженное» рубайи, так как оно начинается рифмами *aaba*, а последующие строки рифмуются через одну с главными, т. е. *са да* и т. д. Как уже правильно отмечалось, такие рубайи контаминируются в форму газели и представляют собой газель (ПС, 2, 1968; D. N. Mackenzie, Pashto Verse, стр. 322) с назидательным содержанием.

<sup>49</sup> Р. М. Алиев, М. Н. Османов, Омар Хайям, М., 1959, стр. 60.

<sup>50</sup> Не менее важным признаком рубайи стал и особый метр его строк.

<sup>51</sup> Сб. «Гвара ашар», Кабул, 1334, стр. 190 (на яз. пашто).

Вот образец рубаи шестистишия интимно-любовного содержания:

авселай дъ съви зрѣ ми асар на ка  
чѣ ми йар церѣ греван та назар на ка  
ка дъ ушко пѣ дзай вини вѣр та той крѣм  
да бѣ ханди пѣ жарѣ ми бавар на ка  
эй хосрава нор мушкѣл вѣр асан ди  
свал кава че худай ди йар марвар на ка

Вдох моего сгоревшего сердца не влияет [на тебя],  
Если любимая и не смотрит на мой разорванный ворот,  
Даже если вместо слез я заставлю течь кровь,  
Она будет смеяться и не верить моему плачу!  
Эй Хосров, все остальные трудности малы и легки,  
Ты проси, чтоб бог не обидел любимую.

Эту форму с газелью роднит и наличие последнего байта (макта) с упоминанием имени поэта. В ее первом, втором, четвертом и шестом стихе не только полная рифма, но имеется и редиф.

В сборнике «Паштунские песни» такие модифицированные рубаи содержат по шесть, восемь, десять, двенадцать, шестнадцать и даже двадцать стихов с газелической рифмой и с редифом.

Такие рубаи уже, разумеется, нельзя отнести к монострофическим формам. Обычно паштунские певцы начинают свои выступления с рубаи, которые они, по свидетельству составителей сборника «Паштунские песни», поют медленным и протяжным голосом перед чарбайтами, лобами и газелями и этим как бы привлекают внимание слушателей.

К числу литературно-письменных стихотворных строф пашто, которые, например, С. Риштин также называл как «классические» или «диванные», принадлежит и так называемый *чалоридз* или *чалориз*. Этот афганский термин соответствует арабскому *мурабба*, а иногда *рубаи*. Чалоридз имеет строфическую конструкцию, сходную с чарбайта, и распадается на строфы-банды. В него входят два байта (двустихия) или четыре мисра (строки), поэтому, вероятно, и его название происходит от слова *чалор*, что по-афгански означает «четыре» и соответствует арабскому значению слова *мурабба*.

Все четыре строки первой строфы (*банда*) имеют одну рифму *aaaa*, но в последующих *банда* все строки, кроме четвертой, имеют единую рифму, а в четвертой строке повторяется рифма первого *банда* (строфы). При исполнении *чалориза-песни* после каждого *банда* может, как отмечает С. Риштин, повторяться первый байт. Однако, судя по многим публикациям, термин *чалоридз* имеет более широкий объем значения. «Стих пашто, именуемый *чалоридзай*, можно об-

наружить как в прежней, так и в современной поэзии,— пишет поэт Силаб Сафай.— Начиная от Хушхаль хана Хаттака и Казым хана Шайда и до нынешнего периода, когда этой форме уделяют достаточное внимание Хамиш Халиль, Юнус Халиль, Хадим, Мухаммад Муса Шафик, Мухаммад Гулаб Нанграхарай и сам я, эта традиция продолжается и развивается»<sup>52</sup>.

Однако приведенные С. Сафаем девять образцов жанра *чалоридзай* не едины по всем своим строфическим признакам. Если у стихов в примерах наблюдается несомненная изометричность (четырёхдольник по схеме  $\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup\cup/\cup\cup\cup\cup$ ), то по системе рифмовки они неодинаковы: в двух — рифма перекрестная *abab*, в остальных семи — газелическая (*baca*) с редифом. По размеру строк и количеству слогов в них *чалориз* подобен газели и рубаи.

Форм песенного рубаи (*рубаи-и таране*) с рифмовкой всех четырех строк типа *aaaa* (как первая строфа *мурабба*) в изолированной форме в поэтике пашто пока не зафиксировано.

К монострофическим четырехстиховым формам принадлежит и так называемая *кита* (по-афгански произносится без «айн»). Строфа *кита* отличается тем, что в ней рифмуются только четные строки — вторая и четвертая, и в каждом четверостишии-строфе они имеют свою рифму (т. е. *baca*), а не представляют собой монорим, подобно газели.

По размеру стихи в этой строфе изометричны.

Вот известный образец кита из паштунской классической поэзии:

ча пѣ вахт дѣ дзанкандан вувѣ маджнун та  
вахт ахир дѣй пѣ зрѣ йад влара худай  
дѣ ву вѣ зрѣ ми дѣ лайлѣ пѣ йадо пор дѣй  
пѣ киче нѣшта дѣй дѣ норо йадо дзай  
(Хушхаль Хан)<sup>53</sup>

Кто-то в смертный час сказал Маджнуну:  
«Час последний, в сердце память бога прими!»  
Он ответил: «В моем сердце долг памяти Лейлы,  
Нет в нем места для памяти о других».

Этот стихотворный размер, как обладающий относительной строфической свободой, часто используется современными афганскими поэтами.

Полистрофическая форма *чарбайта* представляет собой разновидность лирического стиха-песни и часто используется и в народной, и в профессионально-письменной поэзии на пашто. В его основе лежит строфа-четверостишие, именуемая *мурабба*, равносложные или неравносложные стихи которой

<sup>52</sup> «Хивад», 4.XI.1963 (на яз. пашто).

<sup>53</sup> Ежегодник «Кабул», 1939—1940, стр. 411.

строятся по типу рифм *а а* — в запеве, *b b b a* — в первой строке, *с с с а* — во второй и т. д.

Каждая пара строк по-афгански обычно пишется в одну строку и распадается на две полустроки-стиха.

Само название *чарбайта*, восходящее к двум словам со значением «четыре байта», произошло, по утверждению составителей «Паштунских песен», потому, что его строфы-куплеты (банды) содержат или четыре байта-двустихия или четыре строки (тип, именуемый «книжные чарбайта»).

В чарбайта излагается единая большая тема, развертывается лирический или эпический сюжет. В просторечье форму чарбайта иногда называют терминами *сандыра* или *бадыла*.

Чарбайта распадается на две разновидности: простые чарбайта и так называемые «цепочные» чарбайта, которые, в свою очередь, включают большое количество разновидностей в зависимости от числа строк, их равенства, удлинения или сокращения. Различаются простые чарбайта четырех-, пяти-, шести-, восьми-, девяти- или десятистрочные с равными, удлиненными или укороченными строками, и также «цепочные» чарбайта четырех-, пяти-, шести-, восьми- или десятистрочные с равными, удлиненными или укороченными строками.

Четырехстрочный чарбайта:

запев { прот ди лавангін пяр дзигар  
буй ие дэй дь мушк о амбар  
тъл дър та кавьма зэри  
рагла пяр ма дэси хварі  
порта ка чашман хумари  
вў ка пяр ма банди назар  
пъ сар ди ша рангін душала  
зрь ди кър зма кашала  
зъ стă пь висал хушала  
ра ка срь лабан ди шакар  
зма ав ста тър мандз дый белтун  
ма банди на дый жвандун  
нал хо дый зма дь маджнун  
хаври нън зма шве пяр сар  
та ве хула бь дар към сабар  
зъ ди кърм ль хоба бидар  
зъ дар влар швѣм пь талвар  
та ра цъха вў кър сафар

(ПС, 2, 12)

У тебя на груди лежит ожерелье из гвоздик<sup>54</sup>,  
От них исходит аромат мускуса и амбры.

Всегда тебя я умоляю —

Пришло ко мне такое несчастье:

«Подними свои томные очи,

Посмотри на меня!»

На голове у тебя красивая, цветная шаль.

В душу мне внесла ты разлад,

<sup>54</sup> По афганским обычаям жених дарит невесте гирлянду из гвоздик.

Я рад свиданию с тобой,  
Дай мне сладость твоих алых уст.  
Мы с тобой в разлуке,  
Для меня нет жизни,  
У меня положение Маджнуна,  
Посыпана мне на голову сегодня земля.  
Ты сказала: «Утром дам тебе поцелуй!»  
Я тебя разбудил ото сна,  
Я к тебе пошел торопясь,  
А ты от меня удалилась!

Этот традиционный по тематике и «рядовой» по художественным достоинствам чарбайта создан, судя по диалектным особенностям, где-то в прикандагарье. Для его стилистических особенностей характерно обильное использование персицизмов *чашман* — «глаза», *лабан* — «губы», *бидар* — «бодрствующий» и др. Есть в нем и одна строфическая особенность, в общем не выходящая за рамки строфических свойств этой поэтической формы. Она связана с «доминантным заданием» в строении чарбайта — системой его рифм. Рифмовка этого чарбайта может быть представлена в реальном звучании схемой: *pp — ииир — ааар, нннр, рррр*. Таким образом, последняя строфа — банд этого чарбайта полностью соответствует форме *мурабба*.

В структуре чарбайта различают заглавное двустихие, именуемое матла, сар, пайрав или каср.

Рассмотрим еще пример так называемого простого (книжного) четырехстрочного чарбайта Мухаммаддина, состоящего из запева и шестнадцати строк (т. е. из сар и четырех бандов). Из четырех строф-бандов приведем лишь две:

цок бь пайдă на ши дь фархад ав ширинъй пь шан  
йав дзай бь цок на ши дь адам ав дурханъй пь шан  
йав дзай бь цок на ши лъка вў ашик фархад  
бъл бь ие кавьло пь ашна пасе фархад  
вў ие кре хаври дзъка насил ие ши мурад  
крэ бь ие хавьри дь тута дь шар вўни пь шан  
крэ бь ие хавьри дь маджнун да мацгула ва на  
бъл цъ бь ие на вў хо пь хла бь ие лайлэ на ва,  
вўч шь лъка дара дь хавьнд пь де риза ва на  
бийа бь пьрдзедь пь де пасе дь леванъй пь шан...

Найдется ли кто Фархаду и Ширин подобный?

Кто вместе сойдется Адаму и Дурханъй подобно?

Нигде не уединится влюбленный такой, как Фархад,  
Чтоб столько сделать для возлюбленной, как Фархад.

Перерыл он землю, чтобы желанной своей достичь.

Молвил он речи дереву из Тута подобно,

Молвил он речи, но занятием Маджнуна это не было.

Чего у него только не было, на устах Лейлы не было,

Высох он, как доска, но воли всевышнего не было.

Потом все ходил он за ней безумному подобно...

Классическая поэтика аруза, подобно другим средневековым схоластическим «пиитикам», предписывала строгое соблюдение правил построения строфы. И хотя на базе самой арабской и персидско-таджикской поэзии был разработан и канонизирован богатейший арсенал поэтических средств, канонизированная традиционная строфика вплоть до наших дней включает довольно узкий набор устойчивых вариантов. Причем почти всегда единственной строфической доминантой выступает порядок и очередность рифмовки строк в монострофической основе произведения и в нем самом как полистрофическом единстве.

Поскольку такие формы уже много раз описывались, хорошо всем знакомы и упоминались в этой статье ранее, есть возможность ограничиться их дистрибутивным описанием без анализа конкретных примеров.

Для обозначения классических видов строф в пашто выработаны свои термины, являющиеся чаще всего переводами с арабского.

В отличие от обычных или простых цепочными (дзандзири) называют чарбайты, в которых каждая предпоследняя строка строфы (банда) рифмуется с первой строкой запева (сар), а последняя ее строка — со второй строкой запева (сар). Остальные строки-стихи в этом виде банда (строфы) рифмуются через одну по схеме *a b c d c d c d a b e f e f e f a b* и т. д., или даже с внутренней рифмовкой строк *A a b* в случае их разбивки на полустушия.

Чарбайта, большие по размеру, излагающие множество сюжетно связанных событий, называют *кисе* (сказы; ПС, 2, 198).

*Пандзиз мухаммас*, или пятистишие, отличается соответственно тем, что в его строфе пять строк. При развертывании на его основе полистрофической структуры все пять строк первого банда имеют одну рифму, в остальных банда у четырех строк своя новая рифма, а пятая повторяет рифму заповной строки, как в чарбайта. В пятой строке мухаммаса может повторяться первый стих заглавного байта, если он имеется, или же весь заповный байт.

*Шпажиз* строится аналогичным путем. Это шестистишие, именуемое по-арабски мусаддас. Его строки обычно имеют одинаковый размер или количество слогов, шестая строка имеет рифму, общую с заповом. Разновидностью шестистишия является вариант, в котором вводится отдельно рифма для пятой и шестой строк.

По этому же принципу строятся семистишия, восьмистишия и десятистишия (арабские *мусабба*, *мусамман* и *му'аш-шар*), которые имеют соответственно в каждом банде по семь, восемь или десять строк.

В строфике пашто строфа *ласиз* — десятистишие имеет ос-

новными принципами организации количество строк (до десяти в банде-строфе), восемь строк имеют в каждом банде свою общую рифму, новую для каждой строфы, девятая строка имеет общую рифму с другими девятью, а десятая строка повторяет рифму первого банда.

Особое строфическое строение у пришедших из классической поэтики тарджибанда и таркиббанда, требующее определенного повтора рифмы или припева.

Тарджибандом называют особую стихотворную строфу, сходную с газелью. Но в ней после первых пяти, семи или девяти байтов с одной рифмой через строку следует соответственно шестой, восьмой или десятой байт с новой рифмой, но одинаковой для своих обеих строк. Он противопоставляется предыдущим строкам и по смыслу. Этот байт повторяется затем как припев после каждого банда-строфы.

Таркиббанд имеет сходное строение с тарджибандом. Различие состоит только в том, что если в первом случае вводным метрическим байтом для всего стиха является один и тот же, то во втором случае вводятся различные байты с иным смыслом и иной рифмой.

Иногда в классической поэтике доминантой конструирования строфы была не только система рифмовки. Так, за основу его иногда принималось соотношение длины строк-стихов в байте.

Форма, именуемая *мустазад*, — разновидность стихотворной формы со строками разного размера. Первая строка байта в ней удлиненная, а вторая короче первой, но обе они имеют одинаковую рифму или реди́ф. Все байты полистрофического мустазада одинаковы, но в нем через один байт повторяется вторая строка заглавного байта. В предпоследнем байте мустазада, подобно газели, может упоминаться имя автора стихотворения.

К монострофическим формам принадлежит маснави<sup>55</sup>.

*Маснави* — одна из важнейших разновидностей построения байтов в поэзии пашто. В этой системе рифмовки каждый байт-двустушие имеет свою отдельную смежную рифму. В этой форме написано стихотворение «Бедная красота» («Хвар хусн») Г. П. Ульфата, из которого приведем три начальных байта.

пъ зарó джамó ки мǎ лид'ла һу́ра  
дъ бадрáнги мерм'н лǎс лǎнди маздúра  
пъ шáй'ст ки л'ка мǎй'шт ва нуранí  
пъ щ' хуй ки парщитá ва асмáни  
пъ насáб ва л' хар чǎ на муатабáра  
пъ насáб банди мерм'но на би́тáра  
(«Гвара ашар», Кабул, 1956, стр. 237)

<sup>55</sup> Едва ли можно признать строфическими конструкциями му'амма и мувашшах (см.: М. К. Хамраев, Основы тюркского стихосложения, стр. 147, 148).

В старых одеждах я увидел гурию,  
Служанку, подчиненную безобразной хозяйке.  
Красотой она, как месяц, была светла,  
По нраву своему была ангелом небесным,  
По родословной она была достойнее любого,  
А по личным достоинствам — лучше хозяек...

В основе его структуры лежит схема рифмовки по байтам маснави *a a b b c c* и т. д. Как можно убедиться по этому короткому отрывку, стихи его различны по количеству слогов (12—12; 11—11; 12—12...), а иногда и по размеру.

Большие стихотворения или песни на пашто, написанные в форме маснави, именуют *дастанами*. Это одна из самых «ходовых» форм создания больших эпических произведений. В форме газели, чарбайта и мухаммаса в поэзии пашто создаются сюжетные поэтические произведения главным образом лирического содержания. Считается, что все эти три формы современной профессиональной поэзии обязаны происхождением народному стихосложению и получили свое начало от народных четверостиший — рубаятов, которые широко распространены и у других иранских и тюркских народов Персидской и Средней Азии, Кавказа и др.

Большими сюжетными полистрофическими или астрофическими формами стихов в поэзии пашто являются касыды и дастаны. В них, однако, можно увидеть самые различные способы строфической организации, в том числе и поэтические цитаты и напевы, включаемые даже в эпические прозаические произведения (легенды и сказки), эти поэтические вставки (байты, ландый, рубаи и пр.) знаменуют собой обычно кульминационные пункты сказа.

\* \* \*

Время меняет отношение к форме стиха и его строфике. Характеризуя особенности отечественной поэзии пашто, Г. Ульфат не так давно писал: «Каждый, кто посмотрит на стихотворения пашто и обратит внимание на их форму и смысл, сам поймет, что форме теперь придается не преднамеренное и не ведущее значение. Главное внимание обращается на смысл стиха, и в нем непременно можно заметить высокие чувства и симпатии или высокие идеи и мечты»<sup>56</sup>.

Изменилась и сама социологическая направленность поэзии. Наиболее ярким подтверждением мысли, высказанной Ульфатом, служит движение за «новый стих».

Д. Маккензи, например, правильно подсчитал, что поэтическая строка газели на пашто может иметь от пяти до пятнадцати слогов (D. N. Mackenzie, *Pashto Verse*, стр. 326), но это находится вне прямой зависимости от ее содержания. Так

<sup>56</sup> Литературные диспуты (адаби бахсуна), Кабул, 1332, стр. 114.

обстоит дело и со строфикой, ее можно модифицировать. Но сама строфика как закономерность поэтической речи продолжает существовать. И по поводу нее можно сказать, что в строфических построениях, «где рифмы образуют замкнутые циклы, внутри которых все «векселя» учтены и читатель уже не должен «ждать» очередной рифмы, конец цикла воспринимается как остановка, которая может служить знаком прерывания (конечно, метрическим, а не синтаксическим), отделяющим одну строфу от другой»<sup>57</sup>.

В поэтике, опирающейся на теорию информации, строфические конструкции определяются так же, как одна из форм ритмического ожидания<sup>58</sup>, аналогично рифменному ожиданию<sup>59</sup>, известному из общей поэтики, которое также рассматривается как частный случай ритмического ожидания.

В этой же системе понятий строфические ряды, рассматриваемые в данном случае, должны быть отнесены к монотонным рядам с предопределенным (избыточным) построением.

Строфика представляет собой архитектурную стиховую структуру не семантического, а ритмомелодического плана, воспринимаемую читателем (говорящим коллективом) не разрозненно, а как целостная система, потому что память читателя или слушателя устойчиво удерживает схематическую модель (схематизированный конструкт) такой системы<sup>60</sup> в результате прошлого, неоднократного усвоения и повторения.

Исходя из приведенных материалов, можно рассматривать строфу в поэзии пашто как часть просодической системы стихосложения, как ее существенный элемент, как устойчиво функционирующую в ней и обладающую способностью к модификации поэтическую модель.

В некотором отношении эта поэтическая модель представляет собой подобие языковой модели в значении сепировского pattern<sup>61</sup>. Такое подобие подтверждается еще и тем, что строфическая модель, функционируя в современной поэзии пашто, каждый раз наполняется не только новым художественным, но и языковым содержанием в его взаимосвязи с народными языковыми формами.

<sup>57</sup> М. Г. Харлап, О стихе, М., 1966, стр. 137.

<sup>58</sup> В. А. Зарецкий, Ритм и смысл в художественных текстах, — «Труды по знаковым системам, II» («Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 181), Тарту, 1965, стр. 64.

<sup>59</sup> Г. Шенгели, Техника стиха, М., 1960, стр. 242—243.

<sup>60</sup> В. А. Зарецкий, Ритм и смысл в художественных текстах, стр. 69, со ссылкой на статью А. Колмогорова и А. Прохорова «О дольнике современной русской поэзии» («Вопросы языкознания», 1963, № 6).

<sup>61</sup> Ср. иное значение термина «модель»: не часть языка как системы, а некоторое гипотетическое научное построение, некоторый конструкт (по этому поводу см.: И. И. Ревзин, Модели языка, М., 1962, стр. 9).

М. - Н. О. ОСМАНОВ

## СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА БЕЙТА

(на примере «Дивана» Хафиза)

*Бейт* в русской научной литературе переводится как двустишие, а одна из двух составных частей бейта (*мисра*) называется полустихием. В западноевропейской литературе, например в немецкой, соответственно укоренились термины *Distichon* (бейт) и *Halbverse* (мисра). В этом заключена логическая ошибка, так как двустишие должно распадаться на два стиха, а два полустихия должны давать стих, а не двустишие.

Согласно формальной арабско-персидской поэтике бейт представляет собой законченную по смыслу единицу стихотворной речи, замкнутую как по форме, так и по содержанию. Незаконченность мысли в одном бейте рассматривается как нарушение, хотя и допустимое, канона. Это положение четко выражено в фундаментальной работе выдающегося чешского ираниста акад. Я. Я. Рупки: «Редко одна мысль в словесном выражении (*ein sprachlicher Gedankenkomplex*) охватывает два двустишия или более. Поскольку каждое двустишие отличается определенной самостоятельностью, то логическая связь стихотворения не так ясна и очевидна, как в европейской поэзии, в особенности в газели, единство которой внешне и по существу основано на ритме и метре»<sup>1</sup>.

Бейт в *газели*, *маснави* и *рубай* имеет различную ритмико-мелодическую структуру. Задача данной статьи — рассмотрение синтаксической структуры бейта в газелях Хафиза.

Для выяснения характера бейта в газели мы полагаем, что сначала следует установить его внутреннюю синтаксическую структуру, т. е. грамматическую связь между двумя мисра.

Ритмическая позиция мисра в научной литературе как то прошла незамеченной, если не считать грамматики К. Г. Залемана и В. А. Жуковского<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Jan Rurka, *Iranische Literaturgeschichte*, Leipzig, 1959, стр. 92.

<sup>2</sup> «Каждый стих *بيت* состоит из двух разделенных цезурой полустихий *مصراع* одного и того же строя» (К. Г. Залеман, В. А. Жуковский, Краткая грамматика новоперсидского языка, СПб., 1890, стр. 81). Отмечу, что бейт здесь назван не двустишием, а стихом, т. е. нет той логической ошибки, о которой говорилось выше.

Для удобства примем следующие условные обозначения: А — самостоятельное предложение, любая часть сложносочиненного предложения, главное предложение сложноподчиненного предложения; В — придаточное предложение, причастный или деепричастный оборот; S — группа подлежащего; P — группа сказуемого; X — второстепенные члены предложения. Между границами мисра будем ставить две черты.

В «Диване»<sup>3</sup> Хафиза встречаются следующие схемы синтаксического построения бейтов:

I. A || A

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست  
منزل آن مه عاشکش عیار کجاست

О утренний ветерок, где обитает возлюбленная?  
Где находится та убивающая влюбленных коварная луна?  
(15, 1)

II. A || B; B || A

صبا بلطف بگو آن غزال رعنا را  
که سر بکوه و بیابان تو داده‌یی ما را

О ветерок, скажи той стройной газели:  
«Именно ты заставила нас скитаться по горам и пустыням»  
(7, 1)

III. A+B || A; A || A+B; B || A+B; A+B || B; B+A || A; A || B+A; B || B+A; B+A || B

هرکه خواهد که چو حافظ نشود سرگردان  
دل بخویان ندهد وز پی ایشان نرود

Тот, кто не хочет, подобно Хафизу, лишиться рассудка,  
Пусть сердце не отдает красавицам и не стремится к ним  
(184, 7)

IV. A+B || B+B; B+B || A+B; B+A || B+B; B+B || B+A

باز آی که باز آید عمر شده حافظ  
هرچند که ناید باز تبری که بشد از شست

Вернись, чтобы вернулась покинувшая Хафиза жизнь,  
Хотя и не возвращается стрела, вылетевшая из лука  
(70, 6)

V. A+B || A+B; B+A || B+A; A+B || B+A; B+ || A+B

راهیست راه عشق که هیچش کناره نیست  
آنجا جز آنکه جان بسپارند چاره نیست

Путь любви есть путь, которому не видно конца,  
Там, кроме того как расстаться с жизнью, нет иного выхода  
(81, 1)

<sup>3</sup> Хафиз, Диван, изд-во «Халхали», Тегеран, 1927 (на перс. яз.). В дальнейшем в скобках указывается сначала номер газели, затем номер бейта.



Если рассуждать теоретически, то вероятна и схема  $B + B \parallel B + B$ , однако нами она не зарегистрирована, но зафиксирована схема  $B \parallel B + B$ .

В приведенных нами схемах границы предложений и мисра полностью совпадают, и потому мы пренебрегли расположением второстепенных членов. Однако такое полное совпадение границ предложений с границами мисра не всегда соблюдается, поэтому в следующей схеме нам придется указывать также расположение членов предложения.

$X + P + [S]^4 + X + S \parallel P + X$

در خرقه زن آتش که خم ابروی ساقی

برمیشکنند گوشهٔ محراب امامت

Рубище подожги [ты], ибо изгиб бровей кравчего  
Превосходит арку михраба твоего имама (57, 7)

В данном случае  $B$  (состоящее из  $S + P + X$ ) разделено между обеими мисра, иными словами  $S$  находится в первой мисра,  $P$  — во второй. Ритмические и синтаксические границы не совпадают, подлежащее отделено от сказуемого ритмической паузой. Таких случаев в «Диване» Хафиза очень много, ограничимся несколькими примерами:

دریای اخضر فلک و کشتی هلال

هستند غرق نعمت حاجی قوام ما

Голубое море — небо и корабль — луна  
Тонут в благодеяниях нашего Хаджи Кавама (5, 10)

ننگرد دیگر بسرو اندر چمن

هر که دید آن سرو سیم اندام را

Не станет лицецреть кипарис на лужайке  
Каждый, кто видел тот кипарис сребротелый (9, 8)

سرکش مشو که چون شمع از غیرت بسوزد

دلبر که در کف او مومست سنگ خارا

Не обольщайся, если от твоей страсти словно свеча сгорит  
Возлюбленная, в руках которой гранит подобен воску (10, 10)

با که این نکته توان گفت که آن سنگین دل

کشت ما را و دم عیسی مریم با اوست

Кому можно поведать эту тайну, что та жестокосердная  
Убила меня, и она же обладает дыханием Иисуса, сына Марии<sup>5</sup>  
(18, 6)

<sup>4</sup> В квадратных скобках стоят подразумевающиеся по контексту или по грамматической форме члены предложения.

<sup>5</sup> По распространенному среди мусульман поверию дыхание Иисуса воскресало мертвых.

زلف او دامست خالش دانهٔ آن دام و من

بر امید دانهٔ یی افتاده ام در دام دوست

Ее локоны — силок, ее родинка — приманка в том силоке, а я  
Попал в силок возлюбленной в погоне за [той] приманкой

(25, 3)

سر ز مستی برنگیرد تا بصبح روز حشر

هر که چون من در ازل یک جرعه خورد از جام دوست

До самого утра судного дня не покинет хмель головы того,  
Кто, подобно мне, испил в предвечности один глоток из чаши  
возлюбленной

(25, 4)

در مجلس ما عطر میامیز که ما را

هر لحظه ز گیسوی تو خوشبوی مشامست

На нашем пиршестве не разбрызгивай благовоний, ибо мы  
Каждый миг вдыхаем аромат твоих кос

(44, 5)

Количество подобных примеров разделения одного предложения (главного или придаточного) в «Диване» Хафиза довольно много, причем при отрыве подлежащего от сказуемого несоответствие ритмических и синтаксических границ чувствуется в большей мере, чем при отрыве второстепенных членов предложения от главных. Но в этих случаях мы еще не можем говорить о наличии переноса (enjambement), так как не происходит разделения синтагмы. Между тем в «Диване» Хафиза есть бейты, в которых явно налично перенос, хотя пока, без исследования структуры бейта у других поэтов, трудно говорить о сознательном употреблении этого приема. В этом плане исключительно интересны случаи, когда союз отделяется от предложения.

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی

دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

О Хафиз! пей вино, веди жизнь гуляки, веселись, но  
Не расстилай для Корана тенет лжи, подобно другим  
(8, 10)

گل بخندید که از راست نرنجیم ولی

هیچ عاشق سخن سخت بمعشوق نگفت

Роза засмеялась, сказала: «На правду не обидимся, но  
Ни один влюбленный не говорил возлюбленной резких слов»  
(42, 2)

در مذهب ما باده حلالست ولیکن  
بی روی تو ای سرو گل اندام حرامست

По нашей вере вино дозволено пить, однако  
Не дозволено без твоего лица, о кипарис розотелый  
(44, 3)

По всему „Дивану“ Хафиза нами зарегистрированы следующие случаи такого употребления союзов ولیکن, لیکن («но», «однако»): 8, 10; 15, 8; 18,2; 23,8; 37,6; 38,5; 39,7; 39,9; 42,2; 44,3; 50,9; 54,2; 83,6; 92,5; 95,5; 103,7; 104,8; 117,4; 120,4; 130,2; 142,2; 171, 11; 1174,5; 177,6; 197,3; 211,6; 211,7; 237,4; 244,5; 248,2; 263,6; 265,4; 268,5; 292,6; 308,7; 314,5; 317,7; 344,3; 345,12; 353,6; 367,3; 365,6; 378,7; 385,2; 407,7; 415,2; 431,10; 447,4; 448,3; 451,11; 490,6, то есть на 4153 бейта текста мы имеем пятьдесят один случай. Этот союз может стоять и в начале мисра, тогда у нас не будет переноса:

دلَم امید فراوان بوصول روی تو داشت  
ولی اجل بره عمر رهزن املست

В моем сердце было много надежд на свидание с тобой,  
Но смерть на пути жизни — похититель чайний  
(52, 6)

Нами зарегистрированы следующие случаи подобного употребления таких союзов: 52,6; 67,5; 199,6; 201,2; 217,5; 289,7; 309,8; 429,2, т. е. восемь случаев. В пользу того, что эти союзы в синтаксическом плане едины с тем предложением, к которому они относятся, говорят и следующие примеры:

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها  
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

О виночерпий! Пусти чашу в круг, передавай ее,  
Ибо сначала любовь казалась легкой,  
но обернулась трудностями  
(1, 1)

دانم که بگذرد ز سر جرم من که او  
گرچه پری و شست ولیکن فرشته خوست

Знаю, что простит она мои грехи, ибо она,  
Хотя и похожа обликом на пери, но нравом — ангел  
(23, 2)

В обоих случаях союзы стоят после цезуры.  
Рассмотрим случаи, когда союз отделен от придаточного предложения:

بس نگوییم شمه از شرح شوق خود از آنک

درد سر باشد نمودن پیش ازین ابرام دوست

Не стану я долго говорить о своей страсти, так как  
Назойливость влюбленного только раздражает  
(25, 5)

ایلابه گفتمش ای ماهرخ چه باشد اگر  
ایک شکر ز تو دلخسته بیی بیاساید

С мольбой промолвил я ей: «О лунолика! Что случится, если  
от, чье ранено сердце, успокоится одним утешением от тебя?»  
(212, 8)

نگشاید دلم چو غنچه اگر  
ساغری از لبش نبوید باز

Мое сердце не раскроется, словно бутон, если  
Не вкусит еще раз чаши ее уст  
(262, 5)

Всего три случая. С предыдущими синтаксически однотипны бейты, в которых от предложения отделяется вопросительное слово چرا («почему?») или мگر («разве?», «быть может?»).

شکرفروش که عمرش دراز باد چرا  
تفقدی نکند طوطی شکرخارا

Продавец сахара, жизнь которого да продлится, почему  
Не расспросит о сладкоголосом попугае?  
(7, 2)

زادراه حرم وصل نداریم مگر  
بگدایی ز در میکنه زادی طلبیم

У нас нет припасов на дорогу к святыне свидания, разве только  
Станем попрошайничать у порога винного погребка  
(367, 2)

جویها بستهام از دیده بدامان که مگر  
در کنارم بنشانند سهی بالایی

Я пролил из глаз на грудь ручьи слез, что, быть может,  
Рядом со мной усадят красавицу со станом кипариса.  
(456, 4)

دیده با چو بامید تو دریاست چرا  
بتفرج گذری بر لب دریا نکنی

Коль наши глаза от мечты по тебе — море, то почему  
На прогулку не выйдешь к берегу моря?  
(484, 4)

Всего четыре случая.

К переносу мы относим также и случай, когда союз *о*п-ределительного предложения *к*е, являющийся энклитикой, отделяется от придаточного предложения:

من این دلق مرقع را بخوام سوختن روزی  
که پیر می فروشانش بیجامی بر نمیگیرد

Я сожгу это залатанное рубище в тот день, в который  
Наставник продавцов вина не возьмет его за чашу вина  
(180, 5)

Таковы: 150,8; 263,6; 419,8 — всего четыре случая.

К переносу, на наш взгляд, относится и следующий пример:

بیاد ده سر و دستار عالمی یعنی  
کلاه گوشه بآیین سروری بشکن

Пусти на ветер и голову и тюрбан<sup>6</sup> этого мира, то есть  
Заломи шапку на манер властелинов  
(399, 2)

В пользу нашего утверждения говорит следующее употребление этого слова в иной ритмической позиции у Омара Хайяма:

بر چشم من انداخت دمی چشم و برفت  
یعنی که نکویی کن و در آب انداز

Бросила на миг взгляд в мои глаза и ушла,  
Как бы сказав: «Сверши добро и брось в воду»<sup>7</sup>.

Таким образом, возможность употребления переноса внутри бейта в газели не подлежит сомнению, так же как и тот факт, что в «Диване» Хафиза мы имеем шестьдесят три случая переноса на 4153 бейта, т. е. приблизительно 0,0151 (более полутора процентов). Было бы крайне интересно произвести статистические подсчеты диванов и других персидских поэтов, чтобы установить тенденцию этого явления в средневековой персидской поэзии. Исследования в этом направлении были бы бесполезны и для исследователей современной персидской поэзии.

Как показывает рассмотрение синтаксической структуры в газелях Хафиза и проведенные подсчеты, более чем в 98% бейтов в мисра совпадают ритмико-мелодические и синтаксические границы. При этом следует иметь в виду, что пере-

<sup>6</sup> «Голова» и «тюрбан» в данном контексте — все то, что ценно для индивидуума.

<sup>7</sup> Омар Хайям, Рубайят, ч. 2, М., 1959, рубай 102.

нос из бейта в бейт нами в «Диване» Хафиза не обнаружен. Таким образом, бейт представляет из себя замкнутую ритмико-мелодическую и синтаксическую единицу с законченной мыслью, в то время как в мисра ритмико-мелодические и синтаксические границы не всегда совпадают, что дает возможность рассматривать мисра как стихотворную строку, а бейт считать построением из двух стихотворных строк, между которыми допускается перенос (1,51%). Это дает основание определить бейт как маленькую строфу, а газель — как строфическое строение с моноримом. Под строфой я понимаю единство смысла, ритмо-мелодики и синтаксиса нескольких стихотворных строк. Было бы интересно также произвести подсчеты переноса из бейта в бейт и сравнить их результаты с подобным явлением (т. е. междустрофическим переносом) в русской и европейских лирических поэзиях.

ОБРАЗЦЫ ВАХАНСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

В устном народном творчестве памирцев немалую роль играет народная поэзия, особенно в Шугнанае (в широком понятии) и Вахане. Лиричная по содержанию, она представлена различными формами у каждой из памирских народностей. Так, например, шугнано-рушанская лирическая песня (*dargilik*) состоит из рифмующихся двустиший, а наиболее распространенная форма ваханской лирической песни — из трехстиший с рифмой *aba*.

Ваханские песенные тексты публикуются не впервые. В 1936 г. С. И. Климчицкий наряду с четырьмя сказками опубликовал двенадцать трехстиший<sup>1</sup>, записанных им в ваханском селении Лянгар-Киши. Это, насколько нам известно, были не только первые, но и последние песенные тексты на ваханском языке. Поэтому осуществляемая нами дополнительная их публикация, как нам представляется, не будет лишней.

Приводимые ниже ваханские трехстишия записаны нами летом 1965 г. в селении Вранг — центральном селении правобережного Вахана — со слов семидесятишестилетнего Хоркаша Джорубова, восемнадцатилетней Робиямо Рузадоровой и пятнадцатилетней Бибиноз Айзатуллоевой. Каждый из представленных трех текстов не следует считать чем-то законченным, раз навсегда установившимся. Ваханская песенная лирика дает полный простор творческой фантазии исполнителю. Возможно не только сочинение новых куплетов, но и изменение уже известных, а также различная их комбинация.

Трехстишия снабжены переводом, по возможности близко передающим текст. Поскольку язык не имеет письменности, нами используется международная иранская транскрипция, основанная на латинской графике.

I

1. satkák-bə fɪw-ət bŭy.  
ar bŕr ki táw-i yŏd cárəm,  
aft bŕrŏn arəm žy rŭy.

<sup>1</sup> С. И. Климчицкий, Ваханские тексты, — «Труды Таджикской базы АН СССР, т. III, Лингвистика», Сталинабад, 1936.

2. žarž mingás-bə fɪrz tər fɪrz.  
ar bŕr ki táw-i yŏd cárəm,  
žy nŏlá rɪwŕr sək pɪrz.
3. žərzək-bə Bəničá.  
ar bŕr ki táw-i yŏd cárəm,  
dil-dɪrmŏniš dəričá.
4. qəlám-bə ti vɪrəw.  
ašŕrát ki cárəm,  
cə vədák-ən tu pišəw!
5. dərafkək-bə ti sārúč.  
túkn-ək-ət táŭdəy,  
wáxt-i tukn žy sār mar wuč!
6. təm ti sār səkrək kəlbíš.  
ar bŕr ki táw-i yŏd cárəm,  
yəm žy nŭng sə xat nəvíš!
7. bərənĵ-bə ti rikŏb.  
yəm ti dŭr ki nə ɪmyt,  
márək rand saxtək ĵəwŏbl!
8. bəlándiĵ-əm wuz sənŏtk,  
kəlapŕyi cə did(i)ĵəm,  
kú-ət bar xizŏn diyŏtk.
9. bəlándiĵ-bə tamanŏ.  
tárək čĵ rəxnĵg xánəm,  
čĵ rəxnĵg-i biwafŏ.
10. irək-bə žan mydĵr.  
dər ĵərbát-bə mə ál(i),  
žy ĵŏnək myšxúl-bə dŕr!
11. bəlánd-bə žan dərwŕzá.  
kŭy ki aylŏq rəšt,  
nán-ər žan ti dŕŭd xəfál!
12. ĵyftək-bə žan aqĵq,  
tŕqá-bə mə čáw,  
wúz-əĵ tu qədĵm rəfiq.
13. šəmŏl-bə ku bŕdá.  
ŕy-i sar-bə mə xaš,  
ŕy-i sár-i ĵam bŕdá.

14. žarž mingás-bə xan šiyúk.  
wuz taw də myští góxəm,  
táw-i vándəm tər xы yuk.

15. sək ti sār-bə šaydōyí.  
wuz cə táw-ən čiz wínəm,  
yəm žы báxt-ət žы tōlí.

16. šölák-bə amōyíl.  
šárt-əm də táw-ən vástəy,  
skəm xы šárt-əm wuz qōyíl.

Записано со слов  
Хоркаша Джорубова,  
76 лет, с. Вранг.

1. Коралловые бусинки одна к другой.  
Всякий раз, когда тебя я вспоминаю,  
слезы у меня рекой.
2. Пташка [белая, как] молоко, с березы на березу.  
Всякий раз, когда тебя я вспоминаю,  
с утра до вечера лью я слезы.
3. Фазан [в крае] Банича(?).  
Всякий раз, когда тебя я вспоминаю,  
грудь [моя] вся изранена.
4. Длинные и тонкие твои брови.  
Как махну [рукою],  
так вернись с дороги!
5. Вышитый убор на голове у тебя.  
Уйти-то ты уйдешь —  
когда будешь уходить, [хоть раз] взгляни на меня!
6. На головном уборе у тебя красная кисточка.  
Всякий раз, когда тебя я вспомню,  
напиши мне письмо!
7. Бронзовые твои стремена.  
Если у тебя не лежит душа [ко мне],  
скажи мне прямо!
8. Высоко я поднялась,  
вниз как посмотрю —  
горы и долины осенью оделись.

9. Высота высоченная.  
Ты, как огонь от тростника,  
[как] огонь от тростника неверный.

10. Солнышко в зените.  
На чужбине не будь [долго],  
свою милую развлеки!

11. Высокие ворота.  
Кто пойдет на летовье,  
скажи же матери, твоя дочь грустна!

12. [Быть] вместе — смысл [жизни].  
Один не уезжай,  
мы с тобой друзья навеки.

13. Ветер в горах.  
Не вздыхай [так] тяжело,  
тяжкий вздох — при гóре.

14. Пташка [белая, как] молоко, — что за прелесты!  
В ожерелье вставлю я тебя,  
привяжу тебя у себя на шее.

15. Кокетливый убор на голове у тебя.  
[Все], что от тебя я испытаю, —  
это моя доля и судьба.

16. [Кончик] шали за плечом.  
Я с тобою сговорила,  
[и] настою я на своем.

## II

1. írák-bə myští.  
sə zik sār-šə láqəm,  
mə dəgín-əm kəž diyátk.

2. šíwayák-bə žólá.  
í fəslák-bə ál,  
ti xы tar cart xы dūr nólá.

3. tí yašák-bə siyó,  
xы yašák məydon rand,  
xы taw náywyzd təməšó.

4. ruxnák čoyjúš.  
sək xəðóy qəsám yáwəmə,  
cə žy jón-ən tu mar xuš.
5. awō'ək-bə mūr ayós.  
wuz kóški məló' ĵirəm,  
dəm ti dūr káṭəm wos-wos.
6. gyl mərwóy bə dást-əm būy,  
dastxōlf-bə mē wəzəy,  
dastxōlf xiǰólát rūy.
7. bəlandí'ǵ-əm-bə sənátk,  
kəlapóy cə dídí'ǵəm,  
cəbəlō' ðir-əm pərvətki
8. dərafkák xəltá.  
kūy ki diyór rə'ǵd-i,  
nān-ər xan ti ðə'ǵd xəfát
9. mōlák-bə tərá rūy.  
žy olák-bə rəsnəy,  
ol rəsəng-i rang ba rūy.
10. dəm ti pýd-bə myzá,  
žy lól'jón ko kúm-ri,  
žy lól'jón Kulób sōyá.
11. səkrák kəlbíš.  
tu ki maž' xát-ər x̄by díš,  
žy nūngók sə xat nəvíš!
12. skəm wód-əm rə'ǵd-ət wəzd.  
kóški ðərd' čəkər' ĵirəm,  
rəwəzəm tə x̄y lol bəzd.
13. qólák-bə qərbít.  
žy lol myž'dá mar kūy xat,  
náywzəm x̄y lol-ər ryrbít.
14. išnák asóy.  
tōbistón-əm níx'təy,  
zəmistón žy-nən xəðóy.

15. irók' palpál-i ĵar.  
biyōbōn-əm wəgə'ǵnəy,  
cəm žy ol-ən kūy xəbár?

Записано со слов  
Бибиноз Айзатуллоевой,  
15 лет, с. Вранг.

1. Солнышко в зените.  
На язык я болтлива,  
[a] внутри, [как] ножом пронзенная.
2. Бусы в связке, [как] градинки.  
[Хоть] на немного задержись,  
твоя подруга душу изольёт тебе.
3. Конь вороной у тебя,  
дай простор коню своему,  
подруга выйдет поглядеть на тебя.
4. Красный чайник.  
Клянусь богом,  
ты мне нравишься больше самой себя.
5. Погода ненастная и холодная.  
О, если б в волшебницу превратилась я!  
Я бы заронила тоску в тебя.
6. Маргариток две у меня,  
с пустыми руками не приходи!  
[Приходить] ни с чем — позор [для тебя].
7. Высоко я поднялась,  
вниз как гляну —  
ой, как далеко я забралась!
8. Расшитая сума.  
Когда кто пойдет в селение,  
скажи матери: твоя дочь грустна.
9. Скот на том склоне.  
Устала я,  
устала, [но] румянец на лице [у меня].
10. На ногах у тебя сапоги.  
Где-то мой милочек?  
Мой милочек в Кулябе, в тени.

11. Красные подвески.  
Если признаёшь меня подругой,  
пошли мне весточку!
12. Через арык перешла я.  
О, если б я превратилась в куропатку пеструю!  
Я бы прыгнула к своему милому в объятия.
13. Пыльца от курута<sup>2</sup>.  
Кто бы весть о миллом мне принес,  
вышла б я навстречу милому.
14. Железный посох.  
Летом вышла [в путь] я.  
зимой мне бог помощь.
15. Солнышко на закате.  
Осталась я в пустыне,  
кому дело до меня?

### III

1. pilák šarób.  
ya nōlá-bə mē cár(i),  
dil-dyrmōništ ky kabób.
2. puťák sabín.  
ya dawó-bə mē cár(i),  
wuz də táw-ən bŭ-гыwōrǵing.
3. Baxmalák-bə baxmaldúz,  
dəm diyōr wuz nə áləm,  
nə ɣamxór-ət nə dilsúz!
4. fəraxsár-bə pəlingəšt.  
žy əšək tər bār wəgəŋ,  
əš tər bār, žy jōn niyəšt.
5. zəst-naxšək satín.  
kūy ki rə past nag rəŋdi,  
lōl-ər xan ti xby ɣamgín!
6. tərəm ti yukək myští.  
xby tər lōl mis cə mírit,  
xby-ər xánən biyíští.

<sup>2</sup> Курут — вид сухого сыра.

7. vülək ambár,  
vülək taw nə cárəm,  
vül cərák-ərk qəlandár.
8. puťək qəŋít.  
kūy ki lōl myždá wǵyzmd,  
wuz nǵwzəm lōl-ər ɣyŋít.
9. puťwadək čəqǵiw.  
jōnək ba-láb wəzdi,  
jōn ba-láb, lōljōn mar qǵiw!
10. tí dastək-i dastbilá.  
žy dastək-ər alōj nǵstəy,  
ób-i Panj tər miyōná.
11. šəmōlək yəŋžətk,  
dəm xūnbār cə nǵwzəm,  
kú-ət bār xizōn diyətk.
12. sədáf ták-i dəm ti pošt,  
myrdán-ək-ət mírti,  
ti sbrát-əm wuz rómošt.
13. žəmakək-i dəm ti yorč.  
myrdán-ək-ət mírti,  
ti dýstán-əm wuz š(i)kórč.
14. bōšá pōbánd,  
tum tōqát ti-n nə tú-yi,  
ðir vədək taw kərti band.
15. mənjukək pīðán.  
kál-i čiz yōft wóstəy,  
yəm kamyōft širín tat-nán.

Записано со слов  
Робиямо Рузадоровой  
18 лет, с. Вранг.

1. Чарочка вина.  
Не плачь много,  
[превратишься] вся в кебаб.
2. Кругленькое мыло.  
Не ругай много,  
Я с тобой лишь на два дня.

3. Бахмаль<sup>3</sup>, шьющий бархат,  
в этом селении не останусь я,  
не горюй и не жалей!
4. Перстень с большим камнем.  
Потеряла голову я,  
потеряла голову, жизни нет мне.
5. Мелкоузорчатый сатин.  
Когда кто пойдет вниз,  
передай милому: твоя подруга грустна.
6. У тебя на шее ожерелье.  
Если подруга умрет перед другом,  
скажут подруге: рай ей!
7. Аромат амбры,  
я не буду вдыхать тебя,  
вдохну — сойду с ума.
8. Комочек курута.  
Кто бы весть о милом принес!  
Вышла б я навстречу милому.
9. Нож с круглой рукояткой.  
Жизни конец,  
жизни конец, позови милого мне!
10. Рукавицы у тебя на руках.  
У меня нет силы,  
река Пяндж [меж нами] в середине.
11. Ветерок подул,  
за ворота как выйду,  
горы и долины осенью оделись.
12. Перламутровые застёжки на запястьях у тебя.  
Умереть ты умер,  
позабыла я тебя.
13. Луна на полу у тебя.  
Умереть ты умер,  
[словно] уголь я из-за тебя.
14. Кречет спутанный,  
силы не хватило тебе,  
дальняя дорога скрутила тебя.
15. Стебель гвоздики.  
Все можно найти,  
[лишь] отца с матерью невозможно.

<sup>3</sup> Бахмаль — мужское имя.

#### А. ТАБАТАБАИ

#### ЗАМЕТКИ О РИФМЕ В «ШАХ-НАМЕ»

В „Шах-наме“ Фирдоуси встречается рифма двоякого рода:

1. Рифма, отвечающая всем канонизированным требованиям, выработанным персидской поэтикой в течение многих веков. Таковы рифмы:

بروز نبرد آن یل ارجمند      به شمشیر و خنجر به گرز و کماند  
برید و درید و شکست و بست      یلان را سر و سینه و پاو دست

Есть у Фирдоуси также рифмы с употреблением *редифа*, как, например:

جهان آفرین را ستایش گرفت      نیایش ورا در فزایش گرفت  
ز آرزوی بیکسو شویم      ینادانی خویش جستجو شویم

Редифами здесь являются слова:

گرفت—شویم

2. Необычная рифма, которая с точки зрения строгих формальных критериев персидской поэтики выходит за рамки установленных канонов, но которая допускалась правилами в поэзии X—XI вв. (саманидский и газневидский периоды). Впоследствии подобные рифмы со временем вышли из употребления.

Перечислим разновидности этих рифм и приведем случаи их употребления в „Шах-наме“:

А. Употребление в конце рифмы *الف* — *плеонастического а* долгого. Этот долгий алиф прибавлялся к имени или глаголу в поэтической рифме периода Саманидов, в прозе он не употребляется. В „Шах-наме“ подобных рифм очень много, в особенности в стихах, написанных в ранние годы творчества Фирдоуси. Долгий алиф может присоединяться к различным частям речи в рифме:

а) к глаголу в различных временах:  $\text{ف}$

ز بیژن مگر آگهی یابما      بدین کار هشیار بشتابما  
زمین چادر سبز درپوشدا      هوا برگلان زار بخروشددا



б) к именам существительным:

بیچید برخویشتن بیژنا      که چون رزم سازم برهنه تنا  
سیامک برآمد برهنه تنا      برآویخت با پور آهرمنا

в) к именам прилагательным:

خردمند شاهی و ما کمترا      تو خود چشم دل بازکن بنگرا

г) к местоимениям и послелогам:

چو فرزند او زنده ماند مرا      همی خاک باشد بدست اندра

Б. Употребление в конце рифмы звука *z* (ی), выражающего ирреальность и длительность. Он может присоединяться также и к редифу. Употребление подобного *ی* обусловлено наличием в предложении слов, выражающих условие или желание:

اگر: اگر مرگ کس را نیوباردی      ز پیر و جوان خاک بسپاردی  
کاش: مرا کاش هرگز نهرورده‌ای      چوپورده بودی نیازده‌ای  
کاشکی: مرا کاشکی این خرد نیستی      گر اندیشه نیک و بد نیستی  
گفتی: تو گفتی که الماس جان داری      همان گرز و نیزه زبان داری

Для выражения ирреальности Фирдоуси иногда вместо *ی* употребляет слово *همی*:

تو گفتی که دریا بجوشد همی      سپهر روان برخروشد همی

Фирдоуси часто употребляет *ی* в рифме после местоимения *او*:

گرفتم دوال کمر بند او      بیفشاردم سخت پیوند او

В. Прибавление *ه*, произносимого после слов, оканчивающихся на долгий алиф:

بزرگان بر آتش نیابند راه      به دریا گذر نیست بی آشنه (آشنا)  
چو او را ببینید برتخت و گاه      کنید آنزمان خویشتن را دوتاه (دوتا)

Г. Фирдоуси употребляет в рифме ималированные формы слов, заимствованных из арабского языка. Такие случаи употребления ималированных форм в рифме встречаются и у предшественников Фирдоуси, например у Рудаки:

به حجاب اندرون شود خورشید      گرتو برداری از دو لاله حجیب

Примеры из Фирдоуси:

فرمود شاه جهان تا سلیح      بیارند تیغ و سنان و رمیح  
بدان تا پیوشند گردان سلیح      که برما سرآمد نشاط و مزیح

3. Встречаются у Фирдоуси также случаи употребления рифм, которые с точки зрения поэтики недопустимы:

А. Рифмуются слова, когда в одном из них последний согласный звук является огласованным, а в другом — неогласованным:

کجا آنهمه پند و سوگند ما      که کردیم با شاه پیوند ما

Б. Рифмуются слова, в которых не совпадают огласовки в предпоследних огласованных, как, например:

پندرفت پاکیزه دین بهی      نهان گشت بیدادی و پیر هی  
ز گفتار و دیدار و رای و خرد      بدان تا بخوی وی اندر خورد

В. Рифмуются слова, в которых не совпадают последние согласные звуки:

ز خویشی مادر بدو نگروی      نیچی و گفت کسی نشمры

Г. Рифмуются согласные, которые пишутся неодинаково, но произносились тогда одинаково:

بنام خداوند تنزیل و وحی      خداوند امر و خداوند نهی

Д. Фирдоуси иногда рифмует глагольные формы, в которых различаются огласовки перед окончаниями. Поскольку такая рифма абсолютно невозможна, при чтении приходится менять огласовку и читать инфинитивы с огласовкой *fatxa* вместо общепринятой *dammy*:

هزینه چنان کن که بایدت کرد      نباید فشاند و نباید فشرد  
مشو شادمان گردی کرده‌ای      که آزرده گردی گر آزرده‌ای

Е. Иногда Фирдоуси рифмует *ان* (окончание множественного числа) с *ان*, являющейся частью основы или корня слова:

همه پیش ما پارسایان بدند      ز بادافره ما هراسان بدند

В классическом учении о рифме такая рифма называется *ایطاء جلی یا شایگان*.

Ж. В «Шах-наме» в рифме часто неогласованный *ن* после долгого гласного звука образует слог, что противоречит обычной практике поэтов. Приведем примеры:

بسی شادی و کام دل راندم      بزم اندرون دشمنان خواندم  
مهان جهان آفرین خواندند!      ورا شهریار زمین خواندند

Таковы некоторые особенности рифмы в «Шах-наме». Эти рифмы свидетельствуют о мастерстве Фирдоуси, о том, что он разнообразил способы рифмовки. Многие рифмы Фирдоуси со временем перестали употреблять, а правила рифмовки стали более строгими и формальными.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕТРИКИ  
«ГИТАГОВИНДЫ»

Автора «Гитаговинды» (Gitagovinda; далее — G) Джаядеву отличает виртуозное владение поэтической техникой. Оно проявляется, в частности, в метрическом разнообразии, присущем как строфам, помещённым в начале и конце каждой из двадцати частей поэмы<sup>1</sup>, а также между отдельными песнями G, так и самим этим песням (*padāvālī*).

Строфы, не входящие в песни, выдержаны в классических размерах санскритской поэзии, как правило, основанных на повторении четырёх метрически одинаковых изосиллабических частей — *pāda* (исключение составляет здесь размер *ārya*, основанный на определенном количестве стоп и единиц длины в каждой из четырех частей, содержащих нерегулярное количество слогов, и приближающийся в этом отношении к метрике песен G — см. ниже). Эти размеры распределяются в порядке употребительности по частям поэмы следующим образом (см таблицу I, стр. 81)<sup>2</sup>.

На девяносто три строфы здесь приходится тринадцать различных размеров, что говорит о ярко выраженной полиметрии (в среднем около одного размера на семь строф). Любопытно, что близкое соотношение ( $\approx 1:8$ ) дают и песенные строфы G, в той или иной степени варьирующиеся размеры которых повторяются для каждой из восьми строф, как правило

Таблица I

Часть и № строф в рамках каждой части	1		2		3		4		5		6		7		8		9		10		11		12		
	Размер и количество случаев употребления	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	
śārdulavikrīḍita (42)	1, 4, 16, 37, 47, 48, 49	19, 21	12, 14, 15, 16	10, 19, 21, 23	7, 17, 18, 20	11, 12	11, 30, 42	11, 11, 14, 16	10, 11, 14, 16	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 11, 22, 36	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	10, 11, 12, 13, 15, 26, 29	
harīṇī (10)	2, 26, 27	1, 10, 20	11, 13	10, 19, 21, 23	16, 19	11, 12	40, 1, 41	10, 11, 14, 16	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	10, 11, 13, 1, 11	
vasantatilakā (9)																									
śikhariṇī (6)																									
puṣpitaḅra (4)																									
āryā (4)																									
mālinī (3)																									
vamśastha (3)																									
śloka (3)																									
upendravajra (3)																									
sragdhara (3)																									
drutavilambita (2)																									
pṛthivī (1)																									

<sup>1</sup> См. о метрике G: Gita govinda. Jayadevae poetae indici drama lyricum... rec. ... C. Lassen. Bonnae MDCCCXXXVI, стр. XXIII—XXXV (далее: JL); H. Jacob, Über die Entwicklung der indischen Metric in nachvedischer Zeit, — «Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft», Bd 38, Leipzig, 1884, стр. 595, сл.; F. L. Pullé, Le doctrine mtriche degl'Indi, — «Studi italiani di filologia indo-iranica», vol. VIII, pt II, Firenze, 1912, стр. 87, 94 n 1; 113 n 4 (далее: Pullé). Ср. также: A. Weber, Über die Metrik der Inder, — «Indische Studien», Bd. VIII, Berlin, 1863, V. S. Apte, A Practical Sanskrit-English Dictionary, Bombay, 1912, Appendix (стр. 1035—1042); «Панчатантра», М., 1958, стр. 325 сл.

<sup>2</sup> В основу положено издание: «The Gita-govinda of Jayadeva», ed. M. R. Telang and W. L. Pansikar, ed. 2, Bombay, 1904 (далее: J). Здесь не учитываются две строфы, вставленные в отдельных рукописях между 12.13—14 и 12.25—26 (см. J. 164 n 2; 170 n 3).

(за исключением песен I, II, X<sup>3</sup>), образующих песню 4. Чаще всего здесь встречается śārdūlavikrīḍita (сорок два раза), составляющий почти половину указанных стрóf и преобладающий над другими размерами во всех частях G, кроме частей 2, 8 и 10 (где он употребляется одинаково часто с некоторыми из них). Лишь один раз встречается pṛthvī; сравнительно редок наиболее распространённый в классической санскритской поэзии размер — śloka (три раза). Метрическое разнообразие каждой отдельной части примерно пропорционально ее размерам — от семи различных размеров в части 7 до двух в части 9. За исключением śārdūlavikrīḍita, каждый размер чаще всего встречается по одному разу в части (двадцать девять случаев), реже — по два раза (девять, в том числе четыре раза — vasantatilakā, четыре — hariṇī и один — sragdhara) и лишь в одном случае — трижды (śikhariṇī в части 11).

Относительно наибольшим метрическим разнообразием отличаются начальные стрóфы частей G (семь размеров на двенадцать стрóf, в том числе: śārdūlavikrīḍita в части 1, hariṇī<sup>1</sup> — в частях 2 и 12, śloka — в частях 3 и 4, puṣpitaḡra — в частях 5 и 8, aḡya — в частях 6 и 9, vasantatilakā — в частях 7 и 10, mālinī — в части 11). Вслед за частью 1, части 2, 3 и 6 вводятся новыми, перед тем не употреблявшимися в G размерами. Разнообразна (1:2) и метрика стрóf, входящих от отдельные песни (кроме I и II некоторые из них совпадают с начальными стрóфами частей). В этой функции употребляются почти все размеры G — одиннадцать из тринадцати (кроме pṛthvī и sragdhara); наиболее характерно здесь употребление aḡya (все четыре случая), vaṃśastha (два из трех), śloka (два из трех), puṣpitaḡra (два из четырех). Стрóфы, непосредственно следующие за отдельными песнями и часто служащие их продолжением, относительно менее разнообразны (≈1:3). Среди семи встречающихся здесь размеров первое место занимает śārdūlavikrīḍita (одиннадцать раз) и hariṇī (пять раз), остальные встречаются один-два раза. Наконец, совершенно однообразна (1:12) метрика стрóf, заключающих отдельные части и обычно содержащих пожелания слушателям благ от Кришны — все они выдержаны в размере śārdūlavikrīḍita.

Любопытно, что в нескольких случаях Джаядева, используя игру слов, сам намекает на употребляемые им в соответствующих стрóфах размеры — ср. 4.10: kandarpo'pi yamaḡate

<sup>3</sup> Ниже римские цифры обозначают песни G; следующие за ними арабские — номер стрóфы данной песни; две арабские цифры, разделённые точкой, обозначают соответственно части G и их стрóфы; буквы a, b, c, d — части стрóфы; арабская цифра вслед за обозначением части стрóфы — номер стопы.

<sup>4</sup> Для сравнения можно, например, сопоставить G и стихотворные вставки Панчатантры (версия Пурнабхадры), полиметрия которых выражается соотношением 1:42 (для первой книги — 1:22).

vīrasayañśārdūlavikrīḍi tam — «даже Кандарпа (т. е. бог любви) кажется Ямой (т. е. богом смерти), предаваясь забавам тигра»; 4.20: upendra vajrādapi dāruḡo'si — «ты безжалостен, подобно громовой стреле Индры»; 4.22: rasāśākhāṃ ciraviraheṇa vilokya puṣpitaḡram — «глядя в долгой разлуке на цветущую ветвь манго».

Весьма разнообразна и метрика двадцати четырех песен G, предназначенных для музыкального исполнения и сопровождаемых указаниями на различные мелодии (gāga) и такты (tala), в которых их надлежало петь. Подобное варьирование манеры исполнения и размеров как бы отвечает здесь смене различных настроений, описание которых составляет основное содержание песен. Почти все они состоят из восьми стрóf; как уже говорилось, исключение составляют стоящие особняком вступительные гимны Вишну: I (одиннадцать стрóf) и II (девять стрóf), а также «укороченная» песнь X (пять стрóf). Каждая стрóфа, как правило, состоит из четырех частей, связанных парными рифмами: a—b (udgraha) и рефрен c—d (dhruvam). Рефрен допускает нарушение рифмы (ср. XV) и в нескольких случаях (например, X, XVI) состоит лишь из одной части (ср. также II, где рефреном фактически является лишь d). В отдельных песнях наряду с конечными рифмами есть и внутренние (например, в VI, X). Все стрóфы песни, как правило, сохраняют ритмический рисунок и принцип рифмовки; исключения сравнительно немногочисленны (ср., например, отступление от внутренней рифмы в VI 1,8; см. Приложение 1 и соответствующие примечания — стр. 89 и сл.). Рефрен, как правило, повторяется без изменений на протяжении всей песни, допуская вариации лишь в связи с перечислением различных аватар Вишну в I c и II c. Части a и b по количеству стоп (чаще всего семь или четыре), как правило (кроме I и XXI), равны друг другу: c и d чаще содержат меньшее количество стоп, допуская вместе с тем большее число вариаций (от двух до семи стоп) и в большинстве случаев (четыренадцать из двадцати) неравны. Эти соотношения видны из таблицы II (усечённые стопы в расчет не принимаются — ср. Приложение 1).

Все части стрóфы имеют здесь равное число стоп только в песнях II (3), IX (4) и X (7), т. е. в том или ином отношении нерегулярных. Можно выделить шесть пар песен, где повторяется величина соответствующих частей стрóфы: III и VI — 7, 7, 4, 7; IV и V — 7, 7, 4, 4; XII и XVIII — 4, 4, 2, 4; XIII и XVI — 4, 4, 5; XIX и XXII — 7, 7, 5, 7; XX и XXIII — 7, 7, 2, 5. Количество стоп в стрóфах песен (кроме I, II, X) может быть выражено следующим образом (S — стрóфа; Pa, Pb, Pc, Pd — стопы соответствующих частей; цифры в скобках даны в порядке употребительности): 8S [Pa (7√4√8) & Pb (7√4√3√8) & Pc (4√2√5√3√7√8) & Pd

Таблица II

Песнь	Количество строф	Количество стоп в а	Количество стоп в б	Количество стоп в с	Количество стоп в д
I	11	5	4	4	3
II	9	3	4	4	3
III	8	7	3	3	3
IV	8	7	7	4	7
V	8	7	7	4	4
VI	8	7	7	4	4
VII	8	4	7	4	7
VIII	8	7	4	2	2
IX	8	7	7	3	7
X	8	4	4	4*	—
XI	5	6	6	5**	—
XII	8	7	7	7	7
XIII	8	4	4	2	4
XIV	8	4	4	5	—
XV	8	4	4	3	4
XVI	8	7	7	4	3
XVII	8	4	4	5	—
XVIII	8	7	7	8	7
XIX	8	4	4	2	4
XX	8	7	7	5	7
XXI	8	7	7	2	5
XXII	8	4	3	2	2
XXIII	8	7	7	5	7
XXIV	8	7	7	2	5
		8	8	4	4

\* Ср. ниже стр. 93, прим. 5.

\*\* Ср. ниже, стр. 93, прим. 6.

(7V4V2V5V3)]. Мы видим, что степень предпочтительности того или иного числа стоп в ряде случаев (например, 7, 4, 3, 8) достаточно близка для всех частей строфы.

Подобно размеру āgūā почти все песни основаны на определенной длительности стопы, выдерживаемой на протяжении всех строф данной песни. Преобладают стопы в четыре единицы длительности (в девятнадцати песнях из двадцати четырех). В XIII, XIX и XXI стопа содержит пять единиц длительности; в VII — семь единиц, в X можно (весьма условно) выделить четыре единицы. Песни VII и X характеризует определенная последовательность долгих и кратких слогов, повторяющаяся без изменений во всех строфах<sup>5</sup>; в остальных двадцати двух песнях такая последовательность допускает

<sup>5</sup> Ср. J.L. XXV, sq. Pullé, p. 87, 113 n 4; A. Keith, A History of Sanskrit literature, Oxford, 1928, стр. 198.

(как и в āgūā) определенные вариации в рамках отдельных стоп. Таким образом, число слогов в соответствующих частях здесь нерегулярно (это, естественно, относится только к частям а—b, так как рефрен, как правило, повторяет одну и ту же метрическую вариацию на протяжении всей песни).

Стопы из четырех единиц длительности могут иметь вид: — — — — (ср. античный прокелевсматик); — — — — (дактиль); — — — — (анapest); — — — — (спондей) и, правда, реже, — — — — (амфибрахий), т. е. практически допуская все возможные варианты, хоть и с разной степенью употребительности в разных позициях (ср. Приложения). Подсчет количества соответствующих вариантов по песням дает следующие результаты<sup>6</sup> (таблица III).

Таблица III

Размер	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —
Песнь					
I	50	60	—	19	1
II	31	32	—	18	—
III	80	82	—	1	33
IV	24	120	—	—	16
V	61	73	—	—	40
VI	60	91	—	9	32
VII	57	102	—	1	32
IX	35	33	—	8	16
XI	59	70	—	21	74
XII	40	44	—	4	8
XIV	56	16	—	4	12
XV	47	5	8	100	—
XVI	39	25	—	—	—
XVII	55	112	16	—	32
XVIII	30	42	—	—	142
XX	56	63	8	1	40
XXI	67	75	—	17	33
XXIII	76	43	—	9	24
XXIV	17	—	16	95	8
Итого	940	1088	48	306	543

<sup>6</sup> Здесь, как и при дальнейших аналогичных подсчетах, не учитываются: 1) катаlecticские стопы с меньшим числом единиц длительности (здесь от 1 до 3 — ср. — — — в XVI a, b; — — — в XIV c, d; XV a, b; XXIV a, b — главным образом в рефренах; более редкое — — — в I c, IV d); 2) анакрызы типа — — — —, — — — — и др. (ср. II b; IV d; XIV c, d; XVI c); 3) стопы, слитые в результате синерезы (например, I.10 b 1, 2; III. 3 a 3, 4 и 4 a 3, 4 и др.). Повторы рефрена, варьирующегося в I и II, здесь учтены.

Таким образом, наиболее употребительны здесь — (≈34%) и — (≈32%), затем идут — (≈18%), — (≈14%) и, наконец, наименее употребительный — (≈2%). В большинстве песен (одиннадцать из девятнадцати) преобладает —, особенно характерный для IV и отсутствующий только в XXIV. — употребляется во всех песнях, но преобладает лишь в четырёх (IX, XVI, XXIII и особенно в XIV); сравнительно высокий его процент отчасти объясняется его употребительностью в первых стопах *a, b, c, d* (где он преобладает в тринадцати песнях). — преобладает в XI и XXIII и отсутствует в II, XV, XVI, превосходя по употребительности все прочие размеры в последних стопах строф *a* и *b*. — преобладает в XV и XXIV и отсутствует в IV, V, XVI, XVII, XVIII. — встречается лишь в четырёх (XV, XVII, XX, XXIV), причем только в рефренах. Все пять вариантов стоп встречаются только в одной песне (XX). Чаще всего употребляется по четыре варианта (тринадцать раз); три варианта встречается четыре раза (II, IV, V, XVIII) и два — только один раз (XVI).

Размеры, основанные на пяти единицах длительности, встречаются в песнях XIII, XIX, XXI. Здесь также с различной степенью употребительности используются все возможные сочетания долгих и кратких слогов: — (1-й пэон); — (2-й пэон); — (3-й пэон); — (4-й пэон); — (антибаккий); — (кретик) и — (бакхий). Употребительность их по песням такова (таблица IV).

Таблица IV

Размер \ Песнь	—	—	—	—	—	—	—	—
XIII	45	16	1	—	—	—	42	—
XIX	61	54	1	—	—	—	44	16
XXI	24	23	—	1	19	1	3	4
Итого	130	93	2	1	19	1	89	20

Таким образом, чаще всего здесь употребляется — (≈36%), преобладающий во всех трех песнях и встречающийся во всех частях строф (кроме XIX *c*). Затем идут — (≈26%) и — (≈25%), также встречающиеся во всех песнях; — (≈6%) — в XIX и XXI; — (≈5%) — в XXI; — в XIII и XIX; — в XXI и — в XXI (меньше 1%). Большая часть стоп — и — встречается в рефренах. Наиболее разнообразна в метрическом отношении

песнь XXI (семь вариантов из восьми), затем идут XIX (пять из восьми) и XIII (четыре из восьми).

В песне VII стопы по семь единиц длительности допускают варианты: —, — и —. Метрическая схема всех строф одинакова (см. Приложение 1) с резким преобладанием (сорок семь из шестидесяти трех) стоп вида —, встречающихся только в *a* и *b*. Стопы — и — встречаются по восемь раз только в рефрене.

Членение песни X, метрическая схема всех строф которой также одинакова, представляется затруднительным. Вариант X. Лассена (JL, XXVI; см. Приложение 1) дает наибольший удельный вес (двадцать пять из шестидесяти) стоп —, затем одну треть (двадцать) — и четверть (пятнадцать) —. Подобное соотношение, как правило, не характерно для рассмотренных выше четырёхдольных размеров (ср. лишь XV и XXIV).

В рамках отдельных песен характер стоп одной и той же части или одного порядка в разных частях (*a1, b1* и т. п.), как правило, варьируется в разных строфах; совпадения для всех строф здесь сравнительно редки — ср. II *b* (—); XIV *d* (—); XVI *c* (—); XVIII *d* (—); XX *c* (—); а также стоящую особняком VII *ab* (—). Обычно здесь встречается два-три разных варианта, реже — четыре (—, — и — в III *b*; VI *b*; VIII *a*; XI *abc*; XIV *ab*; XVIII *ab*; XX *b*; XXXIII *a*; —, — и — в XIII *ad*; XIX *b*; —, — и — в XXI *a*) и один раз — пять (—, —, — и — в XXI *b*). Наиболее богата такими вариантами часть *b*; в несколько меньшей степени — *a*. Для каждой части отдельной строфы характерно повторение одинаковых стоп несколько раз подряд (от двух до шести, чаще два-три раза). Обследование переходов между каждыми двумя равнодольными стопами в рамках отдельных частей для всех песен, кроме X (каталектические стопы, синерезы и прочие нерегулярности не учитываются; рефрены засчитываются по одному разу всюду, кроме песен I и II — см. выше стр. 85), показывает, что из тысячи семисот пятидесяти восьми таких переходов в семиста двух случаях следует повторение того же метрического варианта (≈40%). Подобные повторения численно преобладают в песнях IV, VII, XVI, XX и XXIV и составляют сравнительно небольшую долю только в песнях XI (девять из ста восьми) и XV (девять из восьмидесяти четырех), количественно варьируясь от полного отсутствия в отдельных строфах (например, XIII 6, 7; ср. также XI 1, 3, 7; XIV 2; XV 3, 4, 7; XVIII 7; XIX 6; XXI 8) до ста процентов повторов (например, все подобные переходы в песне VII; ср. также IV 2, 4, 5; IX, 3, 4; XXI 1,

7; XXIV 2, 3, 6, 7). Среди четырехдольных стоп наиболее часто повторяются  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  (см. выше, стр. 86), иногда чередующиеся по двое (например,  $\text{— — — —}$  в VI, 3 *a*, 4 *b* и др.). Для отдельных песенных строк характерны повторы определённых «одиночных» чередований — ср.  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  в VI, VIII, XI;  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  в XV;  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  в XIII и т. д.

В стопах одного порядка для песни в целом встречается обычно один-два метрических варианта, сравнительно реже — три ( $\text{— — — —}$ ,  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  в I *b* 2; III *b* 5; VI *b* 1; XI *b* 6; XV *a b* 3; XX *b* 2; XXII *b* 1; XXIII *a* 5;  $\text{— — — —}$ ,  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  в XI *b* 2, 4 и др.). В пятидольных стопах песен XIII, XIX, XXI сочетание трёх вариантов более часто; наряду с этим встречается и четыре ( $\text{— — — —}$ ,  $\text{— — — —}$ ,  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  в XXI *a* 3). Из наиболее значительных совпадений можно отметить здесь XV *ab* ( $\text{— — — —}$  или  $\text{— — — —}$  во всех стопах, кроме третьей) и кроме XI 1 *a* 5); IV ( $\text{— — — —}$  в *bd* 1, *abc* 2, *bcd* 3 и *ab* 4); XII *ab* 4 ( $\text{— — — —}$  или  $\text{— — — —}$ ); XVIII *ab* 4 ( $\text{— — — —}$  или  $\text{— — — —}$ ); XIX *ab* 4 ( $\text{— — — —}$  везде, кроме XIX 4 *b* 4) и т. п. Как уже говорилось, в заключительных стопах *a* и *b* большей части «четырёхдольных» песен (III—VI, VIII, IX, XI, XVII, XX, XXII, XXIII) встречается лишь спондей ( $\text{— — — —}$ ). При этом отдельные стопы варьируют частоту употребления различных метрических вариантов, соблюдая в большинстве случаев пропорции 5:3; 6:2; 7:1. Одинаковая употребительность разных вариантов встречается реже — ср. по 3  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  в III *a* 3; по 4  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  III *a* 5; V *a* 1, 2, 6; VI *a* 2, 6; VIII *b* 5; XI *a* 6, *b* 5; XVII *b* 2, 4; XVIII *a* 2; XX *a* 6; XXII *a* 4, 5; XXIII *a* 4, *b* 5. Подчас такое соотношение для одних и тех же вариантов принимает в соответствующих стопах обратный характер — ср. для  $\text{— — — —}$  и  $\text{— — — —}$  соответственно три раза — пять раз в XII *a* 2, XXIII *a* 2; пять — три в XII *a* 3, *b* 2; XXIII *a* 3, *b* 2; семь — один в XVI *a* 2; один — семь в XVI *b* 2 и т. д. Иногда сочетание соответствующих вариантов повторяется в той же пропорции в группах стоп одного порядка для песни в целом — ср. XI *a* 2, 4 (по одному разу  $\text{— — — —}$  и по семь  $\text{— — — —}$ ); *b* 2, 4 (по два  $\text{— — — —}$ , по четыре  $\text{— — — —}$  и по два  $\text{— — — —}$ ); *c* 2, 4 (по восемь  $\text{— — — —}$ ) и *d* 2, 4 (по восемь  $\text{— — — —}$ ); XVII *a* 5, 6 (по три  $\text{— — — —}$  и по пять  $\text{— — — —}$ ); *b* 5, 6 (по два  $\text{— — — —}$  и по шесть  $\text{— — — —}$ ) и *c* 5, 6 (по восемь  $\text{— — — —}$ ). Для стоп разного порядка подобные совпадения встречаются несколько чаще.

Размеры песен «Пятидольные»  
а. Четырёхдольные

Песнь	Полные четырёхдольные стопы																															
	Часть	Неполная начальная стопа				1				2				3				4				5				6				7		
	<i>a</i>	<i>b</i> <sup>2</sup>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>				
I (1.5—1.15)																																
II (1.17—1.25)																																
III (1.28—1.35)																																

Полные четырёхдольные стопы

Песнь	Полные четырёхдольные стопы							Неполная заключительная стопа		
	Неполная начальная стопа	1	2	3	4	5	6		7	
IV (1.39-1.46)	a	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	b	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	c	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	d	)	)	)	)	)	)	)	)	)
V (2.2-2.9)	a	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	b <sup>4</sup>	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	c	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	d	)	)	)	)	)	)	)	)	)
VI (2.11-2.18)	a	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	b	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	c	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	d	)	)	)	)	)	)	)	)	)

<sup>1</sup> Ср. JL стр. XXV—XXXI. Слѣдует изданию J. В клетках таблицы приведены встречающиеся в данных позициях метрические варианты стоп для соответствующей песни в целом.  
<sup>2</sup> В I 10 b 1, 2 — синереза: —  
<sup>3</sup> Вид III 3 a 3, 4 и III 4 a 3, 4: —  
<sup>4</sup> Вм V 3 b 1, 2: —

VIII (4.2-4.9)	a	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	b	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	c	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	d	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
IX (4.11-4.18)	a	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	b	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	c <sup>5</sup>	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	d	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
X <sup>6</sup> (5.2-5.6)	a	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	b	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	c	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
XI (5.8-5.15)	a	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	b	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	c	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	d	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
XII (6.2-6.9)	a	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	b	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	c	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)
	d	)	)	)	)	)	)	)	)	)	)





Песнь	Полные четырёхдольные стопы							Неполная заключительная стопа					
	Часть	Неполная начальная стопа	1	2	3	4	5		6	7			
XXIII (12.2—12.9)	a		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —
	b		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —
	c		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —
	d <sup>10</sup>		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —
XXIV (12.17—12.24)	a	) — ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —
	b	) — ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —
	c	) — ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —
	d	) — ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —

<sup>9</sup> Ср. выше аналогичные слияния первых двух стоп части в I 10 б и V 3 б.  
<sup>10</sup> Ср. выше заключительную стопу XVI с.

## 6. Пятидольные.

Песнь	Полные пятидольные стопы							Неполная заключительная стопа				
	Часть	Неполная начальная стопа	1	2	3	4	5		6			
XIII (7.3—7.10)	a		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	
	b		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	
	c		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	
XIX (10.2—10.9)	a		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —
	b		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —
	c d		) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —	) ) ) —

Песнь	Полные пятидолные стопы							Неполная заключительная стопа
	Часть начальная стопа	Неполная начальная стопа	1	2	3	4	5	
XXI <sup>1</sup> (11.14—11.21)	a		~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	
	b <sup>2</sup>		~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	
	c d		~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

в. Семидолные

Песнь	Часть	Неполная начальная стопа	Полные семидолные стопы			Неполная заключительная стопа
			1	2	3	
VII (3.3—3.10)	a	~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
	b	~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
	c d	~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

<sup>1</sup> Следуем J, стр. 147—149. JL, стр. 47—48 (ср. *ibid.*, стр. XXXI—XXXII), дает перестановку: *acdb*.

<sup>2</sup> XXI *a* дополнено здесь частью типа *a* (*Впапай жауаеакавигагаје*) и имеет вид: ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~ ||

Употребляемость (+) метрических вариантов по частям и стопам песенных строф и соответствующих строк

а. Четырёхдолные стопы (I—VI, VIII, XII, XIV—XVIII, XX, XXII—XXIV)

Части строфы и стопы	a							b							c							d						
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	

б. Пятидолные стопы (XIII, XIX, XXI)

Части строфы и стопы	a							b							c							d						
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
~ ~ ~ ~ ~	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	

в. Семидольные стопы (VII)

Части строфы и стопы	a			b			c	d
	1	2	3	1	2	3	1	1
Варианты размеров								
— — — — —	+	+	+	+	+	+		
— — — — —							+	
— — — — —								+

В песнях, основанных на четырех единицах длительности, различные метрические варианты распределяются следующим образом в порядке возрастания ограничений на их употребляемость по стопам: — — — (ограничения: a 7; b 7; c 7; d 7); — — — — (ограничения a 7; b 7; c 6, 7; d 4, 7); — — — — — (ограничения: a 7; b 7; c 7; d 2, 5, 6, 7); — — — — — (ограничения a 5, 6; b 1, 3, 5, 6; c 6; d 4, 6), — — — — — (ограничения на все стопы, кроме a 3; c 2, 3 и d 2, 4). Степень употребляемости соответствующих вариантов для всех частей примерно совпадает (ср. лишь преобладание — — — — — над — — — — — в b и обратную картину в d). Стопы a 3 и c 2, 3 практически не знают ограничений, допуская любой метрический вариант; остальные по большей части допускают ограничения на один-два варианта. По три варианта ограничивают только c 6 и d 5, 6; по 4 — a 7, b 7, c 7 и d 7 допускающие лишь — — — — —. Последний, как правило, находится в отношении дополнительного распределения к — — — — — и — — — — — в ab. Из общего числа (тридцати пяти) «позиций» каждой части a допускает запреты в одиннадцати позициях, b — в четырнадцати, c — в десяти, d — в пятнадцати; иначе говоря, доля запретов в среднем близка здесь к тридцати шести процентам. Примечательно, что рефрены cd, используя все варианты четырёхдольной стопы, дают в сумме столько же запретов, сколько части ab. Поскольку в отличие от последних они (за исключением I и II) не допускают никаких вариаций в рамках соответствующих песен, это свидетельствует о том, что рефрен, как правило, существенно превосходит разнообразие метрических вариантов отдельные udgraha (ab) данной песни, давая в среднем столько же вариантов, сколько дает их совокупность всех ab, и как бы компенсируя тем самым свою неизменяемость.

Среди пятидольных стоп также обращает на себя внимание сравнительно широкая употребляемость стоп, основанных на одних кратких слогах (— — — — —) и на стяжении первых двух кратких слогов в один долгий (— — — — —). Первое место занимает здесь — — — — — (ограничения: a 4; c 1, 2, 5; d 3, 4, 6) затем идут — — — — — (ограничения: a 4; b 4; c 1, 3, 5; d 2, 4, 5); — — — — — (ограничения: a 6; b 1, 6; c 2, 4; d 1, 3, 5, 6); — — — — — (употребляется только в a 1, 3; b 1, 2, 3; c 1); — — — — — (только в b 4; c 1, 2); — — — — — (только в a 2; b 6); — — — — — (только в b 3) и — — — — — (только в b 2). Употребляемость соответствующих вариантов для разных частей здесь также примерно пропорциональна. Вместе с тем запретных позиций здесь в сравнении с четырёхдольными стопами значительно больше (и абсолютно, и в отношении к общему числу позиций), что, возможно, связано с большим количеством метрических вариантов на значительно меньший объём текста. Стоп, не знающих ограничений, здесь нет; минимальное число ограничений (два) встречается лишь в b 3; три ограничения — только в b 2; остальные содержат по четыре-семь запретных позиций. В a из сорока восьми позиций — тридцать запретных; в b из сорока восьми — двадцать шесть; в c из сорока — тридцать, в d из сорока восьми — сорок, что дает в целом около шестидесяти восьми процентов запретов (≈ 58% запретов для ab и ≈ 79% для cd). При этом cd лишено в сравнении с ab трех вариантов. Опять

таки, если учесть специфику рефрена, это еще не свидетельствует об относительно меньшем его метрическом разнообразии по сравнению с ab в отдельных строфах пятидольных песен; вместе с тем здесь уже вряд ли можно говорить о компенсации, отмеченной выше в отношении рефренов четырёхдольных песен.

Семидольные стопы встречаются только в одной (VII) песне, причем в одной и той же последовательностью соответствующих вариантов во всех строфах. Здесь реализовано три варианта (из двадцати одного возможного); a и b использует лишь — — — — —; c — лишь — — — — —; d — лишь — — — — —; соответственно употребление — — — — — запрещено в c 1, d 1; употребление — — — — — в a 1—3, b 1—3 и d 1; — — — — — в a 1—3; b 1—3; c 1. Каждая стопа содержит, таким образом, по две запретных позиции из трех (≈ 66% запретов), что близко к средней доле запретов для пятидольных песен в целом.

Е. Д. ПОЛИВАНОВ

## О ПРИЕМЕ АЛЛИТЕРАЦИИ В КИРГИЗСКОЙ ПОЭЗИИ В СВЯЗИ С ПОЭТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКОЙ И ЯЗЫКОВЫМИ ФАКТАМИ ДРУГИХ «АЛТАЙСКИХ» НАРОДНОСТЕЙ

Впервые печатаемая ниже статья известного советского лингвиста Е. Д. Поливанова (1891—1938) тематически и в плане высказываемых в ней идей тесно связана с его статьями «Аллитерация» («Литературная энциклопедия», т. 1) и «Общий фонетический принцип всякой поэтической техники» («Вопросы языкознания», 1963, № 1). Ср. также статью Б. А. Пестовского «О поэтической технике калмыцких песен» («Бюллетень САГУ», вып. 4).

Оригинал статьи (машинопись без правки) хранится в архиве АН Киргизской ССР. Работа публикуется с некоторыми купюрами (за счет частей, текстуально повторяющих статью «Общий фонетический принцип всякой поэтической техники», и мест, насыщенных вставками на киргизском языке, не поддающимися восстановлению).

Время написания статьи — 30-е годы, вероятно всего, между 1934 и 1937 гг. (в период пребывания Е. Д. Поливанова во Фрунзе).

В моей статье «Аллитерация» в «Литературной энциклопедии» я упоминал о том, что использование аллитерации в качестве одного из основных приемов поэтической техники типично главным образом для языков с постоянным местом ударения. И это оказывается вполне понятным, т. е. вполне легко мотивируемым, в отношении тех из языков с постоянным местом ударения, которые имеют начальное ударение (т. е. таких языков, слова которых в виде общей нормы имеют ударение на первом слог); таковы, например, языки германские, финский, эстонский и т. п. Достаточно будет указать, например, на древнемецкую «Песню о Нибелунгах» или, с другой стороны, например, на устную (народную) и современную нам письменную поэзию эстонского народа, чтобы убедиться в зависимости излюбленного их приема аллитерации от закона начального ударения<sup>1</sup> (благодаря

<sup>1</sup> Приведу здесь один пример из творчества эстонского поэта Петера Грюнфельда (Peeter Grünfeldt):

Keha küll kibruneb karedaks kooreks  
Aga Süda, Süda jääb nooreks.

Аллитерация состоит здесь в повторе начального *k* в каждом из слов первой строки. Разумеется, это только одна из разновидностей приема аллитерации (как поэтического приема), и притом не самая типичная: гораздо чаще мы встречаем, наоборот, регулярный повтор одного и того же согласного в начале первых слов каждого из корреспондирующих друг другу стихов <...>.

начальному ударению первый слог слова, а следовательно, и его начальный согласный оказывается лежащим в наиболее светлом фоне фонетического внимания; поэтому прием повтора в начальных согласных оказывается вполне естественным для поэтической техники данных именно языков, и вполне естественно, следовательно, что в данных языках аллитерация может заменять собою рифму, т. е. играть роль столь же [канонизованного] приема стихосложения, каковым является рифма для русской, например, или французской и т. п. поэзии).

Но тогда вполне законное недоумение может вызывать тот факт, что аллитерация встречается в качестве не менее излюбленного приема и у ряда турецких народностей: например, у якутов, у киргизов, у многих «алтайских» в узком смысле племен и т. д. Ведь в этих турецких языках ударение по крайней мере по традиционному учению наших туркологов падает не на первый, а на последний слог. Следовательно, несмотря на то что эти языки тоже относятся к языкам с постоянным местом ударения (т. е. подходят под первый признак из вышеуказанных мною признаков тяготения языка к аллитерационному приему поэтики), мы должны, казалось бы, ожидать встретить в тур[ецких] языках тяготение к рифме, а не к аллитерации (ибо рифма — это повтор конечных отрезков стиха, и конечное ударение должно было благоприятствовать именно тому, чтобы материалом поэтики служили не начальные звуки слова, а, наоборот, звуки, составляющие «хвост» слова).

Правда, мне могут указать на то, что и в якутском (в якутском уже особенно), и в киргизском, и в тур[ецких] языках Алтая могло в данном отношении сказываться монгольское влияние (мы знаем ведь, что в монгольских языках в отличие от турецких ударение в виде нормы приходится на первый, а не на последний слог слова).

Но я думаю, что (вовсе не желая отрицать факты монгольского влияния на киргизский и на тур[ецкий] язык Алтая и, уж конечно, на якутский) я смогу обойтись и без монгольского фактора в мотивировке данной черты турецких стихосложений (их склонности к аллитерации). Именно я считаю нужным пересмотреть в данном случае само традиционное учение о конечном ударении тур[ецких] языков: действительно ли общие законы турецкой акцентуации исчерпываются одной только нормой ударения на последнем слог слова.

Полагаю, что наблюдений над современными тур[ецкими] языками вполне достаточно для того, чтобы вместо этого единого закона (о конечном ударении) можно было бы выдвинуть положение о двухполюсной акцентуации турецкого слова: и на последнем, и на первом слог. Оговорюсь, что здесь можно сослаться не на один только вышеназванный

(киргизский и т. д.), но и на ряд других тур[ецких] языков, в том числе, например, на узбекский, казахский, каракалпакский и т. д.

Двухполюсность ударения (например, в современном узбекском или в казахском языке) я вижу в том, что в целом ряде определенных синтаксических позиций, а также, можно сказать, вообще при наличии эмфазы (эмфатического проношения слова) ударение переносится с последнего слога на первый (причем последний слог может оказываться настолько лишенным ударяемости, что гласный его способен бывает оглушаться: ср., например, чрезвычайно частую депласацию ударения в глагольных формах <...>). Правда, депласация эта в турецких языках выражена менее ярко, чем в корейском, где действительно начальное и конечное ударения могут считаться равноправными и чередуются друг с другом в зависимости от положения слова во фразе (последнее слово фразы имеет ударение в первом слоге, а прочие слова данной фразы имеют конечное ударение). Но, без сомнения, факты тур[ецких] языков явно приближаются к этой (корейской) картине двухполюсной акцентуации, и, в частности, в начальном ударении глагольных форм <...> мы видим в сущности повторение корейского закона: ведь глагол <...> [согласно] принципиальным нормам турецкого (и «алтайского» вообще) синтаксиса нормально должен фигурировать на [конце] предложения (т. е. быть последним словом фразы), почему для него и характерно, согласно корейской (совпадающей, по-моему, с общеалтайской) нормой, начальное (на первом слоге) ударение. Исторически дело объясняется на основе моей гипотезы общеалтайского двухполюсного ударения следующим образом: полагая, что предки нынешних «алтайских» (в широком смысле) языков: турецких, монгольских, маньчжуро-тунгусских и корейского обладали некогда таким же в общем «двухполюсным» ударением слова, какое сохранилось ныне в корейском, я думаю, что дальнейшая история (эволюция) акцентуации пошла в разных группах «алтайских» языков по следующим трем главным направлениям:

1. В корейском<sup>2</sup> «двухполюсное ударение» слова сохранилось в небольшой мере (по сравнению с турецкими и монгольскими языками)<sup>3</sup>; современная корейская акцентуация имен-

<sup>2</sup> Корейский язык я позволю себе причислить к «алтайским» языкам с теми оговорками, которые вообще должны быть сделаны по поводу «общего происхождения» различных ветвей «алтайского» языкового семейства.

<sup>3</sup> Оговорюсь, что маньчжуро-тунгусскую ветвь «алтайского» семейства я в данном случае вовсе не буду упоминать (ограничившись таким образом сопоставлением фактов в трех ветвях: в корейском языке, в монгольских языках и в турецких языках). Это условное игнорирование маньчжуро-тунгусских языков объясняется: 1) тем, что из всех языков этой

но и принимается мною за показательную для «общеалтайской» их системы.

2. В монгольском (т. е. в монгольском языке в узком смысле этого термина плюс в бурятском и калмыцком языках) произошел сдвиг в сторону монизации (если так можно выразиться) двухполюсного слоудоударения: из двух потенциально возможных ударений было выбрано в качестве нормального принципа слова начальное ударение (на первом слоге). Но наблюдающиеся наряду с этим потенциальные следы конечного ударения позволяют утверждать, что и в монгольском мы имеем в известной мере двухполюсную акцентуацию (таким образом, долгое время не разрешающийся спор между исследователями монгольского языка о том, имеется ли в монгольском начальное или же конечное ударение, основан был не просто на неумении наблюдать языковые явления, но и на действительных — объективных — фактах монгольской речи).

Примечание. В сарт-калмыцком языке (около г. Каракола) ударение падает на конечный слог слова, но этому явлению мы не можем придавать показательного (в смысле исторических выводов) значения: сарт-калмыцкая акцентуация благодаря состоянию «коллективного двуязычия» оказывается усвоенной из киргизского языка (как и вся почти фонологическая система сарт-калмыцкой речи) <...>.

3. В турецких языках тоже произошел сдвиг в сторону монизации слоудоударения, но сдвиг, противоположный монгольскому: фиксировалось в качестве нормального не начальное, а конечное ударение. Но факты депласации ударения (на первый слог) опять-таки обнаруживают известную степень двухполюсного слоудоударения. Наконец, помимо явлений депласации об акцентуационной значимости первого слога может говорить и стабильность гласных именно в первом слоге слов турецких языков.

Таким образом, и даже с точки зрения современных фактов тур[ецких] языков, и тем более с точки зрения историко-фонетической, мы можем утверждать наличие предпосылок для того, чтобы прием аллитерации был типичным и для турецкой поэтической техники. Не говоря уже здесь о том, общем для всех «алтайских» языков, обстоятельстве, что семантическая нагрузка первого — коренного — слога должна ставиться этот слог в светлое поле акустического внимания уже независимо от акцентуации как таковой. При этом вполне естественно, конечно, то, что этот прием характерен по преимуществу

ветви я лично обследовал лишь маньчжурский (наблюдая произношение маньчжура, проживающего во Владивостоке), и 2) тем обстоятельством, что картина маньчжурской акцентуации, в общем нисколько не противоречащая моей гипотезе «общеалтайского двухполюсного ударения» и, наоборот, подтверждающая эту гипотезу, в отдельных своих частностях требовала бы ряда экскурсивных примечаний.

шеству именно для относительно консервативных в фонологическом отношении турецких языков и в то же время для языков, подвергавшихся монгольскому влиянию (и якутский, и киргизский подходят под оба эти признака: фонологической консервативности и гибридизации с монгольским). А с другой стороны, естественно, конечно, чтобы аллитерация обнаружилась по преимуществу в тех из тур[ецких] стихосложений, которые, как якутское и киргизское, основываются на родном устном творчестве, а не на заимствованной персидской или арабской поэтехнике.

Итак, киргизское стихосложение (каким мы его находим в настоящее время и в устном народном творчестве, и у поэтов молодой киргизской литературы: Токомбаева, Тыныстановы и т. д.), будучи стихосложением силлабо-тоническим, использует в качестве поэтехнического приема и аллитерацию. Правда, аллитерация эта не играет здесь такой роли безусловно обязательного приема (или признака стихотворной речи), каким является силлабо-тоническая организация киргизского стиха, т. е., иначе говоря, аллитерация — это еще не [канонизованный] прием киргизской поэтехники. Тем не менее тяготение лучших поэтов Киргизии к этому приему обнаруживается настолько часто, что прием этот, я считаю, должен быть упомянутым в характеристике киргизской поэзии как один из важнейших формальных ее признаков <...>.

По сущности своей аллитерация близка, конечно, к приему рифмы: и аллитерация и рифма состоят в повторе тождественных звуковых элементов речи; разница лишь в том, что рифма представляет собою повтор в концовках стихов, а материалом аллитерации служит, наоборот, начальный элемент стиха, [respectively] слова (кроме того, в рифме обыкновенно участвует не один лишь звук, а сочетание из нескольких звуков, аллитерация же большей частью<sup>4</sup> довольствуется повтором одного лишь звука).

В заключение остановлюсь на моем вышеприведенном определении киргизского стихосложения, как стихосложения силлабо-тонического. Для пояснения его нужно сказать, что наиболее типичные системы стихосложения (из встречающихся у различных народов земного шара) могут быть отнесены к следующим рубрикам<sup>5</sup>:

1. Метрическое стихосложение — основанное на повторах представлений долготы и краткости слогов. Пример — древнегреческое стихосложение.

<sup>4</sup> Хотя и не всегда, все-таки <...>.

<sup>5</sup> Позволяю себе здесь для краткости опустить некоторые специфические системы — вроде китайского (не дунганского) стихосложения и др., которые без оговорок нельзя внести ни в одну из этих категорий.

2. Силлабическое (в подлинном смысле этого слова) стихосложение — основанное исключительно на числе слогов в стихе (или между цезурами), т. е. на повторе одинаковых по длительности (по числу слогов) количественных отрезков речи. Из детально обследованных языков это чисто силлабическое стихосложение (в котором канонизованным моментом поэтехники служит именно лишь число слогов стиха) я нашел только в японском и рюкюском <...>.

3. Силлабо-тоническое стихосложение (обычно называвшееся просто «силлабическим»), например, во французском, польском и др. языках, главным образом из обладающих постоянным местом ударения<sup>6</sup>. Сюда же относится и киргизское стихосложение.

Силлабо-тоническое стихосложение основывается на двух моментах: 1) на числе слогов и 2) числе ударений в стихе.

Оба эти момента мы находим и в киргизском стихе (правда, одиннадцатисложный стих в киргизском очень недавнего происхождения: по моей гипотезе, он перешел в турецкие языки из [?] и уже в последнее время попал, вероятно, через туркменское и узбекское посредство к киргизам; но это в данном случае не имеет значения, так как по основной своей сути он одинаков с прочими разновидностями киргизских стихов: разница будет только количественная: в самых цифрах числа слогов и числа ударений внутри стиха).

Так, в каждом из вышеприведенных стихов — одиннадцать слогов (причем] долгие гласные идут в один счет с краткими), и на протяжении этих стихов размещены четыре (обязательных для скандирования) ударения. Регулярный повтор этих количеств — одиннадцать (слогов) и четыре (ударения) — и составляет основной [канонизованный] прием киргизского стиха. К этому, как мы видели, в данном стихотворении присоединяются еще два приема: рифма и аллитерация.

4. Тонико-силлабическое стихосложение (обычно именовавшееся просто «тоническим»), примером которого может служить стихосложение русское. Оно настолько известно (т. е. настолько подробно обследовано в специальной стиховедческой литературе), что здесь мне уже нет надобности повторять его общую характеристику. Остается один вопрос — уже практического или организационного, так сказать, характера: как должны относиться современные киргизские поэты к своему формально-поэтическому наследию, полученному ими из богатейших сокровищниц устного поэтического

<sup>6</sup> Сербский стих <...> тоже принадлежит к силлабо-тоническим, и это может быть увязано с только что отмеченной тенденцией тяготения к этому типу стихосложения именно со стороны языков с постоянным местом ударения: дело в том, что в штокавском сербском месте ударения не фонологизовано (как и в языках вроде польского, турецких, французского и т. д.), а является зависимым от других моментов.

творчества киргизского народа: и к его силлабо-тоническому стиху в целом и к прочим его традиционным поэтехническим приемам, а в том числе к приему аллитерации. Следует ли культивировать эти формы или выгоднее коренным образом переделать технику стиха, заменив киргизские приемы русскими, т. е. перейдя к [тонику-]силлабическому стиху, отбросив как ненужную, аллитерацию и заменив ее исключительно рифмой.

На этот счет у меня есть вполне определенное мнение (может быть, и субъективное по его мотивировке), которое состоит в следующем: [дальнейший текст отсутствует.— А. Леонтьев].

А. А. ЛЕОНТЬЕВ

## К СОВРЕМЕННОМУ СОСТОЯНИЮ ВОПРОСА ОБ АЛЛИТЕРАЦИИ В ТЮРКСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

(комментарий к статье Е. Д. Поливанова  
«О приеме аллитерации...»)

В публикуемой выше статье Е. Д. Поливанова сформулирована гипотеза о происхождении и сущности аллитерации в тюркском стихе. Эта гипотеза, если изложить ее в виде сжатых тезисов, сводится к следующему:

(а) Аллитерация является поэтехническим средством, истинно присущим тюркским языкам, хотя и не канонизованным. Причины ее сохранения в современных тюркских языках — «фонологический консерватизм» и (б) монгольское влияние<sup>1</sup>. Причины ее появления в тюркских (и более широко — в алтайских) языках — начальное ударение или, вернее, (в) двухполюсная акцентуация в тюркских (алтайских) языках, сказывающаяся в возможности депласации ударения под влиянием синтаксической позиции или эмфазы с последнего слога на первый, и особая семантическая нагрузка корневого слога. При этом Е. Д. Поливанов исходит из аксиомы (г) о связи явления аллитерации с постоянным начальным ударением.

Рассмотрим важнейшие высказанные Е. Д. Поливановым тезисы (каждый из которых выделен в предыдущем абзаце особой буквой) с точки зрения современного состояния вопроса.

а) Мысль о том, что аллитерация, а не рифма является древнейшим поэтехническим средством в тюркской народной поэзии, была высказана еще В. В. Радловым. Он писал, в частности, что в казахской поэзии «иногда встречаются ясные следы первобытных тюркских ритмических законов, т. е. аллитерация, акростих и внутренняя рифма...»<sup>2</sup>. При этом

<sup>1</sup> О роли аллитерации в монгольском стихе и соотношении ее с тюркской аллитерацией см., например: Б. Я. Владимирцов, Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхаского наречия. Л., 1929, стр. 97; А. М. Хамгашалов, Опыт исследования бурят-монгольского стихосложения, Улан-Удэ, 1940, стр. 45. («Почти нет стихов как фольклорных, так и современно-литературных, где нет аллитерации... Некоторые произведения фольклора только по имеющейся в них аллитерации можно понять, что данное произведение когда-то было стихотворным...»)

<sup>2</sup> См. В. В. Радлов, Образцы народной литературы тюркских племен (т. III, СПб., 1870, стр. XXIV), и другие работы этого автора.

В. В. Радлов имел в виду прежде всего «стихотворные изречения».

В древнетюркских памятниках аллитерация выступает не равномерно. В «Кутадгу билиг», например, она практически отсутствует. Редка аллитерация и в староузбекской поэзии. С другой стороны, «в некоторых буддийских и манихейских текстах из Турфана аллитерация занимает значительное место. Так, в реконструированном В. Бангом и А. фон Габэн сборнике гимнов в честь Мани насчитывается свыше ста двадцати строф, основным композиционным средством которых является аллитерация»<sup>3</sup>.

Что касается народной поэзии, здесь роль аллитерации заметно меняется от языка к языку. «У тюрков Малой Азии, Кавказа, Поволжья, Восточного Туркестана и центральной части Средней Азии аллитерация встречается главным образом в жанрах народной поэзии и не имеет широкого распространения. У тюрков же Сибири и Алтая аллитерация весьма распространена во всех жанрах поэзии и является почти обязательной»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> А. М. Щербак, Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении, — «Народы Азии и Африки», 1961, № 2, стр. 145. Ср.: W. Bang, A. von Gabain, Türkische Turfanische Texte, III, Berlin, 1929.

<sup>4</sup> А. М. Щербак, Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении, стр. 144—145. Ср. также: Riza Nour, La Rime Turque, — «Revue de Turcologie», t. II, p. I, Alexandrie, 1935; А. Е. Кулаковский, Статьи и материалы по якутскому языку, Якутск, 1946, стр. 136; его же, Очерк истории якутской советской литературы, М., 1955, стр. 21—22 (якутский стих); А. С. Тогуи-оол, Опыт исследования тувинского стихосложения, — «Ученые записки Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории», вып. I, 1953, стр. 103; Н. К. Дмитриев, Введение, — в кн. «Алтайский эпос Когутэй», М.—Л., 1935, стр. 31—32 (алтайский стих); М. К. Хамраев, Основы тюркского стихосложения, Алма-Ата, 1963, стр. 32—33 (уйгурский стих); В. М. Жирмунский, Х. Т. Зарифов, Узбекский народный героический эпос, М., 1947; Г. Б. Хусаинов, К вопросу о башкирском стихосложении, — «Вопросы башкирской филологии», М., 1959, стр. 94—95; М. А. Унгвицкая, Хакасское стихосложение, Абакан, 1950 (автореф. канд. дисс.); М. Ауэзов, Киргизская народная героическая эпопея «Манас», — «Киргизский героический эпос „Манас“», М., 1961, стр. 71 (киргизский стих); З. А. Ахметов, Казахское стихосложение, Алма-Ата, 1964, стр. 281 и сл. Ср. также общие работы по тюркскому стиху: T. Kowalski, Ze studjów nad formą poezji ludów tureckich, I, Kraków, 1921 (русское переложение этой книги: А. Н. Линин, К вопросам формального изучения поэзии турецких народов, — «Известия Восточного факультета Азербайджанского государственного университета», т. I, Баку, 1926; Ф. Е. Корш, Древнейший народный стих турецких племен, — «Записки Восточного отделения Русского археологического общества», т. XIX, вып. I—III, СПб.; В. М. Жирмунский, Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха, — «Вопросы языкознания», 1964, № 4; В. М. Жирмунский, О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха, — «Вопросы языкознания», 1968, № 1.

Исходя из этого ряд исследователей (Риза Нур, Н. К. Дмитриев) предполагает, вслед за Радловым, что аллитерация является более древним поэтехническим средством, нежели рифма, и в ходе развития тюркских литератур последовательно вытесняется этой последней. Другая точка зрения представлена, в частности, цитированными работами А. М. Щербака и особенно В. М. Жирмунского, которые полагают, что «первоначально аллитерация и рифма в равной мере были характерны для тюркского стиха» (А. М. Щербак, Соотношение аллитерации и рифмы..., стр. 153). Все исследователи, занимающиеся данной проблемой, относят распространение рифмы и частичное вытеснение ею аллитерации за счет взаимодействия тюркских литератур Средней Азии с арабо-персидской поэзией (*аруз*). Аналогичный процесс, происходящий ныне в якутской, башкирской и некоторых других тюркских литературах, безусловно связан с влиянием русского стиха.

б) Предполагаемое Е. Д. Поливановым монгольское влияние маловероятно в связи с тем, что основное направление культурных и языковых заимствований было обратным — от тюрков к монголам<sup>5</sup>.

в) Идея о двухполюсной акцентуации тюркского слова может быть сопоставлена с некоторыми распространенными в тюркологии теориями тюркского ударения. Согласно первой из них, одно из «ударений» является в тюркских языках силовым, другое — музыкальным. Согласно второй, тюркское ударение является силовым, но не фонологично, т. е. его депласация носит факультативный характер<sup>6</sup>.

Следует отметить, что подчеркнутая Е. Д. Поливановым роль эмфазы в депласации тюркского ударения была детально исследована уже после написания комментируемой статьи<sup>7</sup>.

г) Современные исследователи придерживаются по вопросу о связи аллитерации с начальным ударением того же мнения, что и Е. Д. Поливанов. Кстати, еще до него сходную идею относительно тюркской аллитерации (о связи ее с пра-

<sup>5</sup> См. Б. Я. Владимирцов, Турецкие элементы в монгольском языке, — «Записки Восточного отделения Русского археологического общества», т. XX, вып. II—III, СПб., 1911, стр. 159 и сл.; а также А. М. Щербак, О соотношении аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении, стр. 146.

<sup>6</sup> Литературу об этих теориях см.: М. Рясинен, Материалы по исторической фонетике тюркских языков, М., 1955, стр. 38 и сл. В. М. Жирмунский («О некоторых проблемах...», стр. 38) относится к обсуждаемой идее скептически.

<sup>7</sup> См. K. Nielsen, Druck und Tonbewegung im Reichstürkischen, Oslo, 1945; G. Nemeth, Emphatische Formen in der türkischen Mundart von Vidin, Roma, 1940; М. Рясинен, Материалы по исторической фонетике тюркских языков, стр. 41—43, и многие другие.



тюркским начальным ударением) высказывал Б. Я. Владимирцов<sup>8</sup>. Однако, как указывает В. М. Жирмунский, не представляется возможным относить распространенность аллитерации в современном тюркском народном стихе только за счет пратюркского начального ударения<sup>9</sup>. Здесь точка зрения Поливанова, ищущего опору прежде всего в акцентных особенностях современных тюркских языков, по-видимому, ближе к истине, чем мнение Б. Я. Владимирцова.

<sup>8</sup> См. Б. Я. Владимирцов, Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхаского наречия, стр. 87.

<sup>9</sup> В. М. Жирмунский, Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха. Обзор современного состояния вопроса об аллитерационном стихе см. также: В. И. Асланов, Проблемы тюркоязычного стихосложения в отечественной литературе последних лет, — «Вопросы языкознания», 1968, № 1.

И. В. АЛЬТМАН

## ПРИМЕНЕНИЕ ПОЛИВАНОВСКОГО ПРИНЦИПА ЗВУКОВЫХ ПОВТОРОВ К НЕКОТОРЫМ ОСОБЕННОСТЯМ ПОЭТИКИ АРУЗА

Предложенный Е. Д. Поливановым принцип лингвистического подхода к изучению всякой поэтической техники заключается в выявлении некоей общей закономерности, присущей текстам, которые ученый считает поэтическими (все стихотворные и некоторые прозаические тексты)<sup>1</sup>. Обнаруженная закономерность характеризуется им как принцип повтора звуковых единиц разного рода. Принцип этот прослеживается на различных уровнях техники стиха: типами звуковых повторов определяются средства эвфонии — ассонансы, аллитерации, а также рифмы, строфика и, наконец, самые системы стихосложения.

Думается, на основе этого принципа может быть построена и типология различных систем техники стиха, причем должны быть учтены повторяющиеся элементы (отдельные звуки, слоги, интонации) и порядок повтора (двукратный или многократный, непосредственный или дистантный, прямой или обратный и т. д.). Очевидно, что при типологическом сопоставлении такого рода следует учитывать, относится ли тот или иной прием к обязательным для данной поэтической культуры. Так, данный прием в поэзии разных эпох и народов может оказаться либо основным, обязательным для каждого стихотворного произведения, либо факультативно употребляющимся средством организации словесного материала. Такова, в частности, рифма — прием, близкий к тому, чтобы считаться обязательным в современной русской поэзии, но в античной поэзии употреблявшийся чрезвычайно редко и спорадически (например, у Овидия)<sup>2</sup>. Вот почему сопоставление должно включать не только отношения, составляющие систему стихосложения, но и весь арсенал средств, специфически используемых в поэзии. Выражение «специфически используемые в поэзии» требует пояснения:

<sup>1</sup> См.: Е. Д. Поливанов, Общий принцип всякой поэтической техники, — «Вопросы языкознания», 1963, № 1. Здесь мы оставляем в стороне выдвигаемый в этой работе вопрос об использовании принципа звуковых повторов в качестве критерия поэтичности произведения.

<sup>2</sup> Там же, стр. 100.

здесь имеются в виду как средства, употребляющиеся только в стихотворных и не встречающиеся в нестихотворных текстах, так и средства, которые могут встретиться в прозаическом тексте, но выполняют в нем иную функцию, нежели в стихотворном.

Итак, типологическое описание каждой отдельно взятой системы техники стиха должно состоять в перечислении всех ее приемов, классифицируемых по следующим трем признакам: а) на основании повтора каких элементов строится данный прием, б) каков порядок повтора этих элементов и в) является ли данный прием обязательным или факультативным для рассматриваемой системы.

Если описывать таким образом систему стихосложения классической персидско-таджикской литературы (*аруз*), то возникает некоторая сложность, связанная с тем, что традиция относит к поэтике аруза не только учение о метрике и рифме, но также и учение о поэтических фигурах. Прежде всего несколько неожиданным кажется самое название «поэтические фигуры», отличающееся от привычного «стилистические (или риторические) фигуры».

Возникает вопрос: встречаем ли мы разницу фактическую или терминологическую?

Под названием «поэтические фигуры» объединяется большое количество (более сорока) достаточно разнородных приемов<sup>3</sup>. В интересной работе Т. Н. Зехни<sup>4</sup> дана и классификация их: автор различает фигуры смысловые (*санъатҳои маънавий*) и фигуры словесные (*санъатҳои лафзӣ*). Однако при классификации по предложенным выше признакам получается иная картина. Сначала отделяются фигуры, строящиеся на основе какого-либо повтора, от фигур, не включающих никаких повторов, и таким образом решается вопрос о том, что считать фактами поэтической техники, а что — фактами стилистики.

Фигуры, не включающие никаких повторов, близки по типу к стилистическим фигурам русской и западноевропейской словесности. Такова, например, фигура *хусн-и талаб*, которая, по определению одной из классических поэтик, заключается в умении «просить так искусно, что смягчается просьба, слова и смысл, и соблюдаются условия восхваления»; к тому же типу относятся фигуры, связанные с употреблением пословиц, составлением загадок, умением упомянуть поэтический псевдоним и др.

<sup>3</sup> См., например: Вахид Табризи, Джам'и мухтасар. Трактат о поэтике, Критический текст, перевод и примечания А. Е. Бертельса, М., 1959.

<sup>4</sup> Т. Н. Зехни, Санъатҳои бадеӣ дар шеърӣ тоҷикӣ. Мачмуаи материалҳо, Душанбе, 1960.

Иное дело — фигуры типа *таджнисов* и *сабжей*, которые строятся на повторах слов, имеющих сходные звуки и метрическую структуру, причем эти повторы имеют много вариантов: может быть повтор прямой, повтор обратный, т. е. в этих словах одинаковые звуки расположены в противоположном порядке; могут образовывать фигуру слова, совпадающие по метру или по долготу гласному, слова, совпадающие только по метру, слова, совпадающие только по долготу гласному, и т. д.

К этому типу относится и *мукаррар* — фигура, заключающаяся в употреблении какого-то слова два-три раза подряд так, чтобы это было оправдано в данном контексте, — значит, от поэта требовалось подобрать такую синтаксическую конструкцию, которая допускает употребление одного и того же слова в различных грамматических функциях без того, чтобы изменялась его форма или использовался предлог, послелог и др. Вот пример фигуры мукаррар (Асджади Марвази, XI в.):

Борон қатра-қатра хаме борам абрвор  
Хар руз хира-хира аз ин чашми селбор,  
З-он қатра-қатра қатраи борон шуда хачал,  
З-он хира-хира хира дили ман зи хачри ёр.

Дождь каплю за каплей проливаю я, наподобие тучи,  
Каждый день мрачно-мрачно из этих глаз,  
От этого «капля за каплей» капли дождя посрамлены;  
От этого «мрачно-мрачно» мрачно сердце мое  
в разлуке с милой.

К приемам такого рода примыкают фигуры, основанные на особенностях графики, заключающиеся в умении добиться того, чтобы строка состояла из слов, которые пишутся буквами одного рисунка, но с разными диакритическими точками; или чтобы строка была написана только буквами, имеющими точки (или только буквами, не имеющими точек); чтобы строка состояла только из букв, имеющих слитное начертание (или только из букв, имеющих раздельное начертание). Здесь мы встречаем явную графическую аналогию звуковых повторов типа вышеперечисленных.

К фигурам, включающим звуковые повторы, мы относим и фигуры, основанные на синтаксическом параллелизме, так как в них имеет место определенный ритмический рисунок, связанный с повтором интонаций. Такова, в частности, фигура *лаффи нашир*, основанная на группировке членов предложения, при которой, как, например, в приводимом ниже отрывке из «Шахнаме» Фирдоуси, в одной строке собрано несколько сказуемых, в предшествующей строке — все относящиеся к ним косвенные дополнения, а в последующей стро-

ке — все относящиеся к ним прямые дополнения; или в одной строке — два сказуемых, а в другой — два подлежащих и т. п.

Ба рузи набард он яли арчуманд  
Ба шамшеру ханчар ба гурзу каманд  
Буриду дариду шикасту бибаст  
Ялонро сару синаву пову даст,  
Фуру рафт баррафт рузи набард  
Ба мохи наме хуну бар мох гард.

В день боя этот славный богатырь  
Мечом, кинжалом, булавой и арканом  
Рубил, пронзал, разбивал и связывал  
Головы, груди, ноги и руки у богатырей.  
Опустилась, поднялась в день битвы  
Пролитая кровь к рыбе (на которой держится земля),  
а пыль — к луне.

На синтаксическом параллелизме основана и фигура *джам у таксим*. Ниже приводится пример ее употребления (Адиб Сабир, XII в.)

Зи чоуду ту рубуди зи моху хуру парй  
Яке чамоду дуввум чахраву сиввум пайкар,  
Ба куи баяту хати вафову манзили васл  
Яке биёву дуввум бинигару сиввум бигузар.

Колдовством ты похитила у луны, гурии и пери  
Одно — красу, другое — лицо и третье — облик;  
На лицу свидания, на письмо верности  
и на стоянку присяги  
На одно — явись, на второе — взгляни  
и на третье — зайди.

Число примеров можно было бы увеличить, но нет необходимости делать это в настоящей работе, которая отнюдь не претендует на сколько-нибудь полный анализ всех фигур, употреблявшихся в классической персидско-таджикской поэзии; наша задача состоит лишь в том, чтобы показать, насколько плодотворен поливановский принцип звуковых повторов в применении к явлениям более широкого круга, нежели собственно стихосложение.

М. А. БОЛДЫРЕВА

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИНДОНЕЗИЙСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ XX в.

Развитие индонезийского стихосложения XX в. необходимо рассматривать в тесной связи с развитием индонезийского литературного языка, который в начале XX в. на основе языка малайского становится официальным литературным языком, языком политического и культурного единения страны — «бахаса индонесия».

Вопрос о связи индонезийского языка и стихосложения впервые затронул голландский литературовед А. Тэу в своей работе «Язык и стихосложение»<sup>1</sup>. А. Тэу отмечает, что когда «бахаса индонесия» был провозглашен языком национального единства (на Конгрессе молодежи в 1928 г.), уже тогда имелась в виду и на первое место ставилась не только его коммуникативная функция, и идеалом национального языка с самого его возникновения являлся язык, неразрывно связанный с литературой, и особенно с поэзией.

Быстрое развитие малайского в «бахаса индонесия» происходило одновременно со столь же быстрым развитием новой поэзии на этом языке. Это нашло выражение в появлении, главным образом в разных журналах, стихов на «бахаса индонесия», просто ошеломляющих по количеству и разнообразию (особенно начиная с 1945 г.), — и это было не случайно, это была борьба за новый свой язык, как язык полноценный, литературный, поиски новых форм поэзии на этом языке. Но эти многочисленные поэтические эксперименты, среди которых, естественно, было много неудачных, совсем не свидетельствовали о высоком качестве новой индонезийской поэзии.

Для рассмотрения новой поэзии, возникшей на языке «бахаса индонесия», и для установления каких-то ее критериев обратимся к творчеству двух выдающихся поэтов Индонезии XX в., которые являются представителями двух последовательных, но противоположных по своей сути направлений новой индонезийской литературы, двух этапов развития индонезийской поэзии. Первый из них — это предвоенный Амир Хамзах (1911—1946) — представитель направления

<sup>1</sup> А. Teeuw, *Taal en versbouw*, — «Djambatan», Amsterdam, 1952.

«Пуджанга Бару» («Новый поэт»), второй — Хэйрил Анвар (1922—1949) — создатель направления «Ангкатан 45» («Положение 45», т. е. сорок пятого года).

Творчество этих поэтов выражает и борьбу традиций малайского стиха с новыми влияниями западной поэзии, и сочетание этих противоположных начал. Хотя их поэзия очень различна, оба они своими стихами с успехом боролись за индонезийский язык как язык поэзии, и их творчество является свидетельством того, каких высот может достичь поэзия на этом языке. В то время как Амир Хамзах поднял, преобразовав, традиции старой поэзии на новый уровень, Хэйрил Анвар самым радикальным образом противопоставил себя старым формам.

Старые формы, о которых идет речь, это две формы малайской народной поэзии — *пантун* и *шаир*. Обе они характеризуются обязательной четырехстрочной строфой, конечной рифмой (пантун рифмуется *a b a b*, шаир — *a a a a*); обязательной принадлежностью пантуна являются звуковые параллели между рифмуемыми строками, чего в шаире не наблюдается. Фраза однострочна, перенос мысли из строки в строку не допускается. Строка малайского стиха состоит, как правило, из четырех слов и является четырехударной (реже трех- и пятиударной). Количество слогов в строке — от восьми до двенадцати. Хойкаас считает, что ритм пантуна создается в одних случаях ударением, а в других — счетом слогов<sup>2</sup>. На основании вышеназванных особенностей построения малайского стиха можно предположить, что малайский фольклорный стих — это тонический четырехударник с элементами силлабики. Пример пантуна:

Darimána púnai melájang?  
Dári pája túrun ke-padi.  
Darimána kásih sájang?  
Dári máta túrun ke-háti.

Откуда летит голубь?  
Из болота летит к рису.  
Откуда берется любовь?  
Из глаза спускается к сердцу.

Но нам кажется справедливым мнение А. Тэу<sup>3</sup>, который считает, что, деля строку пантуна и шаира на слоги, проблеме скандирования малайских стихов исследователи уделяют больше внимания, чем это нужно, потому что попытки разделить малайский стих на стопы и искать в нем хорей, амфибрахий и прочие размеры бессмысленны. Можно даже

<sup>2</sup> C. Hooykaas, *Penjedar Sastera*. — «Kuala Lumpur», «Oxford University Press», 1964, стр. 28.

<sup>3</sup> A. Teeuw, *Taal en versbouw*, стр. 10.

сказать, что само понятие стихотворной стопы применительно к малайской поэзии вообще лишено смысла, потому что счет слогов в малайской стихотворной строке неуместен, а единственно характерным признаком для малайского стиха являются обязательные четыре слова в строке, и по этому признаку А. Тэу определяет его как *woordvers* — «словный стих», если можно так выразиться. Характерной чертой малайского является большая самостоятельность знаменательных слов, что находит свое выражение, например, в отсутствии изменений звуков на стыках слов (типа *сандхи*). Служебных слов в малайском языке чрезвычайно мало, по сравнению, например, с французским или голландским языками. Таким образом, можно признать, что этот «словный стих», как мы его назвали, или «словостих», вполне соответствует системе малайского языка.

А. Тэу считает, что, принимая во внимание отсутствие в индонезийском и малайском фиксированного ударения, как и фонологической длительности или различия высоты тонов, здесь невозможно метрическое или ритмическое соединение стихотворных строк такое, как в западных языках<sup>4</sup>. Это опять-таки связывается с характером малайских стихов как стихов «словных». Слово здесь, будучи самостоятельным, автономным единством, является одновременно и периодом, и никакого другого способа соединения стихотворных строк нет. С этой точки зрения малайский прямо противоположен, например, французскому, где слово в его значении в большей степени утратило свою автономию и где слог — это главный элемент для соединения стихотворных строк.

Но, провозглашая ошибочно, как мы полагаем, словный стих «системой стихосложения малайской поэзии», А. Тэу, на основании отсутствия в языке фиксированного и ярко выраженного ударения, отрицает возможность тонической системы стихосложения для малайского языка, что, казалось бы, противоречит упомянутому мнению о том, что малайский фольклорный стих — это тонический четырехударник. Но на самом деле, как нам кажется, здесь противоречия нет, потому что «словный стих» — это не система стихосложения, как его называет А. Тэу, а лишь характер, стиль малайского стиха, соответствующий характеру языка и получивший у индонезийских поэтов XX в. направления «Пуджанга бару» — на основе все того же малайского тонического четырехударника — свое дальнейшее развитие. И «отсутствие в языке фиксированного ударения» также, с нашей точки зрения, не может явиться препятствием к тонической системе стихосложения языка, ибо нет оснований говорить об отсутствии в малайском вообще фиксированного ударения

<sup>4</sup> Там же, стр. 13.

(как это делает А. Тэу), а можно говорить — на основании экспериментально-фонетического исследования<sup>5</sup> — о несомненной тенденции к выделению ударения на предпоследнем слоге (в отличие от последнего).

И отсутствие ярко выраженного ударения в индонезийском языке (существующее в индонезийском языкознании мнение о «слабости» ударения в языке экспериментально подтвердилось) также не противоречит тонической системе малайского стихосложения, так как, во-первых, это — не чисто тонический (а с элементами силлабики) стих, а во-вторых, сама тоническая система, как нам представляется, может быть выражена в большей или меньшей степени. В данном случае — в меньшей именно в соответствии с характером слабого ударения в языке.

Амир Хамзах в своих стихах развил и оживил традицию малайского «словного стиха», и его стих справедливо может называться «словным стихом» в том смысле, что он предельно подчеркнул самостоятельность и значительность каждого слова в строке, стремясь использовать только основы, избегая употребления служебных слов и словообразований, — этим достигается наибольшая эмоциональная выразительность каждого слова в данном контексте, и каждое слово в строке становится единственно возможным и незаменимым, благодаря чему создается впечатление четкости и одновременно прозрачности рисунка, столь характерного для его лучших стихов и его поэтического стиля вообще.

И нам представляются неосновательными возражения индонезийского ученого Сламетмульяны<sup>6</sup> против названия поэзии Амира Хамзаха «словным стихом» или «поэзией слова» (по выражению Сламетмульяны), на том только основании, что в стихотворной строке Амира Хамзаха далеко не обязательно и не всегда четыре слова, а бывает и два, и три, и пять, — и это действительно так, но, как мы говорили выше, в отношении поэзии Амира Хамзаха этот термин «словный стих» приобрел уже более содержательное значение, чем то, в котором он был первоначально употреблен в отношении малайского фольклорного стиха с его, как правило, обязательными четырьмя словами строки.

Другой характерной чертой поэзии Амира Хамзаха является то, что конечная рифма в его стихах играет очень большую роль, а часто и совсем отсутствует, и в этом значительное отступление его от малайской традиции (в малайской литературе с возникновением шаира арабского про-

<sup>5</sup> Л. Г. Зубкова, Вокализм индонезийского языка, Л., 1966 (автореф. канд. дисс.).

<sup>6</sup> Drs. Slametmuljana, Kemana arah perkembangan puisi Indonesia, — «Bahasa dan Budaya», Djakarta, 1953, стр. 3.

исхождения конечная рифма являлась главным элементом шаира, и даже слово *sadjak* («рифма») стало обозначать малайский стих вообще: *sadjak* значит «стих». Можно воспринять это пренебрежение Амира Хамзаха конечной рифмой как протест против традиций старомалайской литературы, ибо старые поэты подчиняли все строение стиха этой обязательной рифме, что, естественно, было в ущерб стиху. Амир Хамзах же, напротив, подчинил рифму основной конструкции и содержанию стиха, ибо для него главное — свобода в выражении мысли стиха. Но в противовес старой малайской шаирной традиции, Амир Хамзах противопоставил этой формальной, лишенной экспрессивной нагрузки рифме огромное богатство ассонансов и аллитераций, показал в своих стихах, сколько возможностей скрыто в языке и отдельных словах, оживляемых аллитерациями.

Сламетмульяна справедливо считает, что аллитерация вообще не является чуждой строю индонезийского языка, в нем много аллитерированных слов, например: *tjerai—berai, sum-pach—serapach, tunggang—langgang* и пр.<sup>7</sup> Малайские сказания — *хикайяты* — представляют большое богатство аллитераций. Аллитерацию можно нередко встретить и в форме фольклорной поэзии, например в первой строке нижеследующего пантуна:

Potong papaya dipinggir pantai  
Belah chempedak ditinggalkan;  
Tipu daja bichara pandai,  
Patikpun tidak meninggalkan.

Таким образом, широко применяя аллитерацию, Амир Хамзах следует характеру языка, максимально используя его возможности.

Но, говоря об аллитерации, следует учитывать, что индонезийский язык не знает фиксированного ударения, и поэтому если, например, в древнегерманском языке аллитерация являлась средством усиления ударения, как справедливо считает Сламетмульяна в названной выше статье, то в индонезийской поэзии, и в частности в поэзии Амира Хамзаха, она может считаться средством дополнительной рифмовки и обновения рифмы.

Насквозь аллитерированным у Амира Хамзаха является стихотворение «Потому что ты» («Sebab dikau») <sup>8</sup>. Оно состоит из пяти четверостиший без традиционной рифмы, но каждое из которых построено на аллитерации и ассонансе. Вот, например, два из них:

<sup>7</sup> Там же, стр. 7.

<sup>8</sup> Amir Hamzah, Njanji Sunji, Djakarta, 1959, стр. 11.

Hidup seperti mimpi  
 Laku lakon dilajar terkelar  
 Aku pemimpi lagi penari  
 Sedar siuman bertukar — tukar  
 Aku boneka engkau boneka  
 Penghibur dalang mengatur tembang  
 Dilajar kembang bertukar pandang  
 Hanja selagu sependjang dendang

Жизнь подобна сну,  
 Действие пьесы разворачивается на экране [ваянга],  
 [Где] я — сказочный персонаж и танцор,  
 Реальность чередуется с мечтой.  
 Я кукла [и] ты кукла,  
 Развлекатель-даланг повторяет напев,  
 На цветном экране разговариваем взглядами,  
 Пока длится мелодия песенки.

Такая аллитерированность создает подлинную музыку стиха. Но не нужно относить эту насыщенность аллитерации просто к формалистическому экспериментированию, здесь, быть может, несколько нарочитая изысканность аллитерационного стиха передает своеобразное представление о мире как о ваянге (яванском кукольном театре), в котором даланг-кукольник водит за палочки двух забавных кукол — его и ее.

Блестяще по форме стихотворение «Только одно» («Hanja satu») <sup>9</sup>, оно представляет и высокое мастерство звуковой инструментровки, и является типичным для вот этого «слового стиха» Амира Хамзаха. Это четверостишие, рифмованные только отчасти, построенные на аллитерации. Вот одно из них:

Manusia ketjil lintang pukang  
 Lari terbang djatuh duduk  
 Air naik tetap terus  
 Tumbang bungkar pokok purba

Люди кишат в беспорядке,  
 Бегут, летят, падают,  
 Вода непрерывно поднимается,  
 Снося и опрокидывая вековые деревья.

Здесь почти все слова — двусложные неафигурованные основы, и этот лаконизм в сочетании с лейтмотивной третьей строкой и контрастной инструментровкой в других строках, чеканный ритм, нарочитая дисгармоничность словосочетаний с силой передают всеобщий хаос и смятение перед лицом всемирного потопа.

А вот следующее четверостишие:

<sup>9</sup> Там же, стр. 7.

Teriak riuh redam terbelam  
 Dalam gegap gempita guruh  
 Kilau kilat membelah gelap  
 Lidah api mendjulang tinggi.

Пронзительный вопль теряется и тонет  
 В грохоте грома,  
 Ослепительные молнии раскалывают темноту,  
 Языки пламени взвиваются высоко.

Английский литературовед А. Джонс пишет специально про эти строки описания бури, которые представляются ему несравненно более прекрасными, чем описание той же бури у других современников Амира Хамзаха: «...мужественность и сила, непосредственность и концентрация звуков и чувства в этих стихах Хамзаха делают их стихами совсем иного класса. Заметим, например, как контраст между велярными взрывными и гласными высокого подъема слов *kilau kilat* и более тяжелыми билабиальными и низкими гласными слов *tembelah gelap* делает почти зримым для нас образ блеска молний, разрезающих черноту ночного неба» <sup>10</sup>.

Поэма «Ханг Туах» Амира Хамзаха, которую можно назвать единственной в своем роде в истории индонезийской литературы, несмотря на историческую тему, очень современна. Может быть, здесь сказалось влияние западной баллады. Это рифмованные двустрочия. Здесь та же, свойственная Амиру Хамзаху, лаконичная и сдержанная манера изложения драматических событий малайской истории. В стихе поэмы «Ханг Туах» аллитерированы не только отдельные звуки, но и целые цепи слов. Возьмем, например, строки:

Baju berpuput alun digulung  
 Banju direbut, buih dibubung <sup>11</sup>.

Такая изощренность в ассонансах — явление необычное даже для малайской литературы.

А. Джонс склонен отнести это к влиянию яванского стиха, так называемого стиха *machapat* (*matjapat, vers*), и это мнение представляется справедливым, если принять во внимание, что яванская литература оказала на Амира Хамзаха вообще значительное влияние. Доказательством тому может служить большое количество яванских слов в его стихах.

Таким образом, можно сказать, что высокая степень аллитерированности современного индонезийского стиха — стиха Амира Хамзаха — это и наследие малайской традиции пан-

<sup>10</sup> A. N. Johns, Amir Hamzah. Malay Prince Indonesian Poet, — в кн.: «Malayan and Indonesian Studies. Essays presented to Sir Richard Winstedt on his eighty-fifth Birthday», Oxford, 1964.

<sup>11</sup> Amir Hamzah, Buah rindu, — «Pustaka Rakjat», Djakarta, 1959, стр. 25.

туна, и влияние яванской поэзии. В то же время изысканная мелодичность поэзии Амира Хамзаха (его называли «королем мелодии» среди современных ему поэтов) сближает его поэзию с творчеством голландского поэта-восьмидесятника Клооса, влияние которого испытал в какой-то мере Хамзах.

В отношении ритмики Амир Хамзах отчасти следует традициям построения фольклорного малайского стиха, где основной принцип ритмического построения — это обязательная цезура, делящая строку пополам, и тяготение к равновесию частей по обе стороны от нее, а также к равновесию парных строк. В четверостишиях Амира Хамзаха наблюдается та же тенденция. В двустишиях поэмы «Ханг Туах» — также ярко выраженная цезура посреди строки, которая создает ее четкий ритмический рисунок:

Baju berpuput alun digulung  
Banju direbut buli dibubung  
Selat Melaka ombaknja memetjah  
Pukul — memukul belah — membelah

Но Амир Хамзах не всегда следует этому общему правилу, цезура появляется в начале стиха, встречается двойная цезура, что создает ритмические перебои, например:

Melaka! Laksana kehilangan bapa  
Randa! Sibuk mentjari tjendera mata!

или:

Tuanku, Sultan Melaka, Maharadja Bintan!  
Dengarkan kata bentara kanan.

Такие отступления в виде восклицаний, обращений от общего, несколько однообразного ритма сурового динамичного рассказа о событиях истории, развертывающихся с последовательной неизбежностью, вносят живую разговорную интонацию.

Наряду с нарушениями ритмического равновесия строки, разделенной цезурой, наблюдаются случаи переноса мысли из строки в строку (в малайской поэзии, как правило, такой перенос исключается), что также нарушает это ритмическое равновесие, эту внутреннюю соразмерность, и этим создается опять-таки нечто вроде разговорной интонации. Взять хотя бы его знаменитое стихотворение «Только тебе» («Padamu dju») <sup>12</sup>. Пока это лишь тенденция в характерных для Амира Хамзаха четверостишиях (здесь не имеются в виду, конечно, его стихотворения в прозе), тенденция, которая получила свое развитие у поэта следующего направления «Поколения 45» в создании на ее основе свободного стиха новой индонезийской литературы.

<sup>12</sup> Amir Hamzah, Njanji Sunji, стр. 5.

Что же касается Амира Хамзаха, то А. Тэу сказал о нем так: «В своем сборнике стихов „Njanji Sunji“, включающем наиболее прекрасные его стихи, он дал одновременно и чистейшие образцы путей, которые его язык ему указывал, и грани, которые он перед ним ставил» <sup>13</sup>.

И в заключение можно привести о нем слова Такдира Алишахбаны, его современника: «У Амира Хамзаха веяния новой поэзии встретились с малайским языком в форме, звуках и ритме необычайной красоты» <sup>14</sup>. Заметим при этом, что, воспринимая эти новые влияния (главным образом голландской поэзии), Амир Хамзах не механически переносил их в свои стихи, а органически сочетал с малайской основой своей поэзии лишь в той мере, в которой они соответствовали строю родного языка, тенденциям, заложенным в индонезийской литературе (сюда относится и аллитерация с ассонансом, и нарушение правил рифмовки старого малайского стиха, и тенденция к использованию разговорной интонации; было сделано наблюдение <sup>15</sup>, что, например, при переводе стихов на индонезийский язык передается именно интонация оригинала в отличие от метрики, которая утрачивается и вообще передана быть не может. Поэтому можно предположить, что интонация, как таковая, в большой мере свойственна возможностям индонезийской поэзии).

Хэйрил Анвар, создатель новой поэзии «Поколения 45», поэт-новатор, решительно порывает с формами и традициями старой поэзии.

С его появлением на литературной арене можно было сразу сказать, что это не «Пуджанга бару», — это было нечто принципиально новое, качественный скачок. Поэты направления «Пуджанга бару» теперь попросту не соответствовали духу нового времени и по содержанию, и по форме. Нужны были новые формы. Молодые писатели искали новые формы, новый ритм, новые динамические слова, которые бы соответствовали духу нового времени. «Все совершенно новое в отношении формы» — вот их лозунг.

Провозгласив такой лозунг и отбросив, следовательно, сложившиеся традиции малайской поэзии, Хэйрил Анвар, новатор формы индонезийского стиха, нашел это новое в экспрессионистическом западном верлибре. Восприняв экспрессионизм голландских поэтов того времени, Хэйрил Анвар заимствовал и свободный стих как форму этой экспрессионистической поэзии. Стих свободный, не связанный традиционными

<sup>13</sup> A. Teeuw, Taal en versbouw, стр. 14.

<sup>14</sup> S. Takdir Alisjahbana, Puisi Baru, Pustaka Rakjat, Djakarta, 1959, стр. 132.

<sup>15</sup> В дипломной работе А. К. Симонова, любезно предоставленной мне автором.

ограничениями, представлял неизмеримо большие возможности для выражения новой поэтической мысли, вызванной новым временем.

Отказ от традиций предшествующей поэзии предполагал отказ от «словного стиха» Амира Хамзаха, который стал невозможным также в связи с изменениями в характере языка — переходом от малайского на «бахаса индонесиа». Отличия, сами по себе незначительные, в языке поэзии сыграли решающую роль. Они заключаются главным образом в обилии в «бахаса индонесиа» в отличие от малайского аффиговых форм (например, «ke-ap» и «re-ap»), что в сочетании с большим количеством слов, заимствованных из западных языков, с их отличной от малайского структурой разрушало однородность малайской языковой структуры и сделало невозможным «словный стих» Амира Хамзаха с его тенденцией к использованию двусложных неаффиговых основ.

Хэйрил Анвар совершенно отказался от четверостиший и, полностью преодолев тенденцию к ритмическому равновесию, соразмерности частей, в противоположность этому развил существовавшую уже в зародыше в поэзии Амира Хамзаха разговорную интонацию, сделав ее основным принципом деления на стихотворные строки. И поэтому деление на строки в стихах Анвара определяется в большой мере содержанием стиха, законченностью мысли, «единством значения», по выражению А. Тэу<sup>16</sup>. Противопоставление «словного стиха» свободному справедливо только в отношении словоупотребления, что связано с отличиями малайского языка от «бахаса индонесиа», в других отношениях, как мы увидим, оно неправомерно.

Изысканной мелодичности и музыкальности стихов Амира Хамзаха с его игрой слов, бесконечными вариациями словоупотреблений, легкости и прозрачности его поэтического стиля Хэйрил Анвар противопоставил иной поэтический способ выражения: это язык тяжелых и резких, даже «вызывающих», по выражению Сламетмульяны<sup>17</sup>, слов (мы думаем, вызывающих главным образом своей неожиданностью и просто новизной, понятных лишь в данном контексте, — Анвар занимался словотворчеством). У Анвара стих нередко представляет собой строки-слова и поэтому на каждое слово падает полная смысловая и эмоциональная нагрузка. Оно должно со всей резкостью и непосредственностью выражать поэтический образ сквозь субъективное восприятие — отсюда и обилие новых, не всегда понятных слов. Но в этом — сходство с поэ-

зией Амира Хамзаха, потому что тот поэт также сумел сделать каждое слово в данном контексте единственно возможным и незаменимым, достичь наибольшей его эмоциональной выразительности в строке (хотя и другим, чем Анвар, путем — путем предпочтительного использования двусложных неаффиговых основ при совсем незначительном употреблении слов служебных).

Несомненно, стихи Хэйрила Анвара трудны для понимания, впрочем, как и стихи Амира Хамзаха. У Анвара не сразу иногда можно уловить связь между отдельными словами, иногда кажется, что эта связь совсем утрачена, создается впечатление слов-штрихов, слов-мазков. Вот эта предельная сжатость и выразительность одновременно также сродни лаконизму лучших, более поздних стихов Амира Хамзаха.

Звуковая инструментовка стихов Хэйрила Анвара отличается смелостью, неожиданностью и своеобразием, и в отношении звука поэзия Анвара представляет, быть может, не меньшее богатство, чем прославленная — именно с этой стороны — поэзия Хамзаха. Аллитерация, ассонансы (особенно часто двойные) и конечная рифма играют у него большую роль, например его знаменитая «Молитва» вся построена на ассонансе:

Tuhanku  
Dalam termangu  
Aku masih menjebut namamu  
Biar susah sungguh  
Mengingat kau penuh seluruh  
tjajamu panas sutji  
tinggal kerdip lilin dikelam sunji  
Tuhanku  
Aku hilang bentuk  
remuk  
Tuhanku  
Aku mengembara dinegeri asing  
Tuhanku  
dipintumu aku mengetuk  
aku tidak bisa berpaling<sup>18</sup>

Насквозь аллитерировано и построено на ассонансах стихотворение, начинающееся словами:

Ratjun berada direguk pertama  
Membusuk rabu terasa didada

А вот строка его нашумевшего в то время стихотворения, аллитерированная четырьмя *h*:

hingga hilang pedih perih

Можно сказать, что доказательством богатства, тщательности и необычности звуковой инструментовки Анвара яв-

<sup>18</sup> Ch. Anwar, Deru tjampur Debu, hal '14.

<sup>16</sup> A. Teeuw, Taal en versbouw, стр. 18.

<sup>17</sup> R. B. Slametmuljana, Poesie in Indonesia, Leuven, 1954, стр. 170.



ляется вся его поэзия. Поэтому неосновательным является утверждение Сламемульяны в его книге «Поэзия в Индонезии» о том, что звуковая сторона не интересует молодых поэтов — имеется в виду прежде всего Хэйрил Анвар.

Возможно, у Амира Хамзаха звуковая сторона стиха была более самодовлеющей, он больше любовался звуками как таковыми, тогда как у Анвара звуки — лишь средство выражения его мысли, чувства. Но все же в отношении звуковой стороны стихов Хамзаха и Анвара можно сказать, что при всем разительном отличии этих двух поэзий очевидны и черты их сходства.

Свободный стих, созданный Хэйрилом Анваром в индонезийской поэзии, — предмет отдельного исследования. Появление свободного стиха в Индонезии было вызвано внутренней необходимостью, характером нового индонезийского языка, и поэтому индонезийский свободный стих — не просто перенесение западного верлибра на индонезийскую почву. Можно предположить, что он свойствен природе индонезийского языка. Это находит подтверждение в существовании своеобразной формы свободного народного стиха — так называемого *мантра* — стиха обрядовой и религиозной поэзии. Это находит подтверждение также и в том, что интонация — основа свободного стиха — свойственна индонезийской поэзии вообще. Уже отмечено, что индонезийский язык при переводе стихов на индонезийский с другого языка способен передать именно интонацию оригинала (в отличие от метрики).

Таким образом, возможно, свободный стих свойствен природе индонезийского языка вообще — с его слабым и, скорее, все же нефиксированным ударением (а по мнению некоторых фонетистов — с ударением фразовым, ритмическим, подвижным, способным появляться в отдельных словах, во фразе, в стихе<sup>19</sup>). И также свойствен он и природе индонезийского стиха с его слабовыраженной тонической системой. Исследование форм свободного стиха Хэйрила Анвара также может показать, что это был новый для индонезийской поэзии стих, но не чуждый ей. Оно может показать также и то, что полный отказ от традиций предшествующей поэзии, полное отрицание старого — такое, как этого хотели поэты-новаторы, — оказалось невозможным и что противопоставление этих двух видов поэзии неправомерно. Напротив, существовала неизбежная связь и преемственность между ними, и «словостих» Амира Хамзаха, непосредственно предшествуя стиху свободному, подготовил появление последнего.

<sup>19</sup> Л. Г. Зубкова, Вокализм индонезийского языка, Л., 1966 (автореф. канд. дисс.).

В. И. БРАГИНСКИЙ

## О ВОЗМОЖНОЙ ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ ФОРМЕ МАЛАЙСКИХ УСТНЫХ ЭПИЧЕСКИХ СКАЗАНИЙ, ЗАПИСАННЫХ В ПЕРАКЕ

1. Устные эпические сказания малайцев известны под названием *черита пенглипур лара* («сказания утешителей печали»).

Первооткрыватель черита пенглипур лара Вильям Максвелл писал: «Находясь в Пераке в качестве помощника резидента, я познакомился с талантом Мир Хасана, уроженца Кампара на юго-востоке княжества, и взял его с собой в Ларут, предполагая записать его репертуар народных легенд. Служебные обязанности прервали эту работу, и только в этом (1886.—В. Б.) году я смог завершить ее. Мир Хасан по совету моего друга раджи Идриса Перакского согласился посетить меня в Сингапуре... Рассказы Мир Хасана были записаны непосредственно с его слов туземным писцом, и я тщательно отредактировал запись... Это („Хикаят Сри Рама“.—В. Б.) одна из черита, сохранившихся в устной форме у малайцев. Две другие, называющиеся „Раджа Амбонг“ и „Раджа Донан“ и также рассказанные Мир Хасаном, были сокращенно записаны для меня<sup>1</sup>. Все три сказания были опубликованы В. Максвеллом в арабской графике<sup>2</sup>.

Еще пять перакских сказаний: «Хикаят Малим Дева», «Хикаят Малим Деман», «Хикаят Анггунг Че Тунггал», «Хикаят Аванг Сулонг Мерах Муда» и «Хикаят Раджа Муда», записанные со слов тестя Мир Хасана Паванга Аны малайским литератором Раджа Хаджи Яхьей, опубликованы в 1908—1914 гг. Р. Винстедтом и Х. Стурроком в латинской графике<sup>3</sup>.

В последнее время было записано еще несколько новых черита. В марте месяце 1958 г. Куала-лумпурским Институтом

<sup>1</sup> W. Maxwell, Hikayat Seri Rama, — «Journal of Royal Asiatic Society, Straits Branch», XVII, Singapore, 1886, стр. 88—89, 115.

<sup>2</sup> JRASSB, XVIII, 1886, XIX, 1888.

<sup>3</sup> В настоящее время все они переизданы в серии: «Sastera Hikayat» (edisi baru), Oxford, University Press, 1964 («Hikayat Raja Muda», «Hikayat Awang Sulong Merah Muda», «Hikayat Anggun Che' Tunggal», «Hikayat Malim Dewa», «Hikayat Malim Deman»). «Хикаят» как термин означает письменную повесть; употребление же этого слова в названиях сказаний не указывает на жанр.

языка и литературы была организована экспедиция в Келантан. По собранным сведениям в Келантане существует примерно пятнадцать черита, из которых было записано три: «Раджа Дера», «Селампит» и «Сигембанг»<sup>4</sup>. В 1962 и 1964 гг. появились сообщения о записи еще двух черита: пахангской версии «Раджа Донан» и перлисской «Малим Деман»<sup>5</sup>.

Как показывает этот перечень, черита пенглипур лара были широко распространены во многих султанатах Малайи.

Та форма, в которой перакские черита дошли до нас, представляет собой сочетания прозаического повествования и стиха, причем в основном стиха двух видов: **основная масса** описаний выполнена нерифмованным стихом неопределенной строфической организации, в речах же героев часто используются *пантуны* (четырёх-, шести- или восьмистрочная строфа с перекрестной рифмой и обязательным психологическим или звуковым параллелизмом, связывающим первую и вторую половину строфы).

Исследованию черита пенглипур лара посвящено довольно значительное количество работ: предисловий к изданиям, отдельных журнальных статей, разделов в общих работах по истории малайской литературы и т. д. В нашу задачу не входит их рассмотрение, однако необходимо отметить, что все эти работы, как правило, сводятся к изложению содержания черита, анализу заимствованных элементов в них, попыткам подойти к определению жанра и т. п. Вопросы же художественной формы сказаний в них почти или совершенно не исследуются<sup>6</sup>.

Темой настоящей статьи и является рассмотрение художественной формы черита, соотношения стиха и прозы в существующих записях. В этой связи высказывается предположение о возможной первоначальной стихотворной форме сказаний, записанных в Пераке, или их прототипа.

<sup>4</sup> «Merakamkan „pelipor lara“», — «Dewan Bahasa», jil. II, bil. 4, Kuala Lumpur, 1958 (в дальнейшем DB). Все три сказания вышли в классической серии Совета по вопросам языка и литературы при малайзийском министерстве просвещения.

<sup>5</sup> Zaharah Taha, Raja Donan, — DB, jil. VI, bil. 9, 1962; Sh. Kassim, Cherita Malim Deman, suatu versi dari Perlis, — DB, jil. VIII, bil. 6, 1964. Кроме того, были изданы две черита: перлисское сказание «Hikayat Terong Pipit» (в серии «Sastera Hikayat», Kuala Lumpur, 1964), «Hikayat Raja Budiman» (в «Special Publications 2 and 3 of the JRASSB», 1896).

<sup>6</sup> Р. О. Винстедт, Путешествие через полмиллиона страниц («История малайской классической литературы»), М., 1966; Samad Ahmad, Sejarah Kesusasteraan Melayu, jil. I, Kuala Lumpur, 1957; С. Нооукаас, Penyedar sastera (edisi baru), Kuala Lumpur, 1963; его же, Perintis sastera, Kuala Lumpur, 1965; его же, Over Maleise Literatuur, Leiden, 1947; В. А. Зубер Усман, Kesusasteraan Lama Indonesia, Djakarta, 1960; Wan Shamsuddin bin Yusuf Kata 2, Bersajak Dalam Cherita Penglipor Lara, DB, jil. VI, bil. 5, 1961.

2. Все перакские сказания были записаны не европейскими учеными-фольклористами, а образованными малайцами, не обладавшими необходимой фольклористской подготовкой. Малайские писцы и переписчики относились к тексту достаточно вольно и зачастую вносили в него значительные изменения<sup>7</sup>. Воспитанные на письменной литературе и считавшие ее эстетическим образцом, малайские писцы «редактировали» фольклорные черита в ее духе. К тому же малайские черита пелись либо исполнялись речитативом. В связи с этим небезполезно напомнить о попытке А. Ф. Гильфердинга записывать текст русских былин не с пения, а с произнесения и о его выводе, что при такой записи стихотворный ритм полностью нарушается<sup>8</sup>. То же могло произойти и в записи малайских сказаний, тем более что их нерифмованный и в достаточной мере «свободно» организованный стих без особых затруднений мог быть сведен к прозе. И в этом случае свою роль могли сыграть традиционные литературные представления о стихе, так как ухо грамотных малайцев, записывавших черита, было настроено на восприятие главным образом таких господствующих в литературе форм, как шаир и пантун, где основным композиционным средством стиха является рифма.

Европейские ученые, опубликовавшие черита, также не были фольклористами, и их отношение к фольклорному тексту мало чем отличалось от отношения к нему образованных малайцев. Зачастую изменения в духе письменной литературы вносились европейскими учеными уже при редактировании текстов и подготовке их к изданию. Так, Р. О. Винстедт в предисловии к публикации краткой версии «Аванг Сулонга», осуществленной по рукописи, полученной А. Хейлом в Негри Сембилан (когда и от кого не указывается), писал: «Занимаясь этой работой (подготовкой к публикации рукописи А. Хейла.— В. Б.), я встретил старого термусейского малайца Паванга Ану... и с его слов я записал гораздо более длинную версию („Аванг Сулонга“.— В. Б.), насыщенную метрическими пассажами. Мистер Стуррок и я, редактируя эту длинную версию, использовали те части данной рукописи, которые совпадали с изложением Паванга Аны; так как в промежутках между метрическими пассажами сказки изложены разговорной прозой, эти заимствования (из рукописи.— В. Б.) не нарушили характера версии Паванга Аны и избавили от необходимости переключать части ее на литературный малайский»<sup>9</sup>. Итак, полный текст сказания «Аванг Сулонг» отредактирован по краткой письменной версии.

<sup>7</sup> С. Нооукаас, Perintis Sastera, Kuala Lumpur, 1965, стр. 102—103.

<sup>8</sup> «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г.», изд. 4, т. I, М.—Л., 1949, стр. 61.

<sup>9</sup> JRASSB, 51, 1908, стр. 31.

Не менее выразительно и примечание Р. О. Винстедта к публикации сказания «Хикаят Малим Деман»: «Это другая сказка, записанная дословно из уст Паванга Аны, исполнившего также „Аванг Сулонга Мерах Муду“; бесформенные разговорные пассажи были переложены в грамматически правильную прозу Раджей Хаджи Яхьей из Чендрианга. Раджа Хаджи Яхья вставил в текст несколько перакских придворных стихов, которые издатель, считая их весьма ценными с фольклористической точки зрения, сохранил, заключив в скобки»<sup>10</sup>.

Редактирование и неоговоренное изменение текстов, первоначально записанных в арабской графике, продолжалось и при их латинизации. Приведем только один пример, сопоставив тексты, записанные в арабской и латинской графикой. Таково описание рассвета из «Хикаят Сри Рама»<sup>11</sup>:

1-я строка арабск.	Tengah malam terlampau
» лат.	Tengah malam sudah terlampau
2-я строка арабск.	Dinihari belum sampai
» лат.	Dinihari belum lagi sampai
3-я строка арабск.	Budak-budak dua kali bangun jaga
» лат.	Budak-budak dua kali jaga
12-я строка арабск.	Kichak-kichau berbunyi murai
» лат.	Kichak-kichau bunyi murai

Данное расхождение (особенно в строках 1—3) весьма существенно, так как в латинизированном издании ритм более правильный, однако каким образом и по каким источникам он восстановлен, абсолютно неясно.

Имеются расхождения и в латинизированных изданиях одних и тех же текстов. Особенно это касается пропускаемых в письме арабским шрифтом гласных, например: *kurong* — *karang* («Призывание ветра» в «Хрестоматии» Р. Винстедта<sup>12</sup> и отдельном издании «Аванг Сулонга»); *nyaring* — *nyarang* (в том же стихотворном фрагменте в хрестоматии «Малайская поэзия» лонгмановской серии и полном тексте «Аванг Сулонга») и т. д.

Наконец, так как нерифмованные стихотворные пассажи в текстах, записанных в арабской графике, не выделяются и зачастую указания о том, что вводится стих, в тексте отсут-

ствуют, то при латинизации, как будет показано ниже, некоторые стихи, возможно, были записаны прозой.

Следовательно, в настоящий момент мы не имеем ни одной достоверной фольклорной записи перакских сказаний. Это осложняет решение многих вопросов, в частности вопроса о границах между черита и хикаятами (письменными малайскими повестями или романами), которые могли бы быть проведены на основании стилистических критериев.

3. Сведений о малайских сказителях весьма немного. В отличие от фольклористов русской школы, уделявших огромное внимание индивидуальности сказителя, тому, где, как, когда и от кого он унаследовал свой репертуар, исследователи малайского фольклора почти никогда не дают ответов на эти существенные вопросы. До последнего времени было известно только то, что сообщает В. Максвелл в своем предисловии к изданию «Хикаят Сри Рама»: «У малайцев искусные сказители, умеющие очаровывать слушателей приключениями своих героев и героинь или отточенными описаниями великолепия дворцов и двора мифических раджей, называются *пенглипур лара* («утешители печали»), и магическая сила их искусства заставляет на время забыть все горести. Сидя в балеях (дворцах.— В. Б.) раджей и вождей или на верандах домов при заходе солнца, когда закончен ужин, эти рассказчики, обычно не умеющие ни читать, ни писать, начинают одно из сказаний своего репертуара, произнося слова монотонно и нараспев, как будто читая по книге. Они как будто специально усаживаются у дверей, ведущих на женскую половину, и смех, и аплодисменты служащих, доносящиеся из-за занавесок, где те сидят, напряженно вслушиваясь в повествование, вторят рассказу. Сказание может продолжаться далеко за полночь и затем откладываться до следующей подходящей ночи. У сказителя никогда не возникает каких-либо сомнений или провалов памяти; он рассказывает свои истории с юности, унаследовав их от отца и предшественника, рассказывавшего их в далекие дни родителям его нынешних слушателей. Небольшое вознаграждение, сердечные приглашения и сытная пища ожидают малайского рапсода, когда он собирается уходить, и он скитается по малайским деревням, подобно Гомеру, скитавшемуся некогда по городам Греции»<sup>13</sup>.

Эти сведения о перакских сказителях общи, и, если убрать из них слова «балеи», «раджа» и «малайцы», они могут быть отнесены к сказительской манере многих народов. Сейчас благодаря активности Куала-лумпурского Института языка и литературы мы имеем некоторые сведения о келантанских сказителях, называющихся «То Селапит», по имени одного из

<sup>10</sup> Hikayat Malim Deman, Ed. R. O. Winstedt and A. T. Sturrock, Singapore, 1937, note.

В последующих переизданиях эти скобки опущены, и значительные, иногдаходящие до нескольких страниц (например, стр. 61—64 издания 1937 г.) интерполяции Раджи Хаджи Яхьи превращены в «органическую» часть текста сказителя.

<sup>11</sup> Тексты опубликованы в JRASSB, XVII, 1886 и LV, 1910.

<sup>12</sup> R. O. Winstedt, C. O. Blagden, A Malay Reader, Oxford, 1917.

<sup>13</sup> JRASSB, LV, стр. 87—88.

эпических героев. Селапиты — это также странствующие певцы-профессионалы, часто слепцы. Обучение сказительскому искусству весьма трудно и длительно, так как в отличие от вышеописанных сказителей селапиты аккомпанируют себе на ребабе (смычковый инструмент) или ребанае (род барабана, затянутого с одной стороны кожей) и не рецитируют, а поют свои сказания. Необходимо также отметить, что как модуляции голоса певца, так и музыкальное сопровождение изменяются в зависимости от того, поется ли о любви, печали, радости, мужестве героев и т. д. Сказитель как бы играет за каждого из героев, передавая голосом их состояние<sup>14</sup>.

4. Нерифмованный стих является, по-видимому, древнейшим из известных малайцам. Самый ранний из дошедших до нас образцов его встречается в малайском историческом памятнике «Хикаят раджа-раджа Пасей», относящемся к XIV—XV вв.<sup>15</sup> Наличествует он и в другом произведении исторического характера — «Саласилах раджа-раджа (динегри) Кутей», дошедшем в списке XIX в., но созданном, скорее всего, в XVII в.<sup>16</sup> О древности нерифмованного стиха свидетельствуют и сами жанры фольклора, в которых он преимущественно распространен. Это главным образом заклинательная и обрядовая (свадебная) поэзия. Нерифмованным стихом написаны также эпические сказания близко родственных малайцам минангкабоу<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> M. F. Mahmud, Ringkasan, pandangan dan ulasan berkenaan dengan selapit atau ahli nyanyi bagi cerita<sup>2</sup> lama di-dalam Kelantan, DB, jil. II, bil. 5, 1958.

<sup>15</sup> P. Винстедт, Путешествие через полмиллиона страниц, М., 1966, стр. 204.

<sup>16</sup> Dr. W. Kern, Commentaar op de Salasilah van Koetai, — «Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor taal-land-en volkenkunde», deel XIX, 'S-Gravenhage-Martinus Nijhoff, 1956, стр. 13—22.

<sup>17</sup> В эпических сказаниях минангкабоу также встречаются стихи двух видов: «белый стих», тождественный малайскому, и пантуны (см.: A. N. Johns, Rantjak diLabueh, New York, 1958), «Белым стихом», близким минангкабоускому, слагаются также эпические сказания — андей-андей на бесемахском и серавейском диалектах малайского языка (Южная Суматра) (см.: O. L. Helfrich, Bijdragen tot de kennis van het Midden Maleisch, Verhandelingen Bataviaasch Genootschap, Batavia, 1904, LIII, стр. 233 и сл.). Характерно, что публикатор, не уловивший стихотворного характера этих текстов, напечатал их in continuo. Андей-андей существуют как в устной передаче, так и в виде рукописей лампонгским шрифтом. Наиболее известные из письменных андей-андей «Чарита Анак Далом» и «Чарита Си Даянг Ринду» (см.: H. N. van der Tuuk, Brieven over het Lampongsch, Tijdschrift voor Indische taal-land-en volkenkunde, Batavia, 1870, № XIX, стр. 362 и сл.; а также O. L. Helfrich, Verzameling Lampongsche texten, Batavia 1891, стр. 78 и сл. Автор этих строк глубоко признателен голландскому филологу доктору П. Воорхуве, сообщившему ему эти сведения в письме от 8 декабря 1970 г.). Наконец, необходимо отметить широкое распространение эпических сказаний, исполняемых нерифмованным стихом у сунданцев («Лутунг Касарунг» и др. сунданские пантуны), макасарцев (синрили) и ряда других народов Индонезии.

Первая, сразу же бросающаяся в глаза особенность «белого» малайского стиха определена самим характером традиционного малайского описания, которое можно назвать по преимуществу аналитическим. Описывая предмет, малаец, как правило, разнимает его на части и описывает каждую из них порознь, оформляя в виде стихотворной строки, параллельной предшествующей и последующей. Малайский нерифмованный стих — это стих развивающихся параллелизм. Развитие происходит следующим образом. В стихе имеются строки, которые семантически делятся на две группы: первая называет предмет, вводит его в стихотворение, строки второй группы разнимают его на части, параллельно оформленные, далее следует снова строка первой группы и т. д. Часто строки второй группы не описывают отдельные элементы предмета, а говорят о каких-то его проявлениях, скажем, как трудно было его добыть, как и кто им восхищался, и т. д. В этом случае они также часто оформляются в виде параллельного ряда. Приведем только один пример из «Хикаят Малим Дева»<sup>18</sup>.

Kota melintang empat persegi  
Lompong meriam memuteh kelihatan  
Kedai berator barbaris-baris  
Pohon nyior ber-banjar-banjar  
Pohon pinang seperti pagar  
Istana besar sembilan ruang  
Balai penghadapan paseban agong  
Selejang kuda berlari-lari  
Selelah burung terbang  
Tiang sudut menteri delapan  
Tiang panjang maharaja lela  
Tiang tengah shukor menanti  
Tiang dapur tanggong olek  
Galang-galang ular berang  
Kasau kecil puteri menyembah  
Kasau lentek elang berbega  
Penoh sesak hamba sahaya  
Ada yang empat senama  
Ada yang lima senama  
Dilaung dirumah ditinah menyahut  
Dilaung ditinah dirumah menyahut

t-t-aug-t  
ong-m-m-m-m-m-an  
ber-or-ber-bar-bar  
or-ber-ar-ar  
p-p-ang-p-p-ar  
s-s-ar-s-an-ang  
p-p-an-p-an-ong  
l-ang-l-l  
l-l-b-r-ong-r-b-ang  
t-ang-t-t-an

Стены города — точный квадрат,  
Грозно белеют пушек стволы,  
Торговым рядам не видно конца,  
Кругом наводнение кокосовых пальм,  
Арековых пальм — сплошной частокол.  
Девять покоев в огромном дворце,  
Два для приема званых гостей,  
Семь других — семь полетов стрелы,  
Лошадь нескуро обскачет их,

<sup>18</sup> Для первых десяти строк справа указаны звуковые повторы по горизонтали и вертикали.

Птица устанет, пока облетит,  
 Угловые столбы — восемь везирей,  
 Длинный столб — Махараджа лела<sup>19</sup>,  
 Средний столб — благодать господня (?)  
 На кухонном столбе подвешена люлька (?)  
 Опоры дома — гневные змеи,  
 Малые стропила — склоненные девы,  
 Кривые стропила — орел парящий,  
 Рабам невольникам счет забыли,  
 То четверо их — все четверо тезки,  
 То пятеро их — все пятеро тезки,  
 Зовут тех, что в доме — в полях отвечают,  
 Зовут тех, что в поле — в домах отвечают.

Здесь же отметим, что структура параллельных строк весьма многообразна. С одной стороны, пределом являются параллельные строки, в которых изменяется только одно какое-либо слово, а с другой — строки, сохраняющие параллелизм лишь синтаксической конструкции. Очень часто синтаксической параллелизм подчеркнут анафорой, также связывающей во многих описаниях не две, а значительно больше — три, четыре и т. д. — строк. Нередки случаи, когда анафора является сквозной для всего стихотворения, например в описании из «Хикаят Малим Деман»:

**Yang** chapek datang bertongkat,  
**Yang** buta datang berpimpin,  
**Yang** pekak leka bertanya,  
**Yang** kecil terambin lintang,  
**Yang** jahar tolak-tolakan,  
**Yang** pendek tinjau-meninjau,  
**Yang** kurap mengekor angin.

Хромые пришли на своих костылях,  
 Слепые ощупью добрались,  
 Глухие бог весть как узнали путь,  
 Младенцев матери принесли,  
 Детишки толкались и жались в толпе,  
 Коротышки тянулись на цыпочках вверх,  
 Сгрудились в сторонке больные паршой.

(Перевод Б. Б. Парникеля)

Наиболее широко распространены два вида анафоры: повтор всего начального слова (см. выше) и повтор префикса, оформляющего слово (иногда с повтором первого звука корня), сравнительно реже встречается анафорический повтор только первого звука параллельных строк. Например:

**Bertimpoh** paha yang kiri,  
**Berturutan** paha yang kana,  
**Bertelekan** lengan yang kiri

<sup>19</sup> *Maharaja lela* — титул главного церемониймейстера раджи, обладающего правом убийства каждого, кто нарушает этикет во время приемов.

Поджавши левую ногу, садится,  
 Потом и правую поджимает,  
 Подпирается левой рукою.

(«Хикаят Анггунг Че Тунггал»)

**Tiar** cabang ada buaian,  
**Tujuh** buaian papan dondang,  
**Tali** buai perak berlapis,  
**Tempat** puteri yang ketujuh.

С каждой ветки свисает люлька,  
 Семь люлек, колыбелек дощатых,  
 Серебром покрыты подвески люлек,  
 Седьмая дочь живет в этом месте.

(«Хикаят Раджа Муда»)

Мы показали стилистическую функцию параллелизмов в построении описаний. Не менее существенна их ритмическая роль в системе стихосложения черита и заклинаний. Благодаря параллелизмам и тесно связанным с ними лексическим повторам в текстах данного типа вычлениваются сопоставимые (но еще не соизмеримые) речевые единицы — стихи. Статистический анализ показывает, что в ритмообразовании стихотворных пассажей черита и заклинаний взаимодействует ряд элементов, в связи с чем система стихосложения этих жанров характеризуется комплексным критерием факторов ритмообразования, включающим следующие компоненты: а) равенство строки (стиха) предложению, синтаксическую двучленность строк, расчленяемых цезурой; б) тенденцию к включению строк в параллелистические ряды; в) тенденцию к отмеченности начала строки в параллелистическом ряду анафорой; г) относительную равноточность всех строк, как входящих, так и не входящих в параллелистические ряды.

Исторически малайский нерифмованный стих развивался в сторону усиления в нем силлабического принципа. По мере этого развития ритмообразующая роль таких его факторов, как синтаксический параллелизм и различные виды лексических повторов (в особенности анафорических), уменьшалась. Исследование показывает, что заклинания в большей степени, чем черита, сохранили архаическую форму малайского нерифмованного стиха, так как в черита удельный вес силлабического принципа возрос до такой степени, что само число слогов часто указывает на стиховую границу<sup>20</sup>.  
 Наконец, необходимо отметить обилие звуковых повторов в стихе черита, естественное при такой развитости анафоры,

<sup>20</sup> О ритмике малайского нерифмованного стиха подробно см.: В. И. Брагинский, Ритмика бахаса берирама — стиха малайских народных эпосов (черита) и заклинаний, — «Народы Азии и Африки», М., 1970, № 4, стр. 99—110.

но распространяющееся не только на начала корреспондирующих строк, но и на многие строки — горизонтально и вертикально.

В стихе черита присутствуют аллитерации (повтор одинаково звучащих согласных), ассонансы (повтор одинаково звучащих гласных), различные виды факультативной рифмы — внутренней и краевой<sup>21</sup>.

5. Соотношение между стихом и прозой в черита колеблется в пределах от 1:25 (наименее богатый стихом «Хикаят Раджа Муда») до 1:10 (один из самых стихотворно насыщенных — «Хикаят Малим Деман»). Данное отношение показывает, что на каждый печатный знак стихотворного текста приходится от десяти до двадцати пяти знаков прозаического текста. Таким образом, удельный вес стиха в черита весьма значителен. Кроме того, весьма существенно, в каких именно местах повествования появляется стих. Исследование перакских сказаний показывает, что стихотворные пассажи являются в большинстве случаев не чем иным, как общими местами, эпическими клише черита пенглипур лара. Переходя из повествования в повествование, они сопровождают каждое значительное событие, и, рассмотрев их в той последовательности, которая предлагается самими текстами сказаний, можно получить, правда довольно общее, представление о типовой схеме сюжета черита пенглипур лара. Открывается сказание, как правило, описанием прекрасной страны, в которой правит могущественный раджа — тут же следует стихотворное описание его дворца. У раджи рождается сын — стихами описываются знаменья, которые сопровождают рождение, предвещая, что на свет появился необыкновенный человек. Раджа собирает народ и устраивает празднество — следуют соответствующие стихотворные описания. Царевич вырастает и влюбляется в красавицу — дочь другого раджи. Снова в стихах описывается красота царевны, ее прекрасный сад и т. д. Следуют странствия и злоключения царевича, и опять мы сталкиваемся со стихотворными общими местами как для сухопутных, так и для морских странствий. Употребительно и общее место, описывающее сражение героя с противником; противниками же обычно выступают сверхъестественные существа. Наконец, благодаря своему мужеству, знанию заклинаний, а часто и при помощи сводни царевич преодолевает все препятствия и соединяется с возлюбленной; и устраивается свадьба, для описания которой используются уже названные выше общие места: сборы гостей у раджи, пир, празднество и т. д.

Наличие всех этих типичных элементов сюжета не строго обязательно, и их последовательность может так или иначе

варьироваться в различных повествованиях (например, после описания дворца следует описание красавицы — дочери раджи, странствиям царевича может предшествовать встреча и разлука с возлюбленной и т. д.). Но постоянно каждому такому элементу, входящему в сюжет черита, соответствует определенное стихотворное описание.

6. Соотношение стиха и прозы, сходное с тем, которое наблюдается в черита, встречается, как известно, во многих фольклорных и литературных произведениях. Одно из таких типологически сходных явлений описывает В. М. Жирмунский, анализируя огузское эпическое сказание «Книга моего деда Коркута»: «По-видимому, огузские „былины“ представляли в устном исполнении довольно обычное в эпической поэзии тюркоязычных народов чередование прозаического рассказа, исполняемого речитативом, со стихотворными вставками песенного характера, сопровождаемыми музыкальным аккомпанементом. Среднеазиатский эпос знает два типа такой композиции. Первый представлен древним героическим эпосом, образцом которого может служить узбекская версия „Алпамыша“. Здесь основная часть повествования, как и речи героев, имеет стихотворную форму, прозаические отрывки являются лишь связующими переходными звеньями повествовательного типа. Другую композицию имеют более поздние по своему происхождению „народные романы“ героикороманического или просто романического характера (узб. „Равшан“, азерб. и туркменск. „Шасенем и Гарыб“, азерб. версия „Кероглы“ и др.). В них повествование полностью (или, как в „Равшане“, в основном) ведется в прозаической форме, а стихотворные партии содержат слова или песни героев. При этом в „Алпамыше“, как и в других памятниках героического эпоса (киргизская эпопея „Манас“, многочисленные казахские „джирьы“ и др.), основной формой метрической композиции является строфическая тирада неопределенных размеров, т. е. цепочка стихов, состоящая из более мелких групп различного объема, объединенных смежными рифмами (по 2—3—4—5 и более стихов на одну рифму). В народных романах более позднего происхождения господствует строфическая форма, подсказанная влиянием классической поэзии: речи героев по форме и содержанию приближаются к лирическим песням, нередко с припевом, как при знаком устного песенного исполнения»<sup>22</sup>.

Эта характеристика весьма важна, так как описания в черита выполнены более древним стихом без определенной строфической организации, а речи героев зачастую передаются пантунами, т. е. собственной формой малайской лирической песни. В хикаятах же — письменных повестях — во

<sup>21</sup> См. пример выше на стр. 133.

<sup>22</sup> «Книга моего деда Коркута», М.—Л., 1962, стр. 242.

многим типологически сходных с вышеназванными «народными романами», «белый стих» совершенно исчезает (как и в тюркских «народных романах») и лишь изредка появляются пантуны.

7. Тексты сказаний перакских сказителей Мир Хасана и Паванга Аны при более тщательной записи показали бы иное соотношение между стихом и прозой — большой удельный вес стиха (может быть, даже и чисто стихотворный характер черита).

Даже если признать, что записанные в XIX — XX вв. перакские черита пенглипур лара не являются чисто стихотворными, можно предположить, что первоначальные, предшествующие им малайские сказания были написаны сплошь или в основном стихом. Подобное предположение уже высказывалось в малаистике Хойкаасом, который писал: «Мы не знаем его (Паванга Аны.— В. Б.) сказаний, поскольку еще до опубликования они были записаны прозой по правилам грамматики; поэтому можно предполагать, что ранее сказания эти были подобны кавам минангкабоу»<sup>23</sup>, которые, как уже указывалось, являются чисто стихотворными. Хойкаас не приводит доводов, подтверждающих этот тезис, и не делает из него каких-либо выводов. Между тем можно обосновать эти предположения двумя группами аргументов.

#### Аргументы, связанные непосредственно с текстом

а) Существующие записи черита пенглипур лара мало достоверны. Как было показано выше, они подверглись искажениям трижды: при записи, при редактировании и при латинизации текстов.

Сам характер стиха в описаниях таков, что легко может быть сведен к прозе, особенно если учесть, что ухо записывавших его грамотных малайцев было настроено на восприятие таких литературных форм, как шаир и пантун.

б) Удельный вес стиха в черита весьма значителен. Как будет показано ниже, он может быть еще увеличен при тщательном анализе даже существующего текста и при восстановлении еще каких-то стихотворных пассажей.

в) Каждому из общих сюжетных элементов черита пенглипур лара, а также некоторым специфическим мотивам соответствует определенный ритмический пассаж — описание. Расположенные в порядке, диктуемом сюжетом, эти стихотворные описания образуют нечто вроде костяка всей черита.

г) Подавляющее большинство стихотворных пассажей является общими местами малайских сказаний. В связи с этим

<sup>23</sup> C. Ho y k a a s, Perintis Sastera, стр. 91.

важно высказывание А. Ф. Гильфердинга, отмечавшего, что русские сказители, «которые допускают неправильности в стопосложении, — все-таки обыкновенно поют правильным стихом повторяющиеся типические места, т. е. то, в чем более всего сохраняется древний склад речи»<sup>24</sup>.

#### Аргументы, не относящиеся непосредственно к тексту

а) У народов, близких к малайцам, но менее затронутых иностранными влияниями (минангкабоу, серавейцев, бесемахцев и др.), до настоящего времени существуют чисто стихотворные эпические сказания, стиховая организация которых очень напоминает ту, которая отмечалась в «белом стихе» ритмических пассажей черита пенглипур лара<sup>25</sup>.

б) Малайские эпические сказания поются или исполняются речитативом. Это также может указывать на их стихотворный или близкий к стихотворному характер, хотя и не является обязательным признаком его.

в) Много общего существует в манере исполнения сказаний келантанскими и минангкабоускими сказителями. И те и другие не произносят, а поют свои сказания. И те и другие голосом и жестами характеризуют вводимого героя и его чувства<sup>26</sup>.

8. Анализируя черита пенглипур лара, нетрудно заметить, что в некоторых местах — особенно это касается описаний — под нынешним прозаическим текстом как бы проглядывает стих. Ниже делается попытка восстановить некоторое, очень небольшое, количество стихотворных пассажей (при дальнейшей работе над текстами число их может быть существенно увеличено), либо пропущенных при латинизации текстов, записанных в арабской графике, либо несколько искаженных записывавшими малайцами, не уловившими их стихотворного характера.

При восстановлении опускаются некоторые служебные слова (указаны в скобках), в достаточной мере факультативные в малайском стихе. Знаменательное слово опущено лишь в одном случае. Для подтверждения реконструкций приводятся совпадающие строки из других стихов перакских сказителей или из стихотворных заклинаний.

<sup>24</sup> «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г.», стр. 66.

<sup>25</sup> Р. Винстедт отмечает влияние языка (или диалекта) минангкабоу на язык перакских сказителей (см.: R. O. Winstedt, C. O. Blagden, стр. 47).

<sup>26</sup> A. A. Navis, Tjerita Rakjat Minangkabau, — журн. «Budaja», Djakarta, 1955, № 3.

Описание дворца (из «Хикаят Раджа Муда»);

Прозаический текст

...tujuh buah mahligai  
berjajaran, chukup lengkap  
dengan kota parit-nya, ter-  
lalu indah peratoran-nya,  
kemunchak (mahligai itu)  
(dengan) intan dengan pudu  
memanchar-manchar di-  
sinar (oleh) matahari.

Восстановленный текст  
стиха

Tujuh buah mahligai  
berjajaran,  
Chukup lengkap dengan  
kota parit-nya,  
Terlalu indah peratoran-nya,  
Kemunchak intan dengan pudu,  
Memanchar-manchar di-sinar  
matahari<sup>27</sup>

Перевод

Семь теремов (дворцовых помещений) стоят в ряд, обведенные укреплениями и рвами. Необычайной красоты их постройка. Верхушки их, украшенные алмазами и алмазной пылью, сверкают в лучах солнца. Формула, относящая действие в давнопрошедшее мифическое время (из «Хикаят Малим Деман»):

Прозаический текст

(Ini-lah) warita orang  
dahulukala; entahkan  
beberapa zaman lama-  
nya, cherita di-bawa  
ayer (yang) hilir, angin  
(yang) lalu (dan) burung  
(yang) terbang

Восстановленный текст  
стиха

Warita orang dahulukala,  
Entahkan beberapa zaman lama-nya  
Cherita di-bawa ayer hilir  
Angin lalu, burung terbang<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> У Паванга Аны в стихотворных описаниях имеются следующие строки:

Mahligai tujuh sa-jajar  
(«Hikayat Anggung Che' Tunggal»)

а также:

Anjong perak gemala genteh  
Atap kacha dinding tila  
Kemunchak intan dengan pudu  
(«Hikayat Malim Deman»)

Сходное описание имеется и у Мир Хасана:

Beratap tila berdinding kacha  
Berkemonchak intan pualam.  
(«Hikayat Sri Rama»).

<sup>28</sup> В малайских заклинаниях находим:

Buleh dibawa ayer hilir,  
Dibawa angin lalu  
(см.: W. W. Skeat, Malay Magic, London, 1900, стр. 642).

Аллитерирующая и содержащая консонанс пара *burong terbang* широко распространена в стихе черита, например: *Salelah burong terbang* («Hikayat Awang Sulong»), *Laju-nya saperti burong terbang* («Hikayat Anggung Che' Tunggal») и т. д. Не должна вызывать недоумения и последняя строка, которая могла бы развернуться в две параллельно оформленные. Такая конструкция также является вполне обычной в малайском стихе. Например: *Anak chindai, anak seraseh* («Hikayat Awang Sulong»).

Перевод

Это [сказание] рассказывали люди в давние времена. Кто знает, от каких веков дошло оно? Принесли его текущая вода, летящая птица, прошелестевший ветерок.

В текстах некоторых сказаний имеются также формулы, записанные прозой, но встречающиеся, как правило, в стихотворном варианте во всех других сказаниях. Здесь уже ошибка чисто редакторская, например в «Хикаят Раджа Муда» прозой записана всегда стихотворная формула путешествия:

Прозаический текст

...masuk hutan keluar hutan,  
masuk rimba keluar rimba,  
masuk padang keluar  
padang

Восстановленный текст  
стиха

Masuk hutan keluar hutan,  
Masuk rimba keluar rimba,  
Masuk padang keluar padang<sup>29</sup>.

Перевод

Вошли в лес, миновали лес, вошли в джунгли, миновали джунгли, вышли в степь, миновали степь.

9. Итак, вероятно, удельный вес стиха в сказаниях Мир Хасана и Паванга Аны был большим, чем тот, который мы наблюдаем в существующих записях. Однако пока нет оснований считать эти сказания сплошь стихотворными. Более вероятным представляется следующее: развитие эпических жанров в малайской литературе и фольклоре было более или менее аналогично тому, которое наблюдается в литературе и фольклоре тюркских народов. Первоначально у малайцев, видимо, существовал эпос полностью или по преимуществу стихотворный, подобно «Алпамышу», и сходный с эпосом минангкабоу, серавейцев, бесемахцев и др. Отголоски его мы и находим в прозаически-стихотворных черита пенглипур лара, в ритмических пассажах, написанных древнейшим известным у малайцев стихом.

<sup>29</sup> В стихотворном виде встречается в «Hikayat Malim Deman» и некоторых других.



В. Г. ЗЛАТОВЕРХОВА

## МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА БИРМАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

### I

Многочисленность метрических приемов бирманской классической поэзии, разнообразной по формам и видам, создает некоторые трудности в исследовании ее поэтики. Вот почему эта область остается малоизученной, и на русском языке нет пока подробных исследований по этому вопросу. На бирманском и на английском языках имеется ряд ценных и интересных работ; некоторые из них носят чисто практический характер<sup>1</sup> или посвящены исследованию творчества отдельных поэтов и их произведений<sup>2</sup>.

В данной статье мы рассмотрим особенности метрической системы бирманской классической поэзии и соотнесем ее с другими системами языка, прежде всего с фонологической системой.

Но до этого обратимся к отдельным поэтическим формам классической поэзии и метрическим приемам. В классической бирманской поэзии насчитывается сорок поэтических форм. Они делятся на две основные группы: группа *линка* и группа *тичхин*<sup>3</sup>.

В первую группу *линка* (поэма) входит четырнадцать чисто поэтических форм. Это известные формы классической поэзии, такие, как *линка*, *пьо*, *могун*, *яду* и т. д.<sup>4</sup>.

Во вторую группу входят такие не менее известные двадцать две формы, как *тичхин*, *эчхин*, *яган*, *хоза*, *лечхо*, *дуэчхо*, *таун буэ*, *маун буэ* и т. д.

В данной статье рассмотрению подлежит первая группа, которую называют группой *линка* (от санскритского *alamkāra*), так как в основе поэтических форм, входящих в эту группу, лежит метрический способ *линка*.

<sup>1</sup> У Бо Нгун, Таньмин кабья пхуэсиджан, Рангун, 1955 (на бирм. языке).

<sup>2</sup> У Хла Маун, До Тин Мьин, Уто, Сейнтачоту, Леветоундая яду, Рангун, 1959 (на бирм. языке) и др. Hla Pe, Appa J. Allott and J. O'kell, Three Immortal Burmese Songs, — BSOAS, vol. XXVI, pt 3.

<sup>3</sup> «Мьянма суэсоун джан», атуэ I, Рангун, 1954 (бирманская энциклопедия), т. I.

<sup>4</sup> Там же.

1. Линка как метрический способ был одним из популярных и основных приемов сложения классической поэзии. Рассмотрим подробнее, в чем состоит линка как метрический прием. После анализа большого количества поэтических форм (*пьо*, *могун*, *яду*, *линка*) мы пришли к следующему заключению: так как в данных формах нет стиховых строк, нам представляется уместным использовать термины *колон*, *короткий колон*<sup>5</sup>.

Основной ритмической единицей во всех подвергнутых анализу поэтических формах типа линка является повторяющийся отрезок одинакового силлабического объема, состоящий из четырех слогов. Эту четырехсложную ритмическую единицу назовем *коротким колоном* (или *малым колоном*). Короткие колоны пишутся в строку подряд и отделяются друг от друга цезурой. В то же время короткий колон является семантической единицей. Несколько коротких колонов объединяются в ритмико-интонационную единицу более высокого порядка, которую можно приравнять к *колон*. Колоны на письме не отделяются и могут быть определены лишь по смыслу и по интонации, тогда как короткие колоны всегда отделяются посредством одной вертикальной черты (/). Таким образом, по-видимому, короткие колонны являются основной метрической единицей бирманской классической поэзии.

В поэтических формах типа линка имеются строфы. Каждая строфа пишется с нового абзаца и может состоять из различного количества коротких колонов (до пятидесяти-шестидесяти) в зависимости от поэтической формы. Каждая строфа, как правило, заканчивается особой ритмической единицей, которую называют *ачхапай* (падение тона), и может состоять из четырех или семи слогов. Эту сигнализирующую окончание строфы единицу назовем *заключительным колоном*. Итак, короткий колон, колон и заключительный колон, которые состоят из определенного числа слогов и связаны между собой рифмой, обуславливают метрическую структуру классической поэзии. Для примера приведем первую строфу линки «Даммата» («Закон природы») поэта Анантатурия:

Өу <sup>1</sup> ti <sup>3</sup> təyauk	kaum <sup>3</sup> bo <sup>2</sup> yauk <sup>1</sup> mu <sup>1</sup>	Өу <sup>1</sup> təyauk	pyek lip <sup>2</sup>	damma <sup>2</sup> ta <sup>1</sup> di <sup>3</sup> //
Один чело- век	ради достижения богатства	другого человека	разорвет.	Таков закон природы

Строфа I линки «Даммата» состоит из четырех коротких колонов и пятого заключительного колона (*Дам-ма-та-ди*), со-

<sup>5</sup> В древних теориях по риторике термином *колон* называли ритмико-синтаксический отрезок речи. В свою очередь, колон состоял из более коротких единиц. Исходя из этого, здесь мы употребляем термин *короткий колон*.

стоящих из четырех слогов каждый. Короткие колоны отделяются друг от друга неполной каденцией и цезурой. (/). В конце четвертого короткого колона и после заключительного колона — полная каденция, что обозначается двумя вертикальными чертами ||. [рифмы: 1) /4<sup>1</sup>—3<sup>2</sup>—3<sup>3</sup>; 2) 4<sup>3</sup>—3<sup>4</sup>—3<sup>5</sup> (цифра обозначает номер слога, индекс вверху — номер колона)].

Система рифм линки. Короткие колоны, разделенные цезурами, связываются между собой и заключительным колоном посредством внутренней рифмы. Внутренняя рифма повторяется на определенных местах, через определенное количество слогов, по определенным правилам.

В соответствии с позициями и количеством рифмующихся слогов внутренние рифмы можно поделить на два типа:

Первый тип — тройная рифма: рифменный ряд состоит из трех слогов смежных колонов. Тройная рифма бывает двух видов:

а) *тоун чхе ни* («три равных удара»).

Схема I: — — — + / — — + — / — + — — — /

Рифмуются слоги 4—3—2 колонов. (Первый член — 4-й слог перед первой цезурой, второй член — 3-й слог после первой цезуры, третий член — 2-й слог после второй цезуры.)

б) *атху тоун чхе ни* (*атху* — «особый»).

Схема II: — — — + / — — + — / + — — — /

Рифмуются слоги 4—3—1; *атху тоун чхе ни* отличается от *тоун чхе ни* местом третьего члена, который находится на первом месте после второй цезуры.

Второй тип — двойная рифма: рифменный ряд состоит из двух слогов.

Различают два вида двойной рифмы по позиции второго члена, а именно:

а) *у тай* (*у* — «первый»).

Схема III: — — — + / + — — — /

Рифмуются слоги 4 и 1 соседних колонов.

б) *билу йе* (*би* — «второй»).

Схема IV: — — — + / — + — — — /

Рифмуются слоги 4 и 2 соседних колонов.

Двойная рифма *билу йе* отличается от *у тай* местом второго члена, который занимает второе место после цезуры.

Итак, рифменные ряды тройной рифмы:

а) 4—3—2 (схема I);

б) 4—3—1 (схема II);

рифменные ряды двойной рифмы:

а) 4—2 (схема III);

б) 4—1 (схема IV).

Общим для всех рифменных рядов является первый член ряда, т. е. слог 4.

Двойная и тройная рифмы в поэтических формах линка, пьо, могун, яду часто перекрещиваются и чередуются через

определенные промежутки времени так, что общий ритм произведения не нарушается. Например, в одной строфе могут быть такие ряды рифм:

— — — + | — — + — | — + — + | — — + — |  
                   1                  1                  1          2                  2  
 + — — + | + — — + | — + — — |  
                   2                  3                  3          4                  4

1. Тройная рифма (*тоун чхе ни*): 4—3—2.

2. Тройная рифма (*атху тоун чхе ни*): 4—3—1.

3. Двойная рифма (*у тай*): 4—1.

4. Двойная рифма (*билу йе*): 4—2.

В заключительном колоне *ачха пай*, состоящем из четырех слогов, рифмуется обычно третий слог. В семисложном *ачхапай* рифмуется второй слог.

Итак, линка как метрический способ отличается следующими особенностями:

1) основная ритмическая единица состоит из четырех слогов — короткий колон; 2) после каждого короткого колона обязательна цезура; 3) постоянная внутренняя рифма, действующая по определенным правилам; 4) каждая строфа заканчивается заключительным колоном (*ачхапай*), состоящим из четырех или семи слогов.

Впервые метрический способ линка был применен в поэтической форме линка в Паганский период. После Паганского периода, в периоды расцвета классической литературы, он был усовершенствован и лег в основу «высокого стиля» классической поэзии.

Линка как поэтическая форма известна с древних времен.

До наших дней дошли линки Паганского периода «Поупа Нат таун пхуэ» («Фестиваль натов горы Поупа» — автор неизвестен), «Даммата» («Закон природы»), написанная придворным поэтом Анантатурием перед его казнью в «эпоху мятежей» (1173)<sup>6</sup>.

Линка «Даммата» состоит из четырех строф. В каждой строфе различное число коротких колонов. В первой строфе — четыре коротких колона и один *ачхапай*, во второй —

<sup>6</sup> Так называемая «эпоха мятежей» в Бирме — это кровавая борьба за престол, которая продолжалась шесть лет (1167—1173). В 1167 г. был убит король Алаунзита (сын Чанзита) братом Нарату (этот год и считают началом «эпохи мятежей»); затем в 1170 г. был убит и сам Нарату (1167—1170), а спустя три года, в 1173 г., был убит его сын Наратейнка (1170—1173) братом Нарапатиситу. Автор линки «Даммата», придворный поэт Анантатурия, был свидетелем кровавой борьбы за престол при короле Наратейнке. Будучи придворным короля Наратейнка, он выступил против Нарапатиситу, за что был казнен в 1173 г. (см.: G. E. Harvey, Outline of Burmese History).

10 + 1, в третьей — 9 + 1 и в четвертой — 13 + 1. Короткие колоны связаны между собой посредством внутренней рифмы, причем преобладают двойные рифмы (см. ниже список рифм линки «Даммата»). Таким образом по линке «Даммата» можно предположить, что метрический характер бирманской классической поэзии был заложен еще в Паганский период.

Строфы в линке связаны между собой по смыслу.

Для наглядности приведем три строфы линки «Даммата»<sup>7</sup>.

I Өu<sup>1</sup> ti<sup>3</sup> tə yauk | kaum<sup>3</sup> bo<sup>2</sup>  
yauk mu<sup>1</sup> ||  
Өu<sup>1</sup> tə yauk ma<sup>1</sup> | pyek li<sup>2</sup>  
ga<sup>1</sup> Өa<sup>1</sup> ||  
dam ma<sup>2</sup> ta<sup>1</sup> di<sup>3</sup> ||

1. Чтобы достичь богатства,  
один другого разоряет.  
Таков закон природы.

II jue<sup>1</sup> ein<sup>1</sup> nan<sup>3</sup> ni<sup>2</sup> | kya<sup>2</sup>  
nan<sup>3</sup> li<sup>3</sup> k'añ<sup>1</sup> |  
mät paup<sup>3</sup> yan<sup>1</sup> Iyek | py<sup>1</sup>  
san<sup>1</sup> yeip<sup>1</sup> neim<sup>1</sup>  
si<sup>3</sup> zeim<sup>1</sup> mə kwa<sup>1</sup> | mi<sup>2</sup>  
k'hyam<sup>3</sup> Өa<sup>1</sup> ka<sup>3</sup> |  
Өa<sup>2</sup> mudda<sup>2</sup> ya<sup>1</sup> |  
ye<sup>1</sup> myek na<sup>1</sup> tək | k'əna<sup>2</sup>  
təkdi<sup>1</sup> |  
ye<sup>1</sup> bwək pa<sup>2</sup> ma<sup>1</sup> || təӨek  
lya<sup>1</sup> di<sup>3</sup> ||

2. В своем золотом дворце,  
окруженный лордами и вельможами,  
он — сильный и богатый —  
восседает на королевском престоле.  
Но королевское богатство подобно  
пузырьку в океане, который  
появляется на поверхности только  
на один миг и тут же исчезает.  
Такова жизнь.

III k'yiñ<sup>1</sup> na<sup>1</sup> Өəna<sup>3</sup> | na<sup>2</sup>a<sup>3</sup> mə  
Өat |  
yək'u<sup>2</sup> Iwat li<sup>3</sup> | mə Iwat  
kyam<sup>1</sup> ma<sup>1</sup> |  
lu<sup>1</sup> ta<sup>2</sup>ga<sup>1</sup>do<sup>2</sup> | k'am<sup>1</sup>da<sup>1</sup> kai<sup>2</sup>  
kyi<sup>1</sup> |  
əti<sup>1</sup> ma<sup>2</sup> mye<sup>1</sup> | p'auk Iwe<sup>1</sup>  
dat Өi<sup>1</sup> |  
me k'yut zəda<sup>1</sup> ||  
Өəda<sup>2</sup>wa<sup>1</sup>di<sup>3</sup> ||

3. Если бы король понял это,  
он не казнил бы меня и тотчас  
освободил. Ни один человек не  
свободен от Карма. Живой организм,  
даже сильный, крепкий, изменяется  
и умирает.

Таков закон природы<sup>8</sup>.

В средние века линка как поэтическая форма была усовершенствована и канонизирована классиками бирманской литературы. Периоды развития классической поэзии — это периоды крупных поэтических форм пьо, могун и т. д. Линку

<sup>7</sup> Линка «Даммата» Анантатура — это первое поэтическое произведение, написанное на бирманском языке. Эту поэму поэт адресует королю перед своей казнью. Линка «Даммата» — высокохудожественное и идейное произведение. (Но подробное изучение особенностей и поэтических приемов этой поэмы представляет предмет особого исследования.)

<sup>8</sup> Вольный перевод этой линки выполнен автором. Транскрипция здесь и далее условна согласно произношению письменного бирманского языка (того периода, когда монофтонги в закрытых слогах заместились дифтонгами, но конечнослоговые согласные еще полностью не конвергировали).

можно отнести к «малым формам» классической поэзии, и как таковая она была и остается самой доступной и популярной формой, употребляемой и в современной бирманской поэзии (в форме линки писали современные прогрессивные поэты Бирмы: Зоджи, Минтовун, а классик нового времени Такин Ходо Хмайи широко пользовался не только формой линки, но и другими формами классической поэзии — яду, лечхо и т. д.). Именно в это время получила распространение и линка джи («большая поэма»), — например, линка джи «Бурида» Шин Махарататара (XV в.), линка джи «Тола» («Посещение леса», 1483 г.) Шин Утамаджо, состоящая из девяти строф. Линка джи отличается от линки большим количеством коротких колонов в строфе, большим количеством строф, и заключительные колоны состоят из семи (а не из четырех) слогов.

2. Яду — поэтическая форма, относящаяся к группе линка. Яду начинает распространяться в период Пинъя (раннее средневековье) и в последующие периоды (особенно в XVI в.) получает дальнейшее развитие. Яду — это музыкально-лирические поэмы, которые обычно исполняли нареспев перед королями или принцами. В яду используется метрический способ линка.

Яду, как и линку, можно отнести к «малым формам» или к «средним формам». Яду может состоять: 1) из одной строфы — так называемая *экапай яду*<sup>9</sup> (ekapai<sup>1</sup>) — «однострофная яду»; 2) из двух строф — *анхыган яду*<sup>10</sup> (ar 'yigan<sup>1</sup>) — «неоконченная яду»; и самое большее — 3) из трех строф, так называемая *пайсоун яду*<sup>11</sup> (pai' souñ<sup>1</sup>) — «завершенная яду». Например, пайсоун, или завершенной, яду считается яду «Меца таундже» («У подножья горы Меца»), написанная поэтом Леветоундая в изгнании (1766). Она состоит из трех строф. Строфы первая и третья имеют одинаковое количество коротких колонов (тридцать два) и заключительный колон (тридцать третий), состоящий из семи слогов. Вторая строфа состоит из тридцати коротких колонов и одного заключительного, состоящего из семи слогов. Короткие колоны связаны между собой и с заключительными колонами внутренней рифмой, причем преобладают тройные рифмы, которые иногда чередуются с двойными. Например, начало первой строфы:

1. Тройная рифма тоун чхе ни 4—3—2.
2. Тройная рифма тоун чхе ни 4—3—2.
3. Двойная рифма билу йе 4—2.

<sup>9</sup> У Пхе Маун Тин, Мьянма сабе тамайи, Рангун, 1956 («История бирманской литературы», на бирм. яз.). «Яду» происходит от санскритского слова *rtu*<sup>1</sup>.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

Строфы в яду в отличие от линки не являются связанными по смыслу. Например, в пайсоун яду, состоящей из трех строф, каждая строфа могла слагаться разными авторами и в разное время. Поэтому имеется несколько (до пяти) видов пайсоун яду, которые различаются по числу коротких колонов в строфе. Например, *мингала пайсоун яду* — число коротких колонов в каждой строфе одинаковое, *хнюн шин пайсоун яду* — число коротких колонов во второй и третьей строфах одинаковое, а в первой строфе — большее<sup>12</sup> и т. д.

3. Пью и могун — поэтические формы, отличающиеся от линки и яду. Пью — длинная поэма религиозного содержания; поэтому в поэме пью содержится большое количество слов палийского происхождения. Могун — тоже длинные поэмы, главным образом о военных походах. Источниками для поэм пью (*пью габья*) были главным образом джатаки, а для поэм могун (*могун габья*) — исторические баллады, поэтому поэмы могун были использованы для исторических хроник.

Создание поэм пью и могун принадлежит классикам бирманской литературы, которые были поистине великими мастерами этих крупных поэтических форм. Среди них: Шин Махарататара, Шин Махатилавунта (XV в.), Таунбила Схаядо, Схая Мага, У Поун Нья (XVII—XIX вв.)<sup>13</sup> и т. д. (Перу Шин Махатилавунта принадлежит написание «Парамидоган пью»<sup>14</sup>, «Таундвинла пью», «Схутаунган пью», «Тандауди могун», «Мейтилаган могун», «Шуэнанди могун» и т. д. Шин Махарататара написал «Гамбитара пью», «Танвара пью», «Коган пью» и т. д. Схая Мага написал одну из самых длинных пью — «Банлатия пью», которая состоит из семнадцати строф (в каждой строфе в среднем по пятьдесят — пятьдесят пять коротких колонов).

В рассмотренных нами поэмах пью и могун используется метрический прием линка; все строфы заканчиваются семи- или четырехсложной ачхапай. Строфы связаны между собой единым персонажем<sup>15</sup>.

4. Эчхин — песенно-поэтическая форма, относящаяся ко второй группе, — *тичхин* («песня»), в которой используется метрический прием линка. Эчхин — лирическая форма, носящая характер оды. Как песенная форма она была известна еще в древние века, но как форма оды стала употребляться позднее. Большое количество эчхин написано поэтом Навадеджи (XVI—XVII вв.), среди них: «Схинбьюшинме эчхин»,

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> У Пхе Маун Тин, Мьянма сабе тайман.

<sup>14</sup> Ашин Маха Тилавунта, Парамидоган пью, Рангун, 1884. (на бирм. яз.).

<sup>15</sup> Твин тин Минджи, Занекахни Ветандара пью, Рангун, 1872 (на бирм. яз.) и др.

«Ракхайн минтами эчхин», «Минтаямедо эчхин» и т. д. Он же является автором многих яду.

Песенные и песенно-поэтические формы второй группы (*тичхин*) имеют свои метрические приемы и свои особенности, которые представляют предмет особого исследования.

## II

Рассмотрим вкратце особенности классического метра и его элементы. Начнем с ритма как первичного фактора поэтической композиции.

Ритмическую организацию рассмотренных выше форм группы линка обуславливают следующие факторы: количество слогов, цезура, ударение, мелодика, рифма, параллелизм и т. д.

Количество слогов. В поэтических формах группы линка ритмические единицы имеют постоянное и равное количество слогов: ритмическая единица № 1 (короткий колон) состоит из четырех слогов; ритмическая единица № 2 (колон) может состоять из восьми, двенадцати слогов (т. е. из количества слогов, имеющего кратное число четыре); ритмическая единица № 3 (заключительный колон) употребляется в конце строфы и состоит из четырех или семи слогов. Основная ритмическая единица № 1 — короткий колон. В нем слоги регулярно группируются во времени и составляют более или менее неизменную временную структуру. Повторяясь через относительно равные интервалы времени, короткие колоны обуславливают регулярность ритма классического произведения. Ритмическая единица № 3 — заключительный колон, — повторяясь в конце каждой строфы, также обуславливает ритмическую структуру поэзии.

Цезура. После каждого короткого колона всегда имеет место цезура, которая делит текст на равные ритмические единицы № 1. Количество цезур равно числу ритмических единиц № 1. Как и ритмические единицы № 1, внутренние цезуры характеризуются почти неизменной временной структурой.

Цезуры обозначаются следующим образом: внутренняя цезура — одной вертикальной линией (/); внешняя цезура — двумя вертикальными линиями в конце строфы (||), причем последняя отличается продолжительностью. Цезуре всегда предшествует каденция — повышения или понижения. Цезура — просодический элемент ритма и выполняет делимитативную функцию.

Ударение. Короткий колон характеризуется не только постоянным количеством слогов, но и просодическими признаками. Как показали наблюдения, в каждой ритмической еди-

нице № 1 имеются слоги, более выделенные по интенсивности и высоте тона и менее выделенные. Это дает основание отметить наличие ритмического ударения в бирманской классической поэзии, которое, по-видимому, также составляет существенный элемент ритма<sup>16</sup>.

Каждая из трех ритмических единиц (1 — короткий колон, 2 — колон, 3 — заключительный колон) представляет собой ритмическое сочетание. Короткий колон представляет простое ритмическое сочетание, где слова группируются по определенным грамматическим связям, присущим бирманскому языку. Простое ритмическое сочетание представляет слоговой комплекс (из четырех слогов), просодический и грамматический.

Как грамматический комплекс простое ритмическое сочетание состоит из одного или нескольких членов предложения, находящихся в различных грамматических связях. Например:

а). Предикативная связь — сочетание подлежащего и составного сказуемого [Dammatađi]<sup>17</sup> — «Это закон природы»; [le<sup>1</sup> u<sup>3</sup>sa<sup>2</sup> ue<sup>1</sup>] — «ветер начинается»<sup>18</sup>; [məθi<sup>1</sup> paŋ<sup>1</sup> k'aŋ<sup>1</sup>] — «не могу понять»<sup>19</sup> и т. д.

б). Атрибутивная связь — сочетание определения с определяемым: [Sue<sup>1</sup> ze<sup>1</sup> di<sup>1</sup> ji<sup>1</sup>] — «большая золотая пагода»<sup>20</sup> и т. д.

в). Релятивная связь — предлог с управляемым словом (предлог обычно употребляется в постпозиции): [Sue<sup>1</sup> li riŋ<sup>1</sup> piŋ<sup>1</sup>] — «у золотого дерева»<sup>21</sup> и т. д. Частицы (в постпозиции) с управляемым словом: [me<sup>1</sup> za<sup>1</sup> mu<sup>1</sup> li<sup>3</sup>] — «Также река Меза»<sup>22</sup> и т. д.

Таким образом, простое ритмическое сочетание — короткий колон — это ритмико-синтаксическая единица, объединяющая знаменательные и незнаменательные слова.

Как просодический комплекс простое ритмическое сочетание имеет ритмическое ударение, а также свою мелодику; как правило, выделяются знаменательные слова; незнаменательные же слова (предлоги, частицы, союзы) не выделяются. Выделительную функцию ритмического ударения в простом ритмическом сочетании обеспечивают главным образом просодические компоненты: интенсивность и высота основного тона. Нужно отметить, что в основе ритмического ударения

<sup>16</sup> Эти выводы сделаны на основании данных, полученных посредством инструментальных исследований.

<sup>17</sup> Линка «Даммата», строфа I, короткий колон 5.

<sup>18</sup> Яду «Мезатаундже», строфа II, короткий колон 28.

<sup>19</sup> Яду «Мезатаундже», строфа II, короткий колон 24.

<sup>20</sup> Яду «Мезатаундже», строфа I, короткий колон 20.

<sup>21</sup> Яду «Мезатаундже», строфа I, короткий колон 17.

<sup>22</sup> Яду «Мезатаундже», строфа II, короткий колон 10.

лежит как семантический, так и логический принцип. Поэтому, как правило, из четырех слогов могут выделяться не только первые или вторые слоги, но иногда выделяются и третьи слоги (yək'u<sup>2</sup> l' úa' li<sup>3</sup>, где yək'u<sup>2</sup> — обстоятельство времени «сейчас», l' úa' — сказуемое «освободить», на которое падает логическое ударение<sup>23</sup>). Четвертый слог, как правило, неударный, поэтому незнаменательные слова чаще всего располагаются в конце ритмического сочетания и являются энклитиками.

Наблюдается связь ритмического ударения со словесным<sup>24</sup>, причем полноударные слоги представляют потенциальную возможность для ритмического акцента. Сохраняются и различные степени (или градации) ударности<sup>25</sup>. Поэтому в ритмическом сочетании могут выделяться два и даже три слога. Неударные слоги в сложных словах остаются неударными, как правило, и в ритмическом сочетании.

Как показали предварительные наблюдения, для словаря бирманской поэзии характерна односложная и двусложная лексика, реже — трехсложная и четырехсложная.

Мелодика<sup>26</sup>. Мелодика в классической бирманской поэзии играет очень важную роль. С одной стороны, она является одним из просодических компонентов метрического акцента и выполняет контрастивную функцию; с другой стороны, мелодика выполняет функцию метрической интонации членения.

В бирманской классической поэзии можно примерно отметить наличие нескольких типов метрических интонаций:

а) в конце простых ритмических сочетаний (коротких колонов) и в конце сложных ритмических сочетаний (колонов) перед цезурой имеет место каденция повышения или понижения;

б) в начале ритмического сочетания после цезуры имеет место более высокий уровень основного тона или «интонация приступа»;

в) в конце строфы и после заключительного колона имеет место «интонация заключения» и полная каденция.

г) каждое простое ритмическое сочетание (короткий колон) оформляется одним интонационным контуром.

Нужно отметить, что исследование мелодики и других просодических элементов ритма является одним из сложных эта-

<sup>23</sup> Линка «Даммата», строфа III, короткий колон 19.

<sup>24</sup> О словесном ударении в бирманском языке подробнее см.: В. Г. Златоверхова, Фонетика бирманского литературного языка, М., 1966, стр. 82—100.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Под мелодикой понимаем здесь контур движения основного тона и уровень основного тона (регистр).

пов анализа и представляет предмет дальнейшего и более детального изучения<sup>27</sup>.

**Рифма.** Своеобразие рифмы бирманской классической поэзии состоит в том, что, во-первых, она является одним из факторов, обуславливающих ритм; во-вторых, рифму можно рассматривать как элемент метрической системы классической поэзии наряду с ритмом.

Прежде всего рассмотрим особенности рифмы, обуславливающие ритм.

1. Для классической рифмы бирманской поэзии обязательным условием является фонетическое соответствие слоговых и следующих за ними неслоговых элементов слога, т. е. совпадение гласных и конечнослоговых согласных. Начальнослоговые согласные и средние сонанты *y* и *w* могут не совпадать. То есть в классической рифме не полностью используется фонологический принцип, поскольку различие начальных согласных не имеет значения для рифмы. С этой точки зрения слог можно поделить на нерифмующиеся и рифмующиеся элементы.

Нерифмующиеся элементы: а) опорные начальные согласные; б) средние согласные *y* и *w*. Примеры<sup>28</sup>: (1) li<sup>1</sup>— si<sup>1</sup>— pyi<sup>1</sup>; (2) mwe<sup>1</sup>— ye<sup>1</sup>— swe<sup>1</sup>; (3) myin<sup>1</sup>— cin<sup>1</sup>— twin<sup>1</sup>; (4) swat — θat.

Из приведенных примеров видим, что в одном рифменном ряду могут употребляться различные опорные согласные, что средние согласные *y* и *w*, так же как и опорные, не принимают участия в рифме, т. е. могут рифмоваться слоги различные по типу: простой — простой — йотированный (пример 1), лабиальный — простой — лабиальный (пример 2), йотированный — простой — лабиальный (пример 3).

Рифмующиеся элементы, или рифмы: а) слоговые гласные; б) конечнослоговые согласные. В примерах 1 и 2 рифмующиеся элементы — гласные *i* и *e* в первом тоне (открытый слог). В примерах 3 и 4 — рифмующиеся элементы гласные *i*, *a* и конечнослоговые согласные: носовой *n* и глухой *t*.

II. Рифмы классической поэзии по наличию или отсутствию конечнослоговых согласных можно поделить на две группы:

1. *Открытые рифмы*, не имеющие в исходе конечнослоговых согласных;

2. *Закрытые рифмы*:

а) гласный + конечнослоговой носовой (*m*, *p*, *w*);  
б) гласный + конечнослоговой глухой согласный (*p*, *t*, *k*, *s*).  
Открытые рифмы соотносятся только с открытыми, закры-

тые — только с закрытыми; при этом в одном рифменном ряду могут употребляться только фонетически однотипные слоги, состоящие из одинаковых рифмующихся элементов.

III. В классической поэзии рифмующиеся элементы, т. е. рифмы, включают как сегментные, так и просодические элементы слога, т. е. фонемы и тоны. Совпадение одного и того же тона, как и совпадение фонем, является необходимым условием рифмы. Таким образом в основе классической рифмы лежит фонематический и тональный принцип<sup>29</sup>. Анализ большого количества рифм показал, что в письменном бирманском языке различали четыре тона: открытые рифмы различались в трех тонах, закрытые рифмы, или, точнее, полузакрытые, с носовыми (*m*, *p*, *w*) в исходе различались тоже в трех тонах, закрытые рифмы с глухими согласными (*p*, *t*, *k*, *s*) в исходе имели только один тон — четвертый (так называемый *тайн тан*). Каждый тон различался по названию в зависимости от контура основного тона<sup>30</sup>.

Связь рифмы с другими просодическими элементами, обуславливающими ритм, т. е. с ритмическим ударением или с мелодикой, может быть установлена лишь путем инструментального исследования. Но, как показали наблюдения, регулярной связи рифмы с ритмическим акцентом не наблюдается. Это происходит потому, что рифмуются слоги (а не слова) в определенных позициях, по определенным правилам независимо от семантического значения слога.

*Рифма как элемент метрической системы классической поэзии.*

1. Характерной особенностью классической рифмы является то, что она действует по определенным правилам, связывающая ритмические единицы (колоны) между собой. Рифма классической поэзии отличается тем, что она внутренняя и постоянная. Различаются два типа внутренней рифмы: тройная и двойная рифмы, которые и образуют систему рифм (линки) классической поэзии. Схемы тройной рифмы: 4—3—2 и 4—3—1; схемы двойной рифмы: 4—2 и 4—1. Общим членом является первый член ряда, т. е. четвертый слог; различаются схемы последними слогами<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Фонематический и тональный принцип классической рифмы вошел в традицию и используется в современной поэзии.

<sup>30</sup> Первый тон — t<sup>h</sup>θaŋ<sup>1</sup>; второй — θ<sup>h</sup>θaŋ<sup>1</sup>; третий — neiŋ<sup>2</sup>θaŋ<sup>1</sup>; четвертый — taiŋ<sup>1</sup>θaŋ<sup>1</sup>.

<sup>31</sup> Чтобы определить, какой тип внутренней рифмы преобладает в том или другом поэтическом произведении, следует «проскандировать» его, т. е. отметить рифмующиеся слоги согласно схемам. Какая из схем возвращается чаще, тот тип рифмы преобладает.

<sup>27</sup> На материале отдельных произведений.

<sup>28</sup> Примеры 1, 2 и 3 — из яду «Мезатаундже» (строфа I) поэта Левентоундая. Пример 4 — из могуна «О Сиаме» поэта У Поун Нья.

2. Хорошо разработанная, а затем и канонизированная система рифм классической поэзии способствовала развитию «высокого поэтического стиля», который закрепился в литературе на многие века; употребление более свободной системы рифм рассматривалось как признак «низкого стиля».

Итак, рифма классической поэзии отличается богатым своеобразием. Во-первых, рифма служит одним из факторов, обуславливающих ритм. Для рифмы используются фонетические, просодические, а также грамматические элементы — имеют место морфологические и синтаксические параллелизмы и т. д. Во-вторых, рифма служит помимо этого метрическим целям, связывая по определенной системе ритмические единицы между собой. В-третьих, хорошо разработанная система рифм классической поэзии служила целям стилистической окраски. Едва ли можно ошибиться, отметив и лингвистическое значение классической рифмы, как богатого источника для определения фонологической системы письменного литературного бирманского языка. Рифмы в этом отношении представляют предмет особого исследования (см. ниже, Приложения).

Ниже приводится список рифм линки «Даммата» («Закон природы») поэта Анантатурия и список рифм линки джи «Бурида» Шин Махарататара (см. таблицы I и II на стр. 155—156). Анализ рифм произведен впервые с учетом различия по характеру слога (открытый — закрытый), по мелодике (традиционное деление на восходящие — нисходящие рифмы), а также по типам рифм (двойные, тройные).

В линке «Даммата» тридцать шесть коротких колонов, четыре заключительных колона, двадцать шесть рядов рифм, из которых пятнадцать рядов — открытые рифмы, одиннадцать — закрытые, семнадцать восходящих, девять нисходящих, семь тройных, девятнадцать двойных. Таким образом, в линке «Даммата» преобладают открытые, двойные, восходящие рифмы.

Звездочкой обозначены схемы так называемых «свободных рифм», поскольку в Паганский период правила рифм еще, по-видимому, не были так хорошо разработаны, как в поздние периоды, и не были канонизированы. Постоянная система рифм была выработана позже, в классический период развития литературы.

Для примера приведем рифмы линки джи «Бурида» поэта Шин Махарататара (строфа I). [«Бурида», первая поэма, сюжет которой основан на джатаке, написана в 1484 г.].

В первой строфе линки джи «Бурида» — тридцать четыре коротких колона, тридцать пятый — заключительный колон, двадцать один ряд рифм, из которых тринадцать рядов — открытые рифмы, восемь — закрытые, десять — восходящих,

Рифмы  
линки «Даммата» («Закон природы») Анантатурия (1173)

№ ряда	Ряды рифм	Рифмы		Типы рифм	Название	Позиции рифмен. рядов
		закрыт. открыт.	восход. нисход.			
1.	yauk — yauk — yauk	закрыт.	нисход.	тройная	—	4—3—3*
2.	mu <sup>1</sup> — Ou <sup>1</sup>	открыт.	восход.	двойная	у тай	4—1
3.	ma <sup>1</sup> — ka <sup>1</sup> — ta <sup>1</sup>	открыт.	восход.	тройная	—	4—3—3*
4.	pa <sup>3</sup> — pa <sup>3</sup>	закрыт.	нисход.	двойная	—	3—2*
5.	k'an <sup>1</sup> — yan <sup>1</sup> — san <sup>1</sup>	закрыт.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2
6.	peim <sup>1</sup> — seim <sup>1</sup>	закрыт.	восход.	двойная	билу йе	4—2
7.	kwa <sup>1</sup> — Oa <sup>1</sup>	открыт.	восход.	двойная	—	3—4*
8.	ya <sup>1</sup> — na <sup>1</sup>	открыт.	восход.	двойная	—	4—3*
9.	t'ek <sup>1</sup> — t'ek <sup>1</sup> — pwek	закрыт.	нисход.	тройная	тоунчени	4—3—2*
10.	ma <sup>1</sup> — lya <sup>1</sup> — na <sup>1</sup>	открыт.	восход.	тройная	—	4—3—2
11.	na <sup>3</sup> — a <sup>3</sup>	открыт.	нисход.	двойная	билу йе	4—2
12.	Oat — lwat — lwat	закрыт.	нисход.	тройная	тоунчени	4—3—2
13.	ma <sup>1</sup> — ka <sup>1</sup> — da <sup>1</sup>	открыт.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2
14.	ku <sup>1</sup> — ti <sup>1</sup>	открыт.	восход.	двойная	билу йе	4—2
15.	mye <sup>1</sup> — lwe <sup>1</sup>	открыт.	восход.	двойная	билу йе	4—2
16.	Oa <sup>1</sup> — wa <sup>1</sup>	открыт.	нисход.	двойная	—	4—3*
17.	yo <sup>1</sup> — zo <sup>1</sup>	открыт.	восход.	двойная	—	4—2
18.	kywan <sup>1</sup> — pan <sup>1</sup>	закрыт.	восход.	двойная	у тай	4—1
19.	tun <sup>1</sup> — kyun <sup>1</sup>	закрыт.	восход.	двойная	—	3—2*
20.	naik — kyaik	закрыт.	нисход.	двойная	у тай	4—1
21.	mu <sup>1</sup> — yu <sup>1</sup>	открыт.	восход.	двойная	—	4—3*
22.	lo <sup>1</sup> — lo <sup>1</sup>	открыт.	восход.	двойная	билу йе	4—2
23.	Oan <sup>1</sup> — mwan <sup>1</sup>	закрыт.	восход.	двойная	—	4—3*
24.	sas — p'yas	закрыт.	нисход.	двойная	билу йе	4—2
25.	ye <sup>3</sup> — pe <sup>3</sup> — Owe <sup>3</sup>	открыт.	нисход.	тройная	атхутоунчени	4—3—1
26.	sa <sup>1</sup> — da <sup>1</sup>	открыт.	восход.	двойная	—	4—3—3*

одиннадцать — нисходящих. Тройных рифм тоун чхе ни — тринадцать рядов, двойных — семь (билу йе — пять, у тай — два). Как мы видим, все ряды рифм определены. В первой строфе преобладают открытые, тройные рифмы.

После краткого знакомства с особенностями классической поэзии можно сделать некоторые выводы о взаимоотношении метрической системы с другими системами языка и о характере бирманской метрической системы в целом.

1. Метрическая система классической поэзии является частью лингвистической системы языка и находится во взаимодействии с отдельными системами языка — фонологической, просодической, грамматической. Взаимодействуя с ними в метрической системе, она использует не все элементы этих систем. Например:

Таблица II

Рифмы  
линки джи «Бурида» Шин Махарататара (XV в.)

(1-ая строфа)

№ ряда	Ряды рифм	Рифмы		Типы рифм	Назва- ние	Позиции рифмен. рядов
		закр. / откр.	восход. нисход.			
1.	ne <sup>1</sup> — Өe <sup>1</sup>	открыт.	нисход.	двойная	—	3—2
2.	t'a <sup>3</sup> — Өa <sup>3</sup> — sa <sup>3</sup>	открыт.	нисход.	тройная	тоунчени	4—3—2
3.	ywe <sup>1</sup> — nwe <sup>1</sup> — ɳe <sup>1</sup>	открыт.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2
4.	Өi <sup>3</sup> — mi <sup>3</sup>	открыт.	нисход.	двойная	билу йе	4—2
5.	ɳa <sup>1</sup> — Өa <sup>1</sup> — k'ya <sup>1</sup>	открыт.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2
6.	ñe <sup>1</sup> — le <sup>1</sup> — k'ye <sup>1</sup>	открыт.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2
7.	mya <sup>2</sup> — ma <sup>2</sup> — la <sup>2</sup>	открыт.	нисход.	тройная	тоунчени	4—3—2
8.	tan <sup>1</sup> — mwan <sup>1</sup> — î'an <sup>1</sup>	закр.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2
9.	Өwat — lat — myat	закр.	нисход.	тройная	тоунчени	4—3—2
10.	le <sup>2</sup> — Өe <sup>2</sup>	открыт.	нисход.	двойная	билу йе	4—2
11.	ya <sup>1</sup> — ɳa <sup>1</sup> — wa <sup>1</sup>	открыт.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2
12.	sun <sup>1</sup> — tun <sup>1</sup> — k'yun <sup>1</sup>	закр.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2
13.	k'yaup <sup>1</sup> — taup <sup>1</sup>	закр.	восход.	двойная	билу йе	4—2
14.	naip <sup>1</sup> — myaip	закр.	восход.	двойная	у тай	4—1
15.	s'i <sup>3</sup> — kyi <sup>3</sup>	открыт.	нисход.	двойная	билу йе	4—2
16.	wam <sup>3</sup> — k'am <sup>3</sup> — ^ k'yam <sup>3</sup>	закр.	нисход.	тройная	тоунчени	4—3—2
17.	t'i <sup>3</sup> — si <sup>3</sup>	открыт.	нисход.	двойная	билу йе	4—2
18.	s'we <sup>1</sup> — ne <sup>1</sup> — mye <sup>1</sup>	открыт.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2
19.	sas — p'yas	закр.	нисход.	двойная	у тай	4—1
20.	ka <sup>3</sup> — a <sup>3</sup> — lya <sup>3</sup>	открыт.	нисход.	тройная	тоунчени	4—3—2
21.	ɳan <sup>1</sup> — an <sup>1</sup> — kyan <sup>1</sup>	закр.	восход.	тройная	тоунчени	4—3—2

а) При взаимодействии с фонологической системой для рифмы не используется различие начальных согласных фонем, различие слогов по типам (лабиальные слоги могут рифмоваться с йотированными и простыми), но используется различие гласных и конечных согласных, а также различие по характеру слога (открытые слоги рифмуются только с открытыми и т. д.). Соответственно для метрических целей не являются существенными все элементы графической системы, а именно: различия начальных согласных графем и графических слогов по типам.

б) Взаимодействуя с просодической системой языка, метрическая система также использует не все просодические элементы. Так, четырехконтурная система тонов, существовавшая и в письменном литературном языке, в метрической единице сводится к двухконтурной системе, т. е. различаются только два вида контуров — ровный и неровный. Это явление можно объяснить тем, что основной тон, просодический дифференциальный признак тона, присущий однослугу, изме-

няет свою различительную функцию в метрической единице, состоящей из нескольких слогов. Здесь основной тон выполняет кульминативную функцию ритмического акцента и делимитативную функцию интонации членения<sup>32</sup>.

в) Метрическая система бирманской поэзии взаимодействует с грамматической системой языка: короткий колон представляет синтаксическую единицу, заключительный колон образует грамматический параллелизм и т. д.

Таким образом, метрическая система является частью бирманской языковой системы, но имеет свои особенности, характерные для метрической системы как таковой. Эти особенности отличают ее от других систем языка.

2. Размер бирманской метрической поэзии, как явствует из вышеизложенного, определяется постоянным количеством слогов. Основной метрической единицей является отрезок одинакового силлабического объема, ритмически повторяющийся через относительно равные промежутки времени. При этом важную роль играют и просодические элементы, реализующиеся в пределах метрической единицы.

Таким образом, бирманская метрическая система представляет сложный метрический тип, состоящий из силлабических и просодических элементов. Поскольку из просодических элементов основную роль играет, по-видимому, тональный компонент, метрическая система бирманской поэзии может быть определена как носящая характер силлаботональной системы.

Силлабо-тональная метрическая система бирманской классической поэзии отличается от западноевропейских систем, хотя имеются и общие черты. Общность состоит в том, что бирманская метрическая система также определяется количеством слогов. Основные же отличия (которые можно отметить на данном этапе исследования) состоят в следующем: а) используются различные метрические единицы (т. е. ритмические колоны вместо стихов); б) используются различные по характеру метрические элементы (внутренняя постоянная рифма вместо, как правило, внешней рифмы) и т. д. Дальнейшее исследование просодических элементов бирманской метрической системы даст возможность, по-видимому, определить наличие и других как общих, так и различных характеристик.

<sup>32</sup> Существовала традиционная классификация, сводящаяся к тому, что слоги в первом тоне (*тэ тан*) относились к классу восходящего тона (*чхи тан*), а слоги в трех остальных тонах относились к классу нисходящего тона (*чха тан*). Этой традиционной классификации мы следуем при описании рифм отдельных произведений (см. выше, таблицы I и II).



## ПРИЛОЖЕНИЕ

Представим открытые рифмы классической поэзии (без опорных согласных) в виде таблицы.

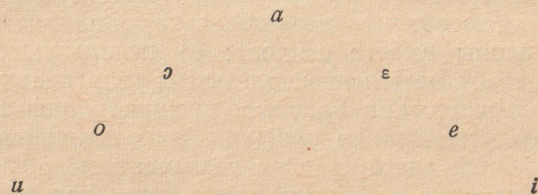
Таблица III

### Рифмы классической поэзии

Открытые рифмы	Закрытые рифмы	
	в исходе p—t—k(s)	в исходе m—n—ŋ
a {	ap	am
	at	an
	ak	aŋ
	as	—
i {	ip	im
	it	in
o {	op	om
	ot	on
o {	ok	oŋ
	ok	oŋ
ε	—	—
e	—	—

Открытые рифмы. Из табл. III видно, что в открытых рифмах различали семь гласных [фонем (открытые рифмы классической поэзии — это позиции основных видов гласных фонем).

Различаясь по дифференциальным признакам — подъем, ряд—семь гласных фонем составляли систему вокализма треугольного типа, двухрядную и четырехступенчатую.



Данный вокалический треугольник письменного литературного языка с вершиной вокализма — гласным *a* — и крайними гласными *i*, *и* оказался достаточно стабильным и сохранился без изменений до современного литературного языка.

Закрытые рифмы. Закрытые рифмы состоят из гласных и конечнослоговых согласных.

1. Гласные. Как видно из таблицы III, в закрытых рифмах гласные, будучи обусловлены конечными согласными, выступают в своих вариантах. В закрытых рифмах встречаются варианты гласных фонем, кроме гласных заднего ряда второй и третьей ступени: *e*, *ε*. Как видно из таблицы III, в закрытых рифмах наиболее употребительны гласный *a*, затем крайние гласные *i*, *и*. За гласным *a* следовали все конечные согласные: глухие — губно-губной *p*, переднеязычный *t*, заднеязычный *k*, щелевой *s* и соответствующие носовые: *m*, *n*, *ŋ*. За крайними гласными *i*, *и* следовали глухие согласные: губно-губной *p*, переднеязычный *t* и соответствующие носовые *m*, *n*.

Таким образом, закрытые рифмы с гласными *i*, *и* можно поделить на две группы в зависимости от конечных согласных, объединенных одним локальным признаком:

а) закрытые рифмы с губно-губными согласными в исходе: *ip—im*; *ap—am*;

б) закрытые рифмы, в исходе которых переднеязычные согласные: *it—in*; *ut—un*;

Рифмы со слогообразующими гласными заднего ряда средней ступени подъема *o* и *ε* содержали в исходе только заднеязычные согласные: глухой *k* и носовой *ŋ*: *ok—oŋ*; *εk—εŋ*.

Гласные переднего ряда средней ступени подъема *ε* и *e*, как видно из таблицы, не употреблялись в закрытых рифмах.

2. Конечнослоговые согласные. По характеру конечнослоговых согласных закрытые рифмы можно поделить на две категории: рифмы, содержащие глухие согласные *p*, *t*, *k*, *s*, и рифмы с соответствующими носовыми согласными в исходе *m*, *n*, *ŋ*. Эти конечнослоговые согласные являлись вариантами соответствующих начальнослоговых согласных фонем, которые употреблялись в языке. Частная система согласных, которые употреблялись в закрытых рифмах, может быть представлена в виде следующих коррелятивных рядов:

а) Взрывность — сонантность: *p—m*; *t—n*; *k—ŋ*;

б) лабиальность — апикальность: *p—t*; *m—n*;

в) Апикальность — заднеязычность: *t—k*; *n—ŋ*;

г) Пучки. Глухие: *p—t—k—(s)*; носовые: *m—n—ŋ*.

Как упоминалось выше, в одном рифменном ряду употребляются только одинаковые конечнослоговые согласные. Это свидетельствует о том, что в письменном литературном языке, по-видимому, различались в конце слога глухие согласные: *p—t—k—s* и носовые: *m—n—ŋ*.

Не останавливаясь подробно на звуковых изменениях, происшедших в языке — от письменного до современного литературного, следует отметить, что основные изменения произошли в частных системах языка, в системах вариантов фонем. Как известно, монофтонги заместились дифтонгами, конечнослоговые глухие согласные *p—t—k—s* конвергировали в гортанный взрыв *ʔ*, а носовые *m—n—ŋ* — в неопределенный носовой *ŋ* и перестали различаться в конце слога в современном литературном языке.

Ф. Х. МАКЕЕВА

## НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ДУНГАНСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

(на материале поэзии Ясыра Шивазы)

Как известно, система стихосложения тесным образом связана с фонетическим строем языка. Поэтому стихосложение нельзя изучать в отрыве от звукового состава и просодических элементов данного языка.

Одной из характерных особенностей дунганского языка является то, что в нем минимальной единицей слова считается отдельный слог с определенными тональными особенностями. В дунганском языке большинство слов односложные или двусложные. Надо отметить, что в поэтической речи, в частности в творчестве Я. Шивазы, односложных слов гораздо больше, чем в разговорном языке. Употребление большого количества односложных слов, с одной стороны, затрудняет понимание дунганского стиха из-за обилия омонимов (в китайском, где сохраняется иероглифическая письменность, этой сложности нет, так как слова-омонимы различаются на письме), с другой — делает стихотворную строку более емкой и дает возможность поэту вкладывать в нее дополнительный смысл. Этим, кстати, достигается и определенная приподнятость поэтической речи, и, конечно, это делает дунганские стихи особенно своеобразными. Для дунганского языка характерно наличие музыкальных ударений — тонов (или «тоном», как называет их проф. Е. Д. Поливанов). Их, по мнению Е. Д. Поливанова, насчитывают три в отличие от четырех северокитайского диалекта<sup>1</sup>.

I тон — ровный, характеризующийся отсутствием повышения или понижения голоса (т. е. с нулевым мелодическим признаком), II — нисходящий, III — восходящий (II и III — это тона с положительным мелодическим признаком). Для слуха русских людей различение музыкальных тонов — дело не простое. Дунганский I тон произносится относительно долго. «Русский слух улавливает в ... словах первого тона как бы удвоение гласного»<sup>2</sup>. Например: *тан (таан)* — «мокрота»,

<sup>1</sup> Этот диалект лег в основу «общераспространенного языка» — *путунхуа*.

<sup>2</sup> Е. Д. Поливанов, Музыкальное слогаударение, — «Вопросы орфографии дунганского языка», Фрунзе, 1937, стр. 44.

*сан (саан)* — «гора». II и III тона являются более краткими в произношении. Тон несет и смысловозначительную функцию, а в поэзии создает особую мелодическую выразительность стиха.

Относительная длительность тоны участвует в распределении и бессуффиксальной конструкции существительных. «Общее количество одноморфемных существительных под I тоном значительно превышает число одноморфемных существительных под II либо под III тонами»<sup>3</sup>. В дунганском письме не принято отмечать тона. Надо констатировать, что отсутствие обозначения тонов и омонимичность дунганских слогов, а также нарочитое употребление односложных слов в поэзии иногда затрудняет понимание именно поэтической речи.

Например:

*Ва е кын фа*  
(«Мой дед часто говорил»)  
*Ва е кын фа*  
(«Я тоже часто говорил»)

*е* («дед») произносится  
I тоном  
*е* («тоже») произносится  
II тоном

В дунганском стихе в какой-то степени безусловно имеет значение и ударение. Однако в языках, имеющих музыкальные тоны, вопрос об ударении крайне сложен. Е. Д. Поливанов кроме «тоном» различал еще в дунганском языке так называемые «акцентемы» — «силовое или экспираторное словоударение, которое способно дифференцировать многосложные слова — так же, как дифференцируются, например, русские пары слов *замок* и *замо́к*...»<sup>4</sup>. Но и «акцентемы» Е. Д. Поливанова (тоже не обозначаемые на письме) мало могут помочь при разборе метрики дунганских стихов в силу того, что дунганская фонетика еще недостаточно изучена, почти не имеется исследований ударений, не ясна связь музыкальных тонов и так называемых «акцентем». Все же попытаемся на примере поэзии Я. Шивазы установить некоторые законы, которым подчиняется ритмический строй его поэтических произведений.

Дунганское стихосложение Е. Д. Поливанов относит к метрической системе. Правда, это утверждение требует проверки и не всем интересующимся данным вопросом представляется правильным. Метрика дунганского языка настолько своеобразна, что, пожалуй, целиком отнести ее к какой-либо из имеющихся систем не представляется возможным. Например, дунганский ученый-языковед Ю. Яншансин считает долготу и краткость слогов не характерной для дун-

<sup>3</sup> Там же, стр. 49.

<sup>4</sup> Там же, стр. 42.

ганского языка в противоположность мнению Е. Д. Поливанова. Ю. Яншансин говорит, что характерными для дунганского языка являются ударение и тоны, от которых ударения зависят. Но ударения, по словам Ю. Яншансина, обладают только словоразличительной (*кружкí* — *крѳжкí*) и словоразделительной (когда ударение падает на последний слог) функциями. Будучи разноместными, как и в русском языке, они, однако, не свободны, как в последнем, т. е. место их зависит от сочетания тонов, которые входят в состав того или иного слова. В зависимости от тона той или иной морфемы Ю. Яншансин делит ударения на три ступени: слабое, среднее и сильное (ударение с I тоном — слабое, с III тоном — среднее, со II высоким тоном — сильное). И во всех случаях, утверждает Ю. Яншансин, «музыкальное или тональное ударение играет смысловоразличительную роль, например *йизы* I—I — «мякина», *йизы* II—I — «стул», *йизы* III—I — «мыло»<sup>5</sup>.

Следовательно, на основании приведенных нами высказываний Яншансина, очевидно, отнести дунганское стихосложение к тонической системе нельзя. Ведь ударение в дунганском языке выполняет совсем иную функцию, чем в русском, и не участвует в образовании ритма стихов. Правда, и в русском языке имеется смысловое ударение (*замóк* — *зámок*), но не это ударение, как известно, образует тоническую систему русского стиха. А в дунганском языке речь идет не только о таком смысловом ударении — поливановской «акцентеме», но и об ударении последнего слога слова. Кроме того, как нам кажется, в живом звучании дунганского языка все же имеет место произнесение одних слогов кратко, других более долго. И это заставило нас, хотя и условно, отнести дунганское стихосложение к метрической системе, как это предлагал Е. Д. Поливанов. Но вообще говоря, эта проблема нуждается еще в специальном исследовании.

Дунганский язык очень музыкален, и многие стихи дунганских поэтов, подобно античным стихам, поются. Но все же нельзя ставить знак равенства между стихотворными произведениями древних певцов и стихами дунганских поэтов. Ритм — систематическое мерное повторение в стихе определенных, сходных между собой единиц — в дунганском языке образуется, как мы условно принимаем, чередованием не ударных и безударных, а долгих и кратких слогов. Метрическое стихосложение в основу соизмеримости кладет количество времени, нужного для произнесения первичной ритмической единицы — слога (краткого). Это стихосложение можно назвать музыкально-речевым, так как в основе его ритма

<sup>5</sup> Цитируется по рукописи неопубликованной работы Ю. Яншансина «Тоны и ударения в дунганском языке».

лежат и речевые и музыкальные элементы. В дунганском языке тоже существуют, как мы уже говорили, музыкальные тоны. Дунганский мелодический тон (связанный в какой-то мере с ударением) образует, по мнению многих ученых, вместе с долгим и кратким слогом единую ритмическую единицу — совершенно своеобразную. Ее можно условно рассматривать как стопу в русском стихосложении или *рукн* в тюркоязычной классической поэзии, но она фактически является ритмическим отрезком-слогом, отделяемым от другого ритмического отрезка паузой или полупаузой.

В некоторых отношениях дунганская единица стиха родственна также подобной ей в китайском, японском и тюркском стихосложении. Самым близким к дунганскому языку, конечно, является китайский, вернее, северокитайские диалекты. В китайском стихосложении единицей стиха является слог. Близка к метрике китайской поэзии метрика поэзии японской. Язык тюркоязычных народов характеризуется постоянным ударением на конце слова, которое не играет поэтому ритмообразующей роли в стихах. Характерным для силлабического стихосложения тюркских народов является метр *бармак*, которым пишут современные поэты и на котором созданы фольклорные произведения. Но многие поэты писали свои стихи метром *аруз*, основанным на долготе и краткости слов.

Дунганский стих в какой-то мере по построению напоминает и метр *аруз*, и метр *бармак*. С первым его роднит долгота и краткость слогов, а также деление на особые ритмические отрезки — *рукны*, со вторым — силлабическим — постоянный словораздел, ритмическая пауза — *турак* (в русском языке он близок к стопе). М. К. Хамраев — исследователь тюркского стихосложения — отмечает, кстати, что *рукн*, в противоположность *тураку*, который всегда стоит на словоразделе, делит иногда то или иное слово на две части<sup>6</sup>. В современном тюркском стихосложении *турак* выполняет обычно роль ударений. Этот словораздел не заменяет собой стопу, но тем не менее такое внутреннее ритмическое деление стиха является средством образования ритма.

В дунганской поэзии ритмические паузы в стихе, ритмический перерыв тоже совершенно необходим и наблюдается постоянно, потому что ударение, как мы уже отмечали, особенно когда оно совпадает с ровным I тоном, почти не ощущается при чтении стиха. В живом звучании строк стиха паузы вместе с долготой и краткостью слогов создают необходимый ритм стиха, ритмическое его разнообразие, а также выделяют наиболее значимые для поэта места.

<sup>6</sup> Подробнее о терминах *рукн* и *турак* см. в кн. Хамраев, Основы тюркского стихосложения, Алма-Ата, 1963.

Несмотря на то что метрика русских и дунганских стихов в своей основе различна (ведь ударение в дунганском языке, как мы уже указывали, имеет только лексическое, словопроизводственное значение), эти ритмические паузы в дунганском стихе роднят их с ритмикой русского стиха.

Кроме постоянных пауз-цезур, разделяющих строку на две части, в русском стихе каждое слово тоже отделяют от другого паузой. Одна из особенностей поэзии В. В. Маяковского — это выразительные паузы после каждого отдельно поставленного слова.

Графически стихи Маяковского представляют собой «лесенку». Я. Шиваза тоже стремился свои поэтические произведения, особенно в ранний период творчества, построить «лесенкой», чтобы, подобно Маяковскому, особо подчеркнуть каждое слово, сделать после него выразительную паузу. Например:

Йиче Жыбын  
Тинжян пушы  
гэмин жин да  
ду ху по;  
(«Шин жин»)

Вся Япония,  
услышав, что мировая  
революция усиливается,  
стала [беспорядочно] разбегаться  
(«Новая сила»)

В поэзии Я. Шивазы мы находим также и свойственные русской поэзии цезуры, делящие строку на две части, но чаще всего паузы-словоразделы, более тонко и мягко разделяющие стих на отдельные отрезки.

#### Стихи с паузами-словоразделами

1. Тэён, | тэён, | ни бэ луэ | ни бэ зуан сан  
(Солнце, солнце, не садись, не прячься за гору)  
(«Тэён» — «Солнце»)
2. Да жён | хун фи | тондини, | мэю бян-ян  
(Большая река, мутная вода течет, не видно берегов)  
(«Викузы» — «Лодка»)

#### Стихи с цезурами

Ни дан дакэ жыгы фу || канжян гуйхуа;  
Нэсы сыжын жяншонди || чинни жиха  
Нунди сыхур вэ жюли || хэпа кэбе,  
Хэпа ще ган, банбар луэ || мэ жын шинэ  
(«Ни дан дакэ...»)

Если листать захочешь книжки моей листы,  
Видя цветков весенний, не удивляйся ты,  
Это моя причуда — срезать с куста цветок,  
Чтоб средь стихов и песен он отвести не мог.  
(«Если листать захочешь...»,  
перевод Т. Стрешневой)

Пауза может передавать волнение, которому поддался лирический герой поэтического произведения, смятение чувств, которое охватило его. И стихотворение приобретает совсем другое эмоциональное звучание, иначе воспринимается читателем. Например:

Ни зэ бэ щё! | Вэ бу щин, | ни зэ бэ хун!  
Ни зэ бэ сы, | хулюжин, | вэди нян щин!  
Вэ зэ бу на | жэ шин хуан | ниди льн щё  
Вэ чин ни хуан | хо щинчи | Зэ бэ зо вэ!  
(«Ни зэ бэ щё!»)

Не улыбайся хищно! | Сердце моё не рви,  
Нету в тебе, | лисица, | жалости и любви.  
Больше тебе не верю. | Правит тобой расчет,  
Лжива твоя улыбка, | взгляд твой холодный лжет  
(«Не улыбайся хищно...»,  
перевод Т. Стрешневой)

Это маленькое четверостишие все состоит из восклицательных предложений, которые особенно оттеняются паузами. Иногда стиховая пауза совпадает со смысловой и грамматической, и законченность каждой мысли подчеркивается паузой, возникающей в конце стиха. В этом случае поэт стремится нарисовать последовательно сменяющиеся друг друга картины. Например, описание природы дано в стихотворении «Зочи»:

Сан фын гуали, тэ лёнли | .  
Фи щён линдор тонли | .  
Тонли чин фи, по жонли | .  
Сазы чунди хуанли | .

Подул ветер с гор, стало очень прохладно!  
Вода, звеня колокольчиком, текла.  
Текла прозрачная вода, трава росла,  
Вода обмыла песок мгновенно.

В дунганской поэзии, и в частности в дунганской народной песне, наблюдается самое разнообразное количество слогов в строке — от трех до одиннадцати. Безусловно, все эти размеры связаны в значительной степени и с тематикой поэтических произведений. Например: эпический жанр чаще всего написан одиннадцатисложным размером, стихи шуточные,

плясовые и другие — это обычно стихи с меньшим количеством слогов.

У Я. Шивазы мы находим много поэтических произведений, в которых имеются четырехсложные строки. В зависимости от содержания поэт применяет также и ряд других размеров: пяти-, шести- и семисложные строки, где большей частью повествует о радостных сторонах жизни людей. Они читаются легко, их интонации, ритм сливаются с содержанием.

Приведем начало двух стихотворений поэта: пятисложник — о радостном наступлении весны:

Цан чү, ю жё фи,  
Вуло да хуайуан  
Чунтянди хуайГан.  
ЖУнмый, кэди фан.

(«ЙГанхүжяди чүзы!»)

Очищая арык для полива,  
Выращивает [крестьянин] большой сад.  
Зеленый сад  
Красив, цветет обильно.

(«Крестьянская песня»).

Семисложник — написанное легким языком, веселое коротенькое трехстишие о московском метро:

Дийин литу, тэтэршон.  
Йи лян багэ щин вагон,  
До лэ йиче ду лашон

(«Метро»)

В подземелье, по ступенькам,  
Одной цепью восемь новых вагонов  
Подъезжают и всех забирают.

(«Метро»)

Одиннадцатисложными стихами написана в основном гражданская лирика поэта. Приведем одну строфу стихотворения, посвященного миру между народами:

Шыже зэ вэ мянчяни. Вэ гэди шыи,  
Зушён зэ чён нэмярни, вэ тинди, жын,  
Кэсы та йуан, шен тэён. Да Москва чын.  
Зушён Волга, тондини: — Шыже тэпин.

(«Шыже»)

Перед моими глазами мир, светится шар земной,  
Голосом матери — слышу я — заговорил эфир;  
Ты далеко, как солнце, Москва, —  
голос твой здесь, со мной.  
Вэлгой ширэкою он течет: «В мире да будет мир!»

(«Мир», перевод Т. Стрешневой)

Свою раннюю гражданскую лирику дунганский поэт тоже писал большей частью одиннадцатисложником. Но обычно в этот период времени он строил эти стихи, как мы уже указывали, «лесенкой».

Интересно отметить, что все катрены — интимная лирика поэта — написаны Я. Шивазой тоже одиннадцатисложником. Казалось бы, что этот размер тяготеет к большим формам стиха — поэмам, эпическим сказаниям, гражданской лирике. Но, видимо, это можно объяснить тем, что фактически в одиннадцатисложниках поэта, посвященных любовной лирике, каждая строка делится цезурой на две части, и это внутреннее ритмическое деление придает стиху совсем другое интонационное звучание. Кроме того, каждая строка, как и в других стихах поэта, делится еще и паузами на ряд групп по несколько слогов в каждой. Так что мы, читая любовные катрены Я. Шивазы, не ощущаем длины каждого стиха<sup>7</sup>.

Зо | вугынни | фибуше | нун щин | бу щян |  
Вэ | панвонди — щён зуан ди, || ю щён | шон тян |  
Зушён | йГнцэ | фидини || вэди йижян |  
Зушён | ни зэ | литуни, || йуэлён йибан.

(«Зо вугынни...»)

Рано утром просыпаюсь, мое сердце беспокойно,  
Я мечтаю в рай попасть, хочу умчаться в небеса,  
Словно облако летает над землей моя мечта,  
Словно ты в нем, в этом облаке, подобная луне.

(«Рано утром»)

Встречаются часто у поэта стихи, написанные смешанными размерами. Например, в стихотворении «Хома Зүгуй» («Здравствуй, Родина») первая строка состоит из семи слогов, вторая — из четырех, третья — из семи, четвертая — опять из четырех.

Жер вэ кэ до жянили.  
Жыгэ щёнжуон  
ЙГан кан, зушён мэ фонзы,  
Йиду лю чён.

Сегодня я вновь дома,  
В этой деревне.  
Издали посмотришь — нет домов,  
Одна зеленая стена.

Примеры можно было бы умножить. Паузы в этих стихах со смешанными размерами в каждом случае имеют свое особое значение и в ритмическом звучании, и в содержании

<sup>7</sup> В переводах на русский язык метрика катренов Я. Шивазы большей частью не соответствует подлиннику.

стиха. Надо отметить, что стихи Я. Шивазы со смешанными размерами опять-таки подчиняются в значительной степени той закономерности, что поэтические произведения с более длинным количеством слогов передают более значительное содержание.

В любом стихотворении дунганского поэта, повторяем, различное соотношение ритмических единиц, разнослоговость строк, наличие или отсутствие пауз, цезур, ударений влияет на восприятие содержания текста читателем, подчеркивает те или иные существенные его части.

\* \* \*

В стихах Я. Шивазы рифмы встречаются почти всегда. Безусловно, они очень украшают его поэзию. Важным является вопрос об ударении в рифмующихся словах в дунганской поэзии, и в частности в стихах дунганского поэта. Рифма в общетюркском стихосложении, а также и в дунганском — это звуковой или, точнее, слоговой повтор, не играющий организующей роли в строфической композиции стихотворения и никак не зависящий от совпадения или несовпадения ударений рифмующихся между собой слов. Однако рифма не только связывает строки, но и выделяет слова, имеющие главное смысловое значение в строке. Основная особенность рифмы в китайской поэзии заключается в том, что учитывается не только звуковая сторона рифмующегося слога, но и музыкальный тон. Чаще всего рифмуются слоги, произносимые в первом тоне. В стихах Я. Шивазы также значительная часть рифмующихся слогов оказывается в первом тоне. Это, видимо, связано с особенностями дунганского языка, поскольку первый тон дает значительную протяженность звука, а отсюда и создает большую мелодичность, столь необходимую для рифмы.

Разберем эвфонические средства, которыми пользуется в своих стихах поэт, т. е. подбор звуков, достигающих того или иного эффекта. Звуковыми повторами — рифмами (простыми и составными), а также ассонансами, аллитерациями богата его поэзия. Иногда в произведениях поэта повторяются не только отдельные звуки, но и целые слова. Повторение звуков усиливает и подчеркивает смысл того или иного его поэтического произведения. Звуковая сторона стихов Я. Шивазы представляет очень существенную сторону его поэзии.

В начальный период творчества поэта рифмы в его стихах были гораздо более бедными, чем в последние десятилетия. В них тождественны друг другу только самые последние гласные звуки. Например:

Гуа фули та хэпа  
Жянзый лэ ту,  
Ю хэпа лова до  
Хи мин та шу  
(«Бый щигуа»)

Созревает арбуз,  
Он (крестьянин) день и ночь не спит,  
Опасаясь вора,  
Опасаясь ворон.  
(«Белый арбуз»)

Впоследствии у Я. Шивазы появляются и интересные, богатые рифмы (но в целом рифмы в его стихах, повторяем, для русского читателя несколько необычны):

1. Вэ жьдони, мучин-а, ниди жэ щин  
Сыжи зэ вэ гынчяни, ни тэ цоцин.  
(«Вэди лицин»)

Я знаю, мать, что твое теплое сердце  
Всегда со мной, ты очень заботишься обо мне.  
(«Мой подарок»)

2. Вынжу шёншын чулэли. Жысы сан фын  
Ба Жинхуади гошин шын гуадо эрфын  
(«Хочи тэён»)

Слышится нежный голос. Это горный ветер  
Доносит до нас радостный голос девушки Жинхуа.

Надо отметить, что в дунганской поэзии, в частности у Я. Шивазы, рифмы очень своеобразны и далеко не всегда звучат для незнакомого с дунганским языком человека. Чаще всего Я. Шиваза рифмует только гласные звуки, но вместе с тем это не является ассонансом, так как одновременно рифмуются и согласные, но большей частью не одинаковые, а более или менее близкие друг к другу по звучанию. Точная рифма в русском понимании этого термина не характерна для дунганского поэта. Это можно сказать и вообще о дунганской поэзии в целом, особенно о народном творчестве, влияние которого на поэзию Я. Шивазы и других поэтов-дунган несомненно.

Приведем пример составных рифм:

Вэ мэ гошин, Москва, бужан сынза,  
Шыту дедо шиннили, зущён жын за  
(«Ги Москва»)

Я не радовался, расставаясь с Москвой, было страшно,  
Камень на сердце лежал, его словно игла колола.  
(«Москва»)

Как известно, качество рифм определяется не только их звуковым составом. Между собой рифмуются слова, которые содержат те или иные звуки. В стихах Я. Шивазы иногда рифмуются одни и те же, иногда разные части речи: существительные с глаголами, наречиями, прилагательными и пр. Чаще всего поэт рифмует существительное с глаголом. Но встречаются нередко у него и глагольные рифмы.

Рифмовка глагола с существительным:

Няннян чунтян вэ мыймый зэлэ модан  
Вэ фучинди суйсуршон та ба хуар дуан  
(«Суйсур»)

Каждую весну сестра сажает пион,  
На день рождения отца цветы дарит.  
(«День рождения»)

Рифмовка глагола с наречием:

Та зудо вэ гынчанли. Зущён вион  
Зэ вэ туанйУар тэдини, хутер йиён  
(«Хочи, тэён»)

Она подошла ко мне, танцует,  
Закружилась возле меня, словно бабочка.  
(«До свидания, солнце»)

Рифмовка существительного с существительным:

Кэсы вэ зун бу нафу бан бый чунтян  
Да вэ мянчан гуэчили, зущён йи тян  
(«Суйсур»)

И не верится мне, что прошло пятьдесят вёсен,  
Они пронесли, как один день.  
(«День рождения»)

Рифмовка прилагательного с прилагательным:

Вэ жидыйлэ, чунтян тандо тэ жҮн  
Зущен да жён ги лонни, моцо тэ нун  
(«Тандо»)

Я помню весеннее поле красивое  
Словно волны в океане, трава нежная  
(«Поле»)

Рифмовка глагола с глаголом:

Бежын ба та тинбуэжян  
Та хан еба, бу гуанцянь

Гунжын ба та зу тинжян  
Жинган челэ вон чян нянь  
(«Завод»)

Другой человек его [гудок] не слышит,  
На гудок не обращает внимания,  
Рабочий сразу его услышит,  
Быстро встает и [на работу] спешит.  
(«Завод»)

У Я. Шивазы по расположению рифмующихся строк встречаются смежные (их немного), перекрестные и кольцевые рифмы. Иногда в его стихах имеются нерифмующиеся строки. Есть у Я. Шивазы и много «белых» стихов. Чаще мы находим у поэта моноримы. Их мы встречаем у Я. Шивазы больше всего в строфах, содержащих четыре строки:

Сан фын гуали, тэ лёнли  
Фи щён линдор тонли.  
Тонли чин фи, цожонли,  
Сазы гунди хуанли.  
(«Зочи»)

Подул ветер с гор, стало очень прохладно,  
Вода, звеня колокольчиком, текла.  
Текла прозрачная вода, трава росла,  
Вода обмыла песок мгновенно.  
(«Утром»)

Часты в стихах поэта анафоры:

1. Ни зэ нанфон жудини, вэ ли ни йҮан,  
Ни вулоди бый мянхуа, ой Инохан.  
Ни шухади жин мянхуа ю жэ, ю мян,  
Ни ба мянхуа ву жэли, ой Инохан.  
(«Ги мянхуа жёнжын»)

Ты живешь на юге, я далек от тебя,  
Ты выращиваешь хлопок, ой Инохан.  
Тобою выращенный хлопок — теплый, мягкий,  
Ты согрела хлопок, ой Инохан.  
(«Хлопкоробу»)

2. Зэ лон литу сын ёнли  
Зэ лон литу жонли.  
Зэ лон литу чонли.  
(«Зэ лон литу»)

Я родился на волнах,  
Я вырос на волнах,  
Я песни пел на волнах.  
(«На волнах»)

Очень редко, но все же встречаются у Я. Шивазы и реди-фы, но чаще — повторения одного и того же слова в конце строки, но без рифмующегося со следующей строкой пре-

дыдущего слова (как это бывает обычно в стихотворении с рифмой). Например:

Кэсы зэ жунжянни, лян гуан йиён.  
Гошин шонян мэю фур, лян йү йиён.  
(«Хэ»)

В середине города, как в саду,  
Радости молодежи нет конца.  
(«Река»)

«Белые» стихи занимают в творчестве дунганского поэта довольно значительное место. Особенно часто они встречаются в ранней лирике поэта. Это обычно стихи с гражданским звучанием:

Ни зушёнсы йи дуэ хуа,  
Нунмян, тэ жҮн,  
Шинэ мучин жещули,  
Ни тэ ю жин.  
(«Ги шүнди»)

Ты подобен букету цветов,  
Так ты нежен и красив,  
Любящая мать обняла тебя,  
Ты очень силен и могуч.  
(«Братишка»)

Часто встречаются в поэзии Я. Шивазы и аллитерации. Они придают его стихам особую выразительность. Аллитерации не являются для поэта бессцельной игрой звуками, а подчеркивают нужные ему, согласно его замыслу, места. Например:

Жянжян жэли, ю жинли,  
Зушён жингон  
(«Вэ хан жянни»)

Постепенно делается все жарче  
И жарче.  
(«Я еще увижу»)

Один из любимых приемов поэта — звукоподражание: использование слов, которые по своему звучанию напоминают звуковые особенности того или иного явления. Например:

«Цон-лон, цон-лон» — щёнтуэли  
Дянхуанди шын.

«Цон-лон, цон-лон» — зазвенел телефон.

Итак, повторяем, что дунганское стихосложение, построенное на долготе и краткости слогов, на чередовании ритмических единиц, на паузах, на характерном ходе музыкальных ударений, нельзя фактически полностью подвести ни под одну имеющую четкое наименование систему: силлабическую, силлабо-тоническую, метрическую и пр. Ближе оно к системе стихосложения, бытующей в Китае и Японии (основной единицей метра там тоже является слог). Кроме того, внесенный в тюркское стихосложение метр аруз, опирающийся на законы арабского языка, тоже напоминает дунганскую метрическую систему. Построенный на долготе и краткости звуков (затем понятие «краткие и долгие слоги»), этот метр «требует» разного произнесения слов — в одном случае слово удлиняется, в другом — произносится кратко. Следовательно, дунганское стихосложение содержит ряд черт, с одной стороны, роднящих его с указанными системами стихосложения, с другой — подчеркивающих его своеобразие. Дунганское стихосложение недостаточно изучено, и эта проблема нуждается в дальнейшем исследовании.



Н. И. НИКУЛИН

## О СТИХЕ ВЬЕТНАМСКИХ ПОЭМ XVIII — НАЧАЛА XIX в.

Вьетнамская литература XVIII — начала XIX в., характеризующаяся гуманистическим интересом к человеку и народной жизни, активно обращалась к фольклору и народному стихосложению. Наряду с развитием стиховых форм, которые образовались под влиянием китайской поэтики эпохи Тан (618—907 гг. н. э.), здесь прежде всего имеются в виду пятисложные и семисложные стихи (четверостишия и восьмистишия)<sup>1</sup>, — в литературе все смелее и шире используются народные по своему происхождению стихотворные размеры: *люкбат*<sup>2</sup> (двустипшие) и *саунгтхат люкбат* (четверостишие).

Поэты этого времени, с блеском реализуя богатые возможности, заложенные в данных стихотворных размерах, довели их звучание до виртуозного совершенства. Причем каждый из этих размеров оказался в XVIII в. как бы прикрепленным к определенному жанру поэмы, который переживал тогда расцвет во вьетнамской литературе.

Люкбатов писались повествовательные поэмы (*чуен*): классические восьмистишия из-за явной непригодности для создания объемных поэтических произведений<sup>3</sup> в этих целях больше не применялись (их естественным уделом остались стихотворные миниатюры). Люкбатов были написаны также историко-эпические поэмы: среди них «Книга Небесного Юга» («Тхиен Нам нгы люк»), состоящая более чем из восьми тысяч строк<sup>4</sup>. Лирические поэмы (*нгэм*), которые сложились как особый жанр в начале XVIII в., писались размером *саунгтхат люкбат*, характерным ранее, в XVII в., для философско-лирических поэм. Он восходит к люкбату, явно заим-

<sup>1</sup> Самым своеобразным и смелым мастером этих стихотворных миниатюр была поэтесса Хо-суан-Хьонг (конец XVIII — начало XIX в.).

<sup>2</sup> О времени появления люкбата у вьетнамских филологов существуют две гипотезы: Хоа Банга (ранее XI в.) и Данг-вьет-Тханя, который считает, что существование люкбата документально можно подтвердить лишь начиная с конца XV — начала XVI в.

<sup>3</sup> Вьетнамские литературоведы относят к XVI—XVII вв. поэмы-повествования неизвестных авторов, представлявшие собою собрания восьмистиший, трактовавших определенный сюжет, — такие, как «Князь То на посольской службе» («То конг фунг шы») и др.

<sup>4</sup> Поэма представляет собой цепь поэтических рассказов о подвигах исторических лиц и легендарных героев Вьетнама.

ствованному литературой у народной песни. Люкбат и сейчас остается излюбленным размером и в фольклоре, и в письменной литературе.

Традиционная вьетнамская поэтика, формировавшаяся под влиянием китайской, отводила первое место среди ритмообразующих факторов параллелизмам и рифме, которые и служили отличительными признаками различных поэтических и проза-поэтических форм. При этом учитывались параллелизмы, выражаясь современным языком, не только на семантическом, но и на фонологическом уровне. Принималась во внимание и роль тонического ритма. Во вьетнамском языке отсутствует силовое ударение, а наличие шести музыкальных тонов, имеющих смысловозначительное значение, оказывается чрезвычайно важным для образования ритма во вьетнамском стихе. Говоря несколько упрощенно, с точки зрения стиховедения все вьетнамские слоги делятся на так называемые «прямые» слоги, которые произносятся плавно и которые можно тянуть при чтении, и «косые», которые произносятся резко и короче и которые нельзя тянуть при чтении. Помимо долготы и краткости произнесения важен также мелодический рисунок всего слога. Принадлежность слога к «косым» или «ровным» определяется его музыкальным тоном. К так называемым «ровным» слогам относятся слоги с нисходящим плавным и ровным тонами, к «косым» — с остальными четырьмя тонами (нисходяще-восходящим, восходящим, восходящим прерывистым и резко-прерывистым).

Внутри каждой из этих двух групп существует более дробная классификация<sup>5</sup>.

Необходимым и важнейшим условием для создания ритма в стихах является правильное расположение, чередование «косых» и «ровных» слогов. Причем число слогов в каждой строке строго определенное: даже свои названия стихотворные размеры получили по количеству слогов в каждой из строк строфы: люкбат (шесть-восемь), саунгтхат люкбат (два раза по семь, шесть-восемь). Выдержан принцип изосиллабизма.

Как люкбат, так и саунгтхат люкбат характеризуются не только внешней, которая всегда падает на последний слог стиха, но и внутренней рифмой (классические восьмистишия и четверостишия имеют только конечную рифму и построены на монориме). Такое обилие рифм в строфе, по-видимому, связано с тем, что во вьетнамской поэзии рифма нередко прилизительна. Иногда рифмою считается и то созвучие, ко-

<sup>5</sup> «Вьетнамский слог обладает определенной фонетической характеристикой, которая складывается из постоянства длительности в каждом из шести тонов и постоянства мелодического рисунка, т. е. тона, расширяющегося на весь слог в целом». (Т. Т. М х и т а р я н, Фонетика вьетнамского языка, М., 1959, стр. 32).

торое выражено очень слабо (chí — ngуу). При рифмовке, однако, тщательно учитывается тон: рифмуются только «ровные» слоги с «ровными» и «косые» с «косыми». Рифмующиеся слоги имеют особенно важное значение для создания ритма.

Во вьетнамской литературе непревзойденным мастером стиха считается великий поэт Нгуен Зу (1765—1820), автор повествовательной поэмы «Стенания истерзанной души» («Доан чыонг тэн тхань»).

Поэма Нгуен Зу написана люкбатов. В люкбате правилу чередования различных слогов подчинены только четные слоги, а нечетные от данного правила относительно независимы. И хотя теоретически возможны два основных случая ритмического рисунка, фактически используется только один вариант<sup>6</sup>. С этим вариантом мы встречаемся и в поэме Нгуен Зу: второй слог шестисложной строки — «ровный», четвертый — «косой», шестой — «ровный». То же имеет место и в восьмисложной строке; при этом восьмой слог этой строки, рифмующийся с шестым слогом следующей, также является «ровным». Таким образом, в люкбате важную роль играют четные слоги, определяющие ритмику всей строфы. Схема этого варианта следующая:

CP CK CP<sup>1</sup>  
CP CK CP<sup>1</sup> CP<sup>2</sup>

При изучении стиха вьетнамских поэм представляется вполне обоснованным использование понятия «стопа», хотя стопа здесь необычна. Можно считать, что каждые два слога (в некоторых случаях — три) составляют стопу, причем последний слог стопы определяет ее принадлежность к «ровным» или «косым» стопам. Ритм стиха основывается не только на повторении стоп одной группы (например, «ровных») как первичной меры стиха, но и на чередовании стоп противоположных групп. Это чередование стоп, принадлежащих к противоположным группам, составляет важнейшую особенность вьетнамского стихосложения. Для него особенно существенны стихотворная строка и строфа: отдельно взятая стопа еще ничего не говорит о стихотворном метре, она

<sup>6</sup> Схему второго варианта, условно обозначив «свободный» слог — С, «косой» — К, «ровный» — Р, а соответствующими надстрочными цифрами — рифмующиеся между собою слоги, можно изобразить следующим образом:

СК CP СК<sup>1</sup>  
СК CP СК<sup>1</sup> СК<sup>2</sup>

Этот вариант требует рифмы на «косом» слоге. Очевидно, что всю схему регулярного люкбата легко восстановить, зная, на какой слог («косой» или «ровный») приходится рифма.

аморфна в этом отношении (в отличие, например, от стопы в русской силлабо-тонической системе); она обретает просодическую определенность только в стихотворной строке и строфе, благодаря которым мы и определяем размер. Возьмем следующий пример из поэмы Нгуен Зу:

Trăm năm trong cõi người ta  
Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau.  
Trái qua một cuộc bể dâu  
Những điều trông thấy mà đau đớn lòng<sup>7</sup>,

CP CK CP<sup>1</sup>  
CP CK CP<sup>1</sup> CP<sup>2</sup>  
CP CK CP<sup>2</sup>  
CP CK CP<sup>2</sup> CP<sup>3</sup>

В течение сотни лет, [что отмерены] человеку,  
Талант и судьба изощряются в ненависти друг к другу.  
После полосы перемен, когда море сменялось тутовником,  
Все, что вижу, сердцу страдания несет.

На схеме слитным написанием обозначены стопы. Как видно, предпочтение в люкбате отдается стопам, в которых второй, определяющий, слог является «ровным». По своей ритмической структуре восьмисложная строка представляет собой повторение шестисложной, но она дополнена еще одной стопой с последним «ровным» слогом. Из схемы также следует, что шестой слог шестисложной строки рифмуется с шестым слогом восьмисложной строки следующей. При этом строки рифмуется с шестым слогом следующей. При этом требования благозвучия таковы, что «ровные» шестой и восьмой слоги (в одной строке) должны быть с разными музыкальными тонами. В вышеприведенном примере во второй строке чередуются шестой слог с нисходящим плавным тоном (внутренняя рифма) и восьмой с ровным тоном (конечная рифма), в четвертой же строке, наоборот: сначала идет слог с ровным тоном, затем — слог с нисходящим плавным тоном. Таким путем образуется непрерывная цепь рифм, способствующая певучести стиха. Ведь по происхождению люкбат — это песенный размер.

Таким образом, ритм в люкбате создается благодаря следующему факторам.

На уровне стихотворного произведения — повтором строф, связанных между собою цепочкой рифм (наподобие терцин); весьма важен здесь принцип изосиллабизма — число слогов в строфе всегда четырнадцать (6 + 8).

На уровне строфы очевиден повтор всей ритмической схемы шестисложной строки тремя первыми стопами восьми-

<sup>7</sup> Nguyễn Du, Truyện Kiều, Hà-nội, 1957, стр. 11.

сложной (это подчеркивается наличием рифмы на каждом шестом слове во всех строках).

На уровне строфы и строки важно чередование стоп. «Прямые» стопы опоясывают в каждой строке одну «косую» стопу.

Ритм создают расставленные в строго определенном порядке внутренние и внешние рифмы. Существенны и нерегулярные созвучия слов, способствующие установлению между ними дополнительных связей (в вышеприведенном примере: *diêu-dau*).

Каждая строка представляет собой синтаксически законченную единицу (повтор на синтаксическом уровне).

Соблюдаются концевые паузы и цезуры. Явление переноса паузы на другую строку (анжабемент) встречается исключительно редко.

Во вьетнамской литературе традиция писать поэмы размером люкбат сложилась задолго до Нгуен Зу. Но размер люкбат с постоянным чередованием «косых» и «ровных» слогов со свойственной ему строго установленной системой рифм очень легко может наскучить своей монотонностью. А Нгуен Зу ведет повествование на протяжении более чем трех тысяч строк и при этом избегает однообразия.

На первый взгляд кажется, что поэт не вводит совершенно никаких новшеств. Однако Нгуен Зу мастерски, строго целесообразно использовал сложившиеся еще до него поэтические средства и искусно направил их к решению единой художественной задачи — усилению выразительности своего стиха. Мелодия стиха для Нгуен Зу была важна и потому, что существовала популярная до сих пор манера читать стихи нараспев под музыку.

Что же конкретно помогает поэту избавиться от унылой монотонности и разнообразить стих? Прежде всего, подвижная цезура. Обычно цезура в люкбате располагается следующим образом: в шестисложной строке — после второго слога, в восьмисложной — после четвертого. А у Нгуен Зу встречаются самые различные случаи употребления цезуры. Ее интонационно-смысловая роль особенно велика. В нижеследующей восьмисложной строке цезура резко разрывает стих после третьего слога, т. е. раньше чем обычно:

*Nửa chừng xuân thoát gầy cảnh thiên hu'ong<sup>8</sup>.*

В середине весны сломалась вдруг ветвь небесного аромата [умерла красавица].

Звучание строки благодаря необычному местонахождению цезуры и возникающему вследствие этого перерыву

<sup>8</sup> Там же, стр. 16.

<sup>9</sup> Там же, стр. 59.

плавности, становится напряженным. К тому же после цезуры на месте «свободного» слога стоит «косой» слог, звучащий более резко. Умелое использование цезуры у Нгуен Зу, как мы видим, органически связано с использованием других элементов стихотворной формы.

Стих Нгуен Зу характеризуется еще одним интересным свойством — наличием параллелизма, этого важнейшего формального элемента, всегда неразрывно связанного с содержанием стиха. Параллелизм издавна существовал как во вьетнамской народной поэзии, так и в поэзии классической, формировавшейся под значительным воздействием китайской литературы.

Однако структурная особенность размера люкбат — чередование шести- и восьмисложных строк — не позволяет применить междустрочный параллелизм. В поэме «Стенания истерзанной души» мы находим параллелизм внутрострочный, который, однако, дает изобилие структурно-смысловых вариантов.

Различные типы и варианты параллелизмов способствуют разнообразию интонационного рисунка стиха и нераздельно связаны с содержанием поэмы.

Интересна также инструментовка стиха, широко применявшаяся Нгуен Зу. В простейшем случае это — звукоподражание. Поэт блестяще использует звуковую изобразительность, свойственную фонетическому облику определенных вьетнамских слов (так называемых звукообразов):

*Vó câu khấp khènh, bánh xe gập ghềnh<sup>9</sup>.*

Цокают копыта жеребца, стучат колеса повозки.

Инструментовка иногда как бы входит составной частью в характеристику образа. Так, образ свободолюбца богатыря Ты Хая сопровождается аллитерацией, придающей стиху энергичное звучание. В следующей строке передан гнев Ты Хая, узнавшего о чинимых несправедливостях:

*Bát bình nổi giận ùng ùng sấm v'ng<sup>10</sup>.*

Несправедливость — и вот громом гремящим грянул вскипающий гнев.

Мы остановились лишь на некоторых, наиболее характерных особенностях стиха Нгуен Зу в поэме «Стенания истерзанной души». Нгуен Зу не был реформатором вьетнамского стиха. Он опирался на опыт предшествующих мастеров для того, чтобы искусным применением подвижной цезуры, разнообразием рифмовки, параллелизмов, умелой инструментов-

<sup>10</sup> Там же, стр. 137.

кой и мастерским сочетанием различных элементов стиха добиться наиболее выразительной передачи содержания.

Его современник, поэт Фам Тхай (1777—1813), значительно свободнее организовывал ритмическую структуру своей поэмы «Светлое зеркало и драгоценный гребень» («Шё кинь тэн чанг»): в ней мы находим и люкбат, и саунгтхат люкбат, и семисложные стихи, параллельные фразы (ритмическую прозу), и, что особенно примечательно, он ввел новую строфу из трех строк (одна семисложная и две четырехсложные с конечной рифмой):

Tuyết sương lác đác nguyệt mờ mờ,  
Quế nhạt hương đưa!  
Sen nhạt hương đưa!<sup>11</sup>

KP KK K PP<sup>1</sup>  
KK PP<sup>1</sup>  
PK PP<sup>1</sup>

Иней, туман там и сям, тускнеет, бледнеет луна,  
Поблекшие цветы корицы ароматом пахнули,  
Отцветшие лотосы благоуханием манят.

В этих строках заметен очень существенный для вьетнамской поэтики элемент — звуковые повторы:

Tuyết — nguyệt — nhạt — nhạt; sương — hương — hương

Проведенное здесь, как и в люкбате, деление на двусложные стопы (пятый слог, после которого следует цезура, рассматривается в качестве односложной стопы) выявляет общность ритмообразующих факторов во вьетнамском стихе. В этой строфе Фам Тхая, связанной единой рифмой, основу ритмической структуры семисложной строки составляют пятый и седьмой слоги; остальные же относительно свободны. Структура каждой из двух последующих четырехсложных строк одинакова.

Эта строфа, введенная поэтом конца XVIII — начала XIX в., как и общая тенденция, выраженная в его поэме, отсутствием скованности, жестких просодических правил и красотой и ясностью звучания стиха, живо напоминает современным вьетнамским литературоведам стихи представителей движения «Новой поэзии» (30-е — начало 40-х гг. XX в.), которые решительно ниспровергли классическую просодию<sup>12</sup>. Совпадение это кроме прямого влияния объясняется тем, что представители «Новой поэзии» вслед за Фам Тхаем обратились к

<sup>11</sup> Phạm Thái, Sơ kính tân trang, Hà-nội, 1960, стр. 233.

<sup>12</sup> Phan-cự-Đệ, Phong trào thơ mới, Hà-nội, 1966, стр. 139—141.

тем слоям народного стихосложения, которые тогда еще не были освоены литературой.

Жанр лирической поэмы с характерным для него размером саунгтхат люкбат в XVIII в. дал такие образцы, как знаменитые произведения «Жена война, ушедшего в дальний поход» («Тьинь фу нгэм») поэтессы Доан Тхи Дьем (1705—1748) и «Жалобы королевской наложницы» («Кунг оан нгэм») поэта Нгуен За Тхиеу (1741—1798). Строфа саунгтхат люкбата состоит из четырех строк (см. схему в примере ниже). Первые две строки по количеству слогов напоминают семисложные классические стихи, однако ритмический рисунок, расположение слогов, которым он определяется, и рифмовка в них совсем иная<sup>13</sup>. В первой семисложной строке саунгтхат люкбата третий слог — «косой», пятый — «ровный» (он рифмуется с конечным слогом предыдущей восьмисложной строки), седьмой — «косой» (рифмуется с пятым слогом следующей семисложной строки). Во второй строке третий слог — «ровный», пятый — «косой», седьмой — «ровный». Таким образом, каждая из строк имеет свой собственный ритмический рисунок. Разнообразие в него вносит также и рифма на «косом» слог:

Thuở trời đất nổi cơn gió bụi,  
Khách má hồng nhiều nổi truan chiên.  
Xanh kia thăm thẳm từng trên,  
Vì ai gây dựng cho nên nỗi này<sup>14</sup>.

KPK KP<sup>0</sup> KK<sup>1</sup>  
KKP PK<sup>1</sup> PP<sup>2</sup>  
PP PK PP<sup>2</sup>  
PP PK PP<sup>2</sup> KP<sup>3</sup>

В минуту, когда в небе и на земле поднимается  
буря и вихри пыли,  
Нет конца горю розовощекой красавицы.  
То глубокое, бесконечное, уходящее вдаль [небо] —  
Из-за кого оно послало эти страдания?

На схеме через P<sup>0</sup> обозначен слог, который должен рифмоваться с предыдущей строкой (однако приведенные строки являются началом поэмы).

Поскольку два первых слога, а также третий слог в семисложной строке в случае отсутствия междустрочного параллелизма считаются относительно «свободными», что позволяет варьировать звучание строки, то ритмический рису-

<sup>13</sup> Семисложные стихи имеют только конечную рифму (монорим), которая повторяется трижды в четверостишиях и пять раз — в восьмистишиях. Их ритмика определяется вторым, четвертым и шестым слогами.

<sup>14</sup> «Chinh phụ ngâm», Hà-nội, 1964, стр. 161.

нок семисложных строк стабилизируется прежде всего с помощью двух последних стоп (второй и третьей). На вторые слоги этих стоп приходятся рифмы. И если в первой строке вторая стопа — «ровная», а третья — «косая», то во второй, наоборот: третья — «косая», четвертая — «ровная».

Что касается двух последних строк строфы, то они представляют собой не что иное, как строфу люкбата. Последний слог шестисложной строки рифмуется с последним слогом семисложной, а последний слог восьмисложной строки — с пятым слогом семисложной строки следующей строфы. Строфы здесь, как и строфы люкбата, соединяются рифмами; каждая строфа саунгтхат люкбата насчитывает таким образом семь рифмующихся слогов.

Для мелодического рисунка строфы саунгтхат люкбата важно деление ее на две части, ритмическое строение каждой из которых различно. Две первые строки саунгтхат люкбата, строящиеся в строгом соответствии с принципом изосиллабизма, однако имеют закономерно возникающие ритмические перебои (первые стопы в этих строках трехсложные, а не двухсложные); поскольку подобные перебои повторяются, они сами способствуют образованию ритма. Мелодический рисунок приобретает более резкий характер, который подчеркивается тем, что ритмическая схема второй семисложной строки как бы обратно симметрична по отношению к ритмической схеме первой семисложной строки: обычно в первой — две «косые» стопы опоясывают «ровную», а во второй — наоборот. Но эти перебои закономерны, а ритм подчеркивается рифмой. Последующие две строки, которые строятся, как строфа люкбата, благодаря своей большей плавности в какой-то степени контрастируют с двумя первыми.

Своеобразный мелодический рисунок саунгтхат люкбата обусловил сферу его употребления не в стихотворных повествованиях, для чего широко использовался люкбат, а для передачи взволнованных интонаций лирической поэмы.

Авторы вьетнамских поэм XVIII — начала XIX в. много сделали для усовершенствования и дальнейшего развития вьетнамского стихосложения. Они опирались на поэтику народной песни, тщательно учитывали закономерности народного стихосложения, благодаря чему многие из этих поэм до сих пор сохраняют значение непревзойденных образцов вьетнамского стиха.

## СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
В. А. Никонов. Стих и язык	4
А. Азер. Рифма персидского стиха	16
Н. А. Дворянков. Строфика поэзии пашто	25
М.-Н. О. Османов. Синтаксическая структура бейта (на примере «Дивана» Хафиза)	60
Т. Н. Пахалина. Образцы ваханской народной поэзии	68
А. Табатабаи. Заметки о рифме в «Шах-наме»	77
А. Я. Сыркин. Некоторые особенности метрики «Гитаговинды»	80
Е. Д. Поливанов. О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи с поэтической техникой и языковыми фактами других «алтайских народностей»	100
А. А. Леонтьев. К современному состоянию вопроса об аллитерации в тюркской народной поэзии (комментарий к статье Е. Д. Поливанова «О приеме аллитерации...»)	107
И. В. Альтман. Применение поливановского принципа звуковых повторов к некоторым особенностям поэтики аруза	111
М. А. Болдырева. Некоторые особенности развития индонезийского стихосложения XX в.	115
В. И. Брагинский. О возможной первоначальной форме малайских устных эпических сказаний, записанных в Пераке	127
В. Г. Златоверхова. Метрическая система бирманской классической поэзии	142
Ф. Х. Макеева. Некоторые вопросы дунганского стихосложения (на материале поэзии Ясыра Шивазы)	160
Н. И. Никулин. О стихе вьетнамских поэм XVIII — начала XIX в.	174

ПРОБЛЕМЫ  
ВОСТОЧНОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Сборник статей

Утверждено к печати  
Институтом востоковедения  
Академии наук СССР

Редакторы С. Ю. Неклюдов, Н. В. Перцов  
Младший редактор Г. А. Бурова  
Художник М. Лисневский  
Художественный редактор И. Р. Бескин  
Технический редактор Л. Т. Михлина  
Корректор К. Н. Драгунова

Сдано в набор 8/IX 1972 г.  
Подписано к печати 16/IV 1973 г.  
А-06706. Формат 60 × 90<sup>1/16</sup>. Бум. № 2  
Печ. л. 11,5. Уч.-изд. л. 11,24  
Тираж 3000 экз. Изд. № 2162. Зак. № 1011  
Цена 67 коп.

Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука»  
Москва, Центр, Армянский пер., 2

3-я типография издательства «Наука»  
Москва К-45, Б. Кисельный пер., 4

*Handwritten notes in blue ink, written vertically along the right edge of the page. The text is partially illegible but appears to contain names and possibly dates or references.*

67 коп.