

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ
КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ ВОСТОКА

XII ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ ИВ АН СССР
(краткие сообщения)

Часть II

Москва 1977

² К. А. Белова, Введение. В кн.: Литература зарубежной Азии в современную эпоху. М., 1975, с. 6.

Л. С. Савицкий

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ЦАНЬЯН-ДЖАМЦО (18 В.) И ТИБЕТСКИЙ
ФОЛЬКЛОР

(опыт формального анализа)

Выявление сходства и различия авторской поэзии и фольклора должно включать сравнение и анализ формальных особенностей, составляющих "технику" поэтического текста. Это возможно тогда, когда известны хотя бы основные черты "технического арсенала". О тибетском же стихосложении известно очень мало, почти ничего, за исключением самых общих замечаний, часто — противоречивых.

К началу XX в. в тибетоведении установился следующий взгляд на принципы тибетского стихосложения¹. Тибетские стихи отличаются от прозы только изоциллабизмом строк. В них нет различия между долгими и краткими гласными, нет разницы между ударными и безударными слогами. Рифма появляется лишь в качестве редкого исключения.

Этот взгляд излагался декларативно, не подкрепляясь какими-либо примерами.

В первой четверти XX в. оформляется другое понимание природы тибетской версификации. Г. Франке, например, считал, что тибетская поэзия подвластна метру и чаще всего использует в качестве размера хорей, реже — дактиль, а очень редко — ямб. Это мнение — пример переноса норм и понятий европейского стихосложения на тибетскую версификацию.

Очевидно, что определение основных принципов тибетской версификации возможно только после выяснения строгими лабораторными методами фонетического фундамента тибетской поэзии. Тщательное исследование позволило бы выявить особенности просодии, долготы, ударности, характера тонов, т.е. тех фонетичес-

ких элементов, которые активно участвуют в создании той или иной системы стихосложения².

Но и сейчас возможно выявление некоторых особенностей тибетского стихосложения при условии ограничения уровня исследования письменным текстом, т.е. графической записью стихов, включая сюда традиционную транскрипцию.

Прежде всего, можно выделить давно отмеченный учеными изосиллабизм стихотворных строк, который явно играет роль основного ритмического определителя в системе тибетской версификации на протяжении многих веков.

Анализ тибетских рукописных текстов 9-10 вв., включающих образцы устной народной поэзии и найденных на территории северо-восточного Тибета, показывает доминирующее значение изосиллабизма в древней поэзии тибетцев³. И наиболее распространен шестисложный размер строк. Например, тексты, изданные Ф.В.Томасом в 1957 г. (см. прим.3), свободные от буддийского влияния, имеют в общем итоге 721 стихотворную строку, из которых 315 строк (или 43,8%) составлены из 6 слогов, 5 слогов имеет 149 строк, а 7 слогов - 75 строк из 721. Остальные размеры употреблялись гораздо реже. При этом почти нет смешения строк различной длины: различные стихотворные пассажи, разбивающие прозаические в основном тексты, состоят, как правило, из строк с одинаковым числом слогов.

Шестисложный размер строк очень популярен и в более позднем тибетском фольклоре. Однако, в письменной литературе, созданной под буддийским влиянием, самый короткий размер - семисложный.

Около 2/3 тибетских народных песен, записанных и опубликованных в XIX-XX вв., имеют шестисложные строки. Чаще всего это лирические песни типа "шай", состоящие из 4 строчек по 6 слогов каждая. Они исполняются во время танцев, игр, застолий и т.д.⁴

Однако, изосиллабизм вряд ли может быть единственным "поэтическим средством". И следует искать в тибетской поэзии не рифму, а нечто более широкое: звуковые повторы в поэтических строках, которые, возможно, играют роль вспомогательную, но - существенную в "поэтизации" текста.

В упомянутых выше памятниках 9-10 вв. звуковых повторов мало, за исключением повтора из строки в строку, чаще всего после второго слога, частицы "ни" (ni ; одна из ее функций - выделение подлежащего), которая активно участвует в создании ритмико-

синтаксического параллелизма (его существование в древней тибетской поэзии, как мы считаем, очевидно), другого важного поэтического средства в древней тибетской поэзии. Позднее, в I3-I9 вв., регулярное употребление "ни" прекращается.

Изучение текстов тибетской народной поэзии, записанных в XIX-XX вв., показывает наличие довольно большого количества звуковых повторов, включающих повторы слогов и слов. В последние годы тибетский ученый проф. Намкаи Норбу Деваи опубликовал текст и перевод 218 лирических песен "шай" (*szhas* ; четыре строчки по шесть слогов в каждой)⁵. Пример песни из этого сборника:

shar-song-shar-nas-shar-ba'i
shar-gyi-dkar-gsal-zla-ba
shar-nas-mub-la-ma-phebs
dgung-gi-dkyil-la-bzhugs-dang

Взойди, сияние востока,
Востока - белея, ясная луна !
С востока на запад не уходи,
Пожалуйста, останься в центре неба!

В тексте песни легко заметить повтор в начале I-2-3 строчек слога (в данном случае и слова) "shar" (восток, восход; приход - о времени; появляться). Это пример анафоры, т.е. единичности строк. Играют "поэтическую" роль и повторы "shar" в середине первой строки. В конце первых двух строк мы имеем слоги "ba'i" (показатель рода + родительный падеж), "ba" (показатель рода), в которых - повтор согласных и сходство гласных. Это уже анафора.

Из 218 народных песен этого сборника 92 песни (42,2%) имеют анафору, включающую повтор слогов и слов (76 песен из 92, т.е. 82,6%) и сходство согласных и гласных звуков в начале строк (16 песен из 92, т.е. 17,3%).

Употребляются следующие фигуры анафоры: аббг (20 песен из 92, т.е. 21,7% из числа всех песен, имеющих анафору), аббг (12 песен; 13%), абвб (10 песен; 10,7%), абва (10 песен; 10,7%), аввг (9 песен; 9%), авва (4 песни; 4,3%), аввг (4 песни; 4,3%), аббб (4 песни; 4,3%), авва (3 песни; 3,2%), аббб (2 песни; 2,1%), абба (2 песни; 2,1%).

Эпифора (повтор слогов или слов, а также сходство звуков в конце строк) встречается в 110 песнях (49%) из 218 песен, причем повтор слогов или слов - в 81 песне (73,6%), а сходство согласных и гласных звуков - в 29 песнях из 110 (т.е. 26,3%).

Употребляются следующие фигуры эпифоры: аавз (30 песен из 110, т.е. 27,2% из числа всех песен, имеющих эпифору), абаб (21 песня; 19%), абаг (18 песен; 16,3%), абвб (16 песен; 14,5%), аава (7 песен; 6,3%), абвв (6 песен; 5,4%), аааг (4 песни; 3,6%), аббг (4 песни; 3,6%), абва (2 песни; 1,8%), аббб (1 песня; 0,9%), аавв (1 песня; 0,9%).

Анафору и эпифору вместе мы встречаем в 50 песнях из 218 (22,9%).

Всего же, из 218 народных песен 153 песни (или 70%) имеют в начале или конце строк повторы слогов, слов, а также звуковые подобия. Из этих 153 песен 45 песен (29,2%) используют звуковые сходства или подобия, остальные (108 песен) - повтор слогов или слов.

К этому же типу песен "шай" тибетская традиция относит и песни (в XX в. они бытуют в качестве песен) Цаньян-джамо (1683-1706 г.). Действительно, ряд формальных признаков (4 строчки по 6 слогов каждая), как и лирическое содержание, позволяют это сделать. Кроме того, мы обнаружили в песнях Цаньян-джамо звуковые повторы, которые заслуживают изучения и последующего сравнения с подобным же явлением в фольклоре.

Мы изучили все 66 песен Цаньян-джамо⁶. Вот одна из них.

shar-phyogs-ri-bo'i-rtse-nas

dkar-gsal-zla-ba-shar-byung

ma-skyes-a-ma'i-zhal-gas

yid-la-'khor-'khor-byas-byung

Сквозь горные вершины востока

Проглядывает белая луна.

Лицо юной девушки

Чудится мне.

Эта песня (как и народная, приведенная выше) упоминает луну, но каждая из них делает это по-своему. Намкам Норбу Девап снабдил каждую народную песню бытующей в народе расшифровкой содержания. Песня о луне, приведенная выше и взятая нами из фольклора, озна-

чает: "Не покидай, любимая меня! Останься со мной!". Таким образом, фольклорные песни типа "шай" могут употребляться тибетцами как своего рода "поэтический язык", своеобразное средство общения. Только что приведенная песня Цаньян-джамцо, как и другие его песни, не требует пояснений: она и так понятна. И в этом большое отличие авторской поэзии от народной.

В этой песне Цаньян-джамцо нет анафоры, если не считать совпадения гласных и конечных согласных в первом слого I и 2 строчек (аг). В песне есть эпифора (2 и 4 строчки - совпадение последних слогов, I и 3 - созвучие).

Анафору имеют 13 песен (19,7%) Цаньян-джамцо из 66, включая сюда повтор слогов и слов (10 песен из 13, т.е. 76,9%) и сходство или подобие звуков (3 песни из 13, т.е. 23,1%).

Употребляются следующие фигуры анафоры: аббг (3 песни из 13, т.е. 23% из числа всех песен с анафорой), абвб (2 песни, т.е. 15,3%), абва (2 песни; 15,3%), абвв (1 песня; 7,6%), аавг (1 песня; 7,6%), аааг (1 песня; 7,6%), абаб (1 песня; 7,6%), абвгве (1 песня; 7,6%), ааввде (1 песня; 7,6%).

Эпифора встречается в 32 песнях (48,4%) из 66, включая повтор слогов и слов (26 песен из 32, т.е. 81,2%) и сходство и подобие звуков (6 песен из 32, т.е. 18,7%).

Употребляются следующие фигуры эпифоры: абвб (9 песен из 32, имеющих эпифору, т.е. 28,1%), абаг (7 песен; 21,5%), абаб (4 песни; 12,5%), аавг (3 песни; 9,3%), аббг (3 песни; 9,3%), аааг (1 песня; 3,1%), абва (1 песня; 3,1%), аава (1 песня; 3,1%), аавв (1 песня; 3,1%), аавгге (1 песня; 3,1%), аавгве (1 песня; 3,1%).

Анафору и эпифору вместе используют 8 песен (12,1%) из 66.

Всего же, 37 песен (56%) из 66 песен Цаньян-джамцо имеют различные виды анафоры и эпифоры, 11 песен (28,9%) из 37 - сходство и подобие звуков, остальные - повтор слогов или слов.

В фольклоре и у Цаньян-джамцо наиболее распространенная фигура анафоры аббг (соответственно, 21,7% и 23%). Но самые распространенные фигуры эпифоры - совершенно разные. В фольклоре - аавг (27,2%), а у Цаньян-джамцо - абвб (28,1%). Это говорит о родстве и различии авторской поэзии Цаньян-джамцо и фольклора.

Несомненно, Цаньян-джамцо писал в традиции народной поэзии (в первую очередь, в традиции песен "шай"), пользуясь теми же средствами стихосложения, что и фольклор: изосиллабизм, ритмико-

синтаксический и психологический параллелизмы (например, сопоставление белой луны и лица молодой девушки), звуковые повторы. Но можно видеть, что он в то же время в какой-то степени отходит от традиций, более свободно выбирает те или другие "технические" поэтические средства. Именно об этом свидетельствует тот факт, что Цзянь-джамцо несколько реже (56% песен вместо 70% в фольклоре) употребляет повторы слогов, слов и звуковые подобию в начале и конце строк, но шире использует параллелизмы, в которых противопоставляет или сопоставляет природу и человека.

¹ См., например, известные работы Ч. де Кёреши и С.Ч.Даса.

² Первое и образцовое исследование основных принципов монгольской версификации на основе фонетических экспериментов сделано в работе: Д.К.Герасимович, Монгольское стихосложение, Л., 1975.

³ Например, в текстах: J.Basot, F.W.Thomas, Ch.Toussaint, Documents de Touen-Houang relaties a l'histoire du Tibet, Paris, 1940; F.W.Thomas, Ancient Folk-Literature from north-eastern Tibet, Berlin, 1957.

⁴ Несколько сот песен "шай" (без текста, только перевод): М.Н.Duncan, Love songs and proverbs of Tibet, London, 1961.

⁵ Namkhai Norbu Dewang, Musical tradition of the Tibetan people, Roma, 1967.

⁶ Yu Dawchyan, Love songs of the Tshang-dbyangs-rgya-mtsho, Peiping, 1930.

Г.Г.Свиридов

ПРИНЦИП "ДХВАНИ" В ПОСТРОЕНИИ "ПОВЕСТВОВАНИЯ, СОБРАННОГО В УДЗИ"

В IX-XIII веках в Японии получили распространение собрания коротких (чаще всего от 2-х до 7-ми страниц рукописи) легенд, преданий, новелл и анекдотов, получивших общее название "сэцува"