

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

Ленинградское отделение

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ
И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ
НАРОДОВ ВОСТОКА

XIX ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ
ЛО ИВ АН СССР
(доклады и сообщения)
1985

Часть I

Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1986

Маулави использует для фардов стихотворный размер, характерный для курдского поэтического фольклора: десятисложный силлабический стих с цезурой посередине. Рифмы разнообразны: состоящие из одного, двух или трех слогов.

В разработке жанровой формы ф а р д Маулави использовал курдскую фольклорную традицию, для которой характерны поэтические двуступиши типа пословичных сентенций. Приведем пример фольклорного любовного фарда, имеющего большое сходство с фардами

هه گه - مه یله کت ندراتوشم بو سفیدی کفن با تو یوشم بو

- Если я забуду твою любовь,
Пусть на меня наденут белый саван.²

Безусловно, Маулави следовал в известной степени и классической традиции персоязычной поэзии, где фард - одна из канонизованных лирических форм.

Новаторство Маулави в разработке этой самой малой лирической жанровой формы обогатило курдскую поэзию. Последователи Маулави, такие как Нали (1806-1856), Махви (1830-1904) и др., создавшие славную литературную школу на южном курманджи, взяли на вооружение этот мобильный крылатый жанр, расширив его тематические рамки в новой исторической обстановке.

-
- I. مولا عبدالکريمی مودوریسی . دیوانف مودوری . به بغداد ، ۱۹۶۱
(Мулла Абдуль-Карим Мударис. Диван Маулави. Багдад, 1961).
Далее - Д.
2. علاءالدین سجادی . شرح و تفسیر . به بغداد ، ۱۹۷۰ ، ص ۱۰۵
(Аладин Саджади. Критика. Багдад, 1970, с. 105).

М.А.Болдырева

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ СТРОЙ НОВЫХ СТИХОВ В.С.РЕНДРЫ "ПОЭТИЧЕСКИЕ ПАМФЛЕТЫ"

Новая книга стихотворений В.С.Рендры - крупнейшего поэта, драматурга, режиссера и актера-импровизатора, любимца молодежи современной Индонезии - "Поэтические памфлеты" вышла в свет в 1980 году. Из названия сборника уже явствует его характер: это гражданская лирика. Сборник этих стихотворений имеет второе на-

звание: "Чрезвычайное положение".¹

В стихотворениях этого сборника наше внимание привлёк их полифонический строй, что объясняется особенной важностью их звуковой стороны: эти стихи предназначены для слушания, рассчитаны на непосредственное воздействие на чувства слушателей. Действительно, Рендра неоднократно выступал с чтением их перед массовой аудиторией.

Свойство полифонии, многоголосие этих стихотворений обнаруживается, с нашей точки зрения, в следующих случаях:

1. в совокупности целого ряда стихотворений сборника, если рассматривать их во взаимосвязи, в пределах всего сборника;
2. явление полифонии имеет место в пределах одного стихотворения. Полифония проявляется здесь в двух видах: а) как чередование двух голосов, являющихся звуковым выражением чередования двух языковых стилей; б) эффект полифонии и в пределах одного голоса – за счёт многообразия интонаций, их непрерывного чередования.

Рассмотрим случаи проявления полифонии по обозначенным пунктам.

1. Полифония наблюдается как переключка голосов персонажей целого ряда стихотворений, от лица которых выступает поэт, – помимо голоса самого поэта, голоса его лирического "я". Рендра говорит от имени самых различных представителей индонезийского общества, оставшихся за бортом жизни, недовольных, ропщущих, пассивно протестующих; поэт делает явным их тайный, молчаливый протест, заставляет их говорить в полный голос.

В более ранних стихах Рендры подобные персонажи – гонимые, преследуемые, просто несчастные уже встречались, но в более романтическом изображении; там поэт говорил о них в 3-ем лице – или обращался к ним – во 2-ом, здесь же он говорит от лица своих персонажей.

Стихи нового сборника представляют целую галерею перевоплощений. В стихотворении "Старик под деревом" поэт предстает в обличье умудренного жизнью старика, он представляется так: "Вот мои вам стихи, /А сам я – старик, /под засохшим деревом я стою, /руки за спину заложил, /полупогасшая сигарета – в зубах. ; а в "Стихотворении о девушке и ее хозяине" он является девушкой – канторской служащей, преследуемой ее начальником; в "Стихотворении о руках" он – безработный интеллигент; в "Стихотворении о студенческой сходке" он выступает от лица студентов, настойчиво желающих разобраться в ситуации.

Все эти герои стихотворений Рендры, говорящие сугубо инди-

видуальными голосами, выражающими ропот, недовольство, обманутые надежды, горькие разочарования, - образуют общее разноголосие, многоголосие, - иначе говоря - полифоническое звучание всей совокупности стихотворений сборника.

2 а) В пределах одного, отдельно взятого стихотворения полифоническое звучание проявляется в следующем поэтическом приеме: в язык поэзии, подлинно поэтический рендровский язык с его "первозданной" образностью в ряде стихотворений вкраплены куски, имитирующие официальный казенный язык с его газетной терминологией, язык политической публицистики. В звуковом выражении здесь выделяются два контрастных голоса: голос поэта со всем многообразием и богатством интонаций, голос эмоционально-напряженный, поэтически-взволнованный и надрывно-монотонный, подчеркнуто немusыкальный голос официального казенного языка. Этот поэтический прием можно наблюдать, например, в стихотворении "Песня Сигары". В начале стихотворения звучит голос поэта: "Куря сигару,/ я наблюдаю Индонезию/ и слышу 130 миллионов человек,/ а на небе/ пара политических авантюристов шагают гигантскими шагами, /расположив свой багаж над их головами..." А в конце стихотворения мы слышим совсем иной голос: "Мы должны прекратить ввозить иностранные формулы, /Предписания могут дать только методологию,/ но мы должны сами формулировать нашу обстановку..."

Этим поэтическим приемом осуществляется основное назначение этих стихов быть услышанными и понятыми массовой аудиторией.²

б) Эффект многоголосия, полифонического звучания в пределах одного голоса отдельного стихотворения, достигаемый многообразием интонаций, можно проследить на материале одного стихотворения - "Памфлета о любви", являющегося великолепным образцом гражданской лирики.

На смысловом уровне переплетение лирики с публицистикой, переходы от одного к другому органичны, естественны, поскольку гражданские чувства, размышления поэта как раз вызываются его любовью, тоска по лицу возлюбленной имеет магическое действие: с новой силой вызывает в воображении мысли, картины, лица, давно не дающие покоя; любовь заставляет поэта обостренно воспринимать красоту мира и - его уродство, а последнее здесь имеет вполне определенный общественно-политический смысл.

На звуковом уровне эти переходы от лирики к публицистике контрастны, диссонансны. На этих контрастных переходах, выраженных чередованием интонаций, строится ткань стихотворения, его своеобразный прерывистый ритм.

Интонационный строй стихотворения очень явственный, крайне напряженный, напоминает мелодию, представляющую смену прихотливых аккордов с меняющейся то и дело гармонией.

Рассмотрим начало этого стихотворения по строфам, представляющим интонационные единства, чтобы выявить ритм смены интонаций, создающий эффект многоголосия.

Начало стихотворения – два первых стиха его – представляет торжественный, на самых высоких нотах аккорд, но диссонансный, соответствующий парадоксальному смыслу этого двустишия: "Девочка, солнце заглядывает в комнату с одной стороны, /но твоё лицо освещено со всех сторон". В следующем двустишии дается фон происходящего: это – космические, во вселенском масштабе представления, здесь содержится провидение хаоса в беге времени, грозящей земному шару катастрофы: "Я слежу за хаотическим течением времени./ я вижу, как его бурная река грозит поднять землю".

Но тоска по лицу любимой вызывает в воображении реальность, и интонация снова меняется – становится конкретной и определенной: "Я тоскую по твоему лицу, /и я вижу залитые кровью лица студентов./ в университетский городок въезжают бронемшины./ со слезом борются оружием".

Далее – вслед за рядом аккордов, полных, торжественных, выражающих торжество гармонии, слышна интонация надрывно-диссонансная, не связанная на первый взгляд по смыслу с предыдущими строками, контрастная им по внезапно появившейся в ней публицистической окраске. Вот эти строфы с контрастными интонациями: "Вечером я купался в океане. /тишина была, как стекло. /небосклон был выткан роскошными цветами. /я тосковал по тебе, но тебя не было...". А дальше: "что может поделать поэт, /если каждое слово подавляется силой /воздух пропитан подозрениями. /и не гарантировано простое соблюдение приличий".

Этот диссонанс разрешается возвратом к предыдущей музыкальной фразе с лирической темой, но приглушенной, как бы затаившейся в ожидании чуда: "вода мерцала. /голос моря был голосом тишины./ а потом появилось твоё лицо".

И так дальше – до конца стихотворения, с каждой следующей строфой – интонационно-смысловым единством – происходит контрастная смена интонаций, производящая – внутри одного голоса – эффект многоголосия.

Итак, можно прийти к следующему заключению: разные голоса разных героев разных стихотворений Рендры, образующие многоголо-

сие; двухголосие, образуемое голосом поэзии и антипоэзии, лирики и публицистики – в пределах одного стихотворения, а также эффект многоголосия внутри одного голоса в пределах одного стихотворения, – все эти явления полифонии позволяют говорить не только о полифоническом звучании, но полифоническом строе этих стихов как принципе их звуковой организации и, в частности, интонационного строя.

1. Под таким названием эти стихотворения изданы Свами Ананд Харидасом (Харри Эйвелингом) в сопровождении параллельных английских переводов. W.S.Rendra. *State of emergency. Translation and introduction by Swami Anand Haridas. Sidney and Los Angeles, 1980, p. 5.*
2. Этот же поэтический прием, не касаясь звуковой его стороны и по-иному объясняя его задачи, отмечает также голландский индонезист А.Тэу в предисловии к своему изданию этих же стихотворений Рендры в голландском переводе. Rendra. *Pamfletten van een dichter. Ingeleid en vertaald door A.Teeuw. 's Gravenhage, 1979.*

А.Д.Бурман

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ТЕАТРА МАРИОНЕТОК В БИРМЕ

Относительно времени возникновения бирманского театра марионеток бирманские исследователи приводят самые противоречивые сведения – одни связывают его с именем министра У Тоу – реформатора бирманского театра (XVIII в.), другие относят его появление еще ко времени Паганского царства (XI–XIII вв.). Согласно устной традиции, бирманский театр марионеток возник в глубокой древности и первоначальные представления разыгрывались кукловодом, сидевшим на дереве и с помощью веревок управляющим куклами сверху. Впоследствии действие кукольного театра происходило на крытом бамбуковом помосте. Кукловоды помещались за занавеской и оттуда манипулировали действиями марионеток. Деревянные куклы (размером от 70 до 100 см) управлялись кукловодами сверху при помощи веревочных нитей. Ко времени расцвета театра марионеток на каждую куклу приходилось от 15 до 60 нитей, что давало возможность производить с марионетками множество сложных движений. В стандартный набор кукол входило 27 фигур с четко зафиксированными ампула. В кукольном театре ста-