

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
Ленинградское отделение

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ
И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ
НАРОДОВ ВОСТОКА

XXII ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ
ЛО ИВ АН СССР
(доклады и сообщения)
1988
Часть II

Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1989

Этими частными примерами не исчерпывается, конечно, связь лирики Маулави с персоязычной поэтической классикой, которая была ему близко знакома с детства и оказала сильное влияние на сложение творческой индивидуальности курдского поэта.

1. *دیوان حافظ شکر سودی بر زبان حافظ اشعار* ۱۳۴۱، جلد ۱، ۱۳۴۲ جلد ۲
Диван Хафиза. Критический текст и комментарии Суди. - Тегеран, т. I, 1341; т. II, 1342. Далее - Хафиз.
2. *دیوانی مع ولیدی کلا کرد نوره و کتلتو کینه ووه و کیندا نه ووس ملا عبدالکریمی هو* بغداد ۱۹۶۱
Диван Маулави. Критический текст и предисловие Муллы Абдуль-Карима Мудариса. - Багдад, 1961, Далее - Д.

М.А.Болдырева

ЗАШИФРОВАННОСТЬ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ ИНДОНЕЗИЙСКОЙ ПОЭЗИИ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ДВУХ ПОЭТОВ)

Современной индонезийской поэзии в высокой степени свойственна зашифрованность поэтического языка.

Она является следствием определенных черт, присущих индонезийской современной поэтике: сложная ассоциативно-образная система; символика, нередко труднодоступная пониманию; двузначность и многозначность текста; сложный подтекст как следствие ассоциативной образности; и, наконец, приемы недоговоренности и намеков как поэтическая манера, свойственная творчеству ряда современных индонезийских поэтов так же, как некоторым произведениям современной поэзии вообще.

Названные черты хорошо видны на примере двух стихотворений двух индонезийских поэтов - Сапарди Джоко Дамано и Тути Нурхади - поэтов очень разных, но явственно выражающих эти черты.

Стихотворение Тути Нурхади "Одинокий рыбак".¹

Великолепные облака
проходят мимо луны, которая, как всегда -
остается одна

пока она ловит взгляды
собранные в сети ясной ночи
взгляды, исполненные тщетной жадной

луна, когда мир утихнет
и не видно больше человека, для кого же тогда
твое тело цвета лангсата, ласкаемое облаками

облака уже начали разбегаться, ты зажата
между ветвями, скользишь и тонешь
захваченная рыбаком, вместе с ослепительно белой рыбой
ты выброшена на сушу

но вот берег очищен от рыбы, рыбак собирается
без промедленья домой
здесь больше нечего делать
ах да, луна, дружеским жестом (почти
забытую и все еще трепещущую), он подбирает тебя,
бросает обратно в море.

Стихотворения Т.Нурхади нелегки для понимания, что вызвано свойственной им нарочитой тонкой двузначностью, усиленной чисто ассоциативной образностью. Стихотворение "Одинокий рыбак" особенно выделяется в этом плане.

Не однозначно уже само название. Судя по нему, можно предположить, что главным действующим лицом здесь будет рыбак, и не просто рыбак, но в названии даже дан его образ - "одинокий рыбак". На самом деле это стихотворение - о луне. Название аллегорично, смысл этой аллегории, этого намеренно "неправильного" названия - ирония: и стихотворение как будто не о луне, а о рыбаке - мужчине - царе природы (луна здесь, конечно, согласно достаточно традиционной ассоциации - женщина), и одинока как будто не луна, а рыбак; луна же - предмет, не стоящий внимания, ненужная "вещь". Но именно луна, которая является главным действующим лицом, - одинока, мимо нее проходят великолепные облака оставляя ее одну (если луна - женщина, то великолепные облака, конечно, - мужчины) здесь снова - ирония.

Луна - ловец взглядов, пока она сама не поймана, сначала - в сети ветвей дерева, а потом - в сети рыбака, которому она не нужна, - такое понимание стихотворения напрашивается прежде всего, оно лежит на поверхности, но вследствие своей очевидности представляется не самым интересным, а главное - не единственным.²

Представляется интересной такая интерпретация: луна - ловец взглядов, собранных в сети ясной ночи, исполненных тщетной жадной. Но она также жаждет этих взглядов. Эта двусторонняя связь луны и людей - одиночество и тщетная жажда с обеих сторон - предполагает здесь толкование экзистенциалистского плана. Такая интерпретация, безусловно, имеет право на существование, поскольку идеи и умонастроения экзистенциализма в литературе и искусстве современной Индонезии, начиная с 50-х годов и вплоть до настоящего времени, получили чрезвычайно широкое распространение.

А если задуматься над словами самой поэтессы, сказанными ею в частной беседе,³ что это ее единственное религиозное стихотворение, то представляется возможной еще одна интерпретация. Здесь мы обратились к образу бога и образу луны в творчестве крупнейшего поэта современной Индонезии В.С.Рендры. В поэзии Рендры один из аспектов образа луны – луна одинокая, предмет жалости и сострадания, это, например, луна, ослепленная электрическим светом и упавшая в обморок над Джакартой или одинокая старая женщина, бредущая над городом. А бог в поэзии Рендры – необычный, парадоксальный бог: это – нищий старик, подверженный всем человеческим слабостям. Бог и луна у Рендры настолько похожи, что их можно воспринимать как два обличья одного и того же существа. Исходя из такого образа бога в поэзии В.С.Рендры, представляется возможным толкование стихотворения Т.Нурхади "Одинокий рыбак" в религиозном плане (прежде всего исходя из замечания самой поэтессы о религиозном характере стихотворения): одинокая и тоскующая луна – это бог, к нему обращены взоры, исполненные тщетной жадью, он – их ловец, он жаждет этих взоров, а если их нет – он гибнет, без них он – ничто. Отсюда следует такое понимание бога у Т.Нурхади: он существует лишь во взорах, обращенных к нему, – лишь в молитве, – лишь в человеческом сознании.

Таким образом, мы видим, что это стихотворение имеет далеко не однозначный смысл, сложный разноплановый подтекст.

Не однозначно также понимание отдельных стихов, например, – последней строфы:

но вот берег очищен от рыбы, рыбак собирается
без промедленья домой
здесь больше нечего делать
ах да, луна, дружеским жестом (почти
забытую и все еще трепещущую), он подбирает тебя,
бросает обратно в море.

Здесь – намеренная двузначность: в подлиннике отсутствует указательное местоимение, нет указания, кого подбирает и бросает обратно в море рыбак. Рыбаку естественно подбирать и бросать обратно в море рыбу ("почти забытую и все еще трепещущую"), что подчеркивается наречием "kembali" – "обратно". В то же время обращения непосредственно к луне (ах, да, луна,) следует, что подбирает он луну (как в нашем переводе). Ассоциативный образ здесь, очевидно, такой: рыбак подбирает и бросает обратно в море луну, отраженную в рыбьей чешуе, что находит подтверждение в предыдущей строфе: "вместе с ослепительно белой рыбой ты выброшена на сушу".

Но фокус стихотворения - в намеренной двузначности, которая достигается трудно уловимой, "скользящей" ассоциативной образностью, сочетающейся с двузначным пониманием текста и усиливающей его. В этом состоит своеобразие поэзии Т.Нурхади.

Возможность неоднозначного понимания текста кроется в строе индонезийского языка, в котором синтаксис, порядок слов определяет, главным образом, грамматические связи. Это явление, основанное на самой структуре языка, его потенциальных возможностях, можно наблюдать⁴ уже в поэзии новатора индонезийского стиха, главы Поколения 45-го года, Хэйрила Анвара. Стихи Анвара трудны для понимания, трудность заключается в видимой произвольности порядка слов, которая предполагает иногда различные толкования. Эту (относительную, конечно,) свободу понимания текста малайский филолог Умар Юнус⁵ объясняет большой самостоятельностью каждого отдельного стиха, существующего как обособленное единство, что ведет к двузначному пониманию текста при восприятии этих отдельных стихов в контексте с другими стихами.

В то же время Хэйрил Анвар, "введший" в индонезийскую поэзию свободный стих, использовал как новаторство (в пику традиционным четверостишиям) прием переноса ("enjambement") между стихами, усиливающий эту видимость произвольности. Последователи Анвара Тути Нурхади и Гунаван Мохамад сделали "enjambement" одним из своих излюбленных приемов. Гунаван Мохамад широко применяет этот прием не только между стихами, но и между строфами.

Отсутствие пунктуаций в конце стихов, как правило, принятое у индонезийских авторов - также способствует неоднозначному пониманию текста.

Стихотворение другого поэта - Сапарди Джоко Дамано называется "Стихотворение, 2". Это стихотворение в прозе:

Озеро и реку я захватил и снова храню в своих артериях. Лес же стоит голым. И стадо оленей больше не хочет жить в моих стихах, потому что слова в них - это не что иное, как стрелы Рамы.

И птицы больше не обитают в гнездах в расщелинах между предложениями, потому что там так тесно, что больше нет для них места. Осталось лишь несколько охотников, которые в одиночку, без собак идут по кровавому следу, переворачивают каждую букву мой: слов, ищут жертву, раненое животное, истекающее кровью.

Смысл этого стихотворения настолько затемнен, а образность настолько сложна и нетрадиционна, что каждое предложение нуждается в комментарии.

Здесь, очевидно, выражено поэтическое кредо автора. Поэт говорит, что в его стихах нет места традиционным атрибутам поэзии, которыми здесь являются лес, олени и птицы. Только озеро и река, поскольку они – источник поэтического вдохновения, а не просто часть окружающей природы и обычные поэтические атрибуты, – "вхожи" в его поэзию: "захваченные" поэтическим вдохновением, они – в крови поэта. Лес же – в противоположность озеру и реке, существующий лишь как предмет окружающей природы – гол, он не входит в эти стихи; и олени, которые, естественно, не хотят сидеть в голом лесу, тоже не являются предметом изображения для поэта; оленям нет места в этих стихах также потому, что слова стихов, подобные стрелам Рамы, так остры, что олени боятся их.

Эти стихи предельно уплотнены. Именно эта уплотненность, наполненность их особым смыслом – подтекстом не оставляют в них места для традиционных атрибутов поэзии.

Последние строки о жертве, истекающей кровью, надо понимать в том смысле, что кровавый след жертвы – это стихи. А жертва – сам поэт. Охотники, идущие по следу без своей своры, немногочисленные и одинокие – это, очевидно, – читатели. Но поэт – жертва не этих охотников – читателей, но жертва своей поэзии.

Образ поэта, смертельно раненного своим творчеством, для индонезийской поэзии – необычен, нетрадиционен. Только у Хэйрида Анвара есть стихотворение, начинающееся словами: "Яд – с первым вздохом В груди – изорванные легкие...", в котором, очевидно – подобный образ поэта. Но Анвар – поэт, отрицающий традиции, поэт-новатор.

Зашифрованность поэтического языка, потенциальная возможность неоднозначного восприятия этого стихотворения таковы, что, помимо толкования, предложенного здесь, возможны, вероятно, и другие толкования.

Черты языка современной индонезийской поэзии, о которых идет речь – тенденция к неоднозначному пониманию текста, ассоциативная образность, усиливающая неоднозначность, преобладающая роль подтекста – это знаки современности, принадлежности индонезийской поэзии к современной мировой поэзии. Но – не только: названные черты индонезийской поэтики имеют и другой источник, это – исконно индонезийская фольклорная пантунная традиция.

Пантун – это четверостишие, первое двустишие является зачином, а смысл заложен во втором двустишии; между ними обязательны звуковые ассоциации, но нередко (и это признак хорошего пантуна) между ними существуют смысловые ассоциации. Первое и второе дву-

стишия связаны устойчивой символикой, понятной часто только индонезийцу (например, традиционная символика цветов и животных). Среди различных пантунов (любовных, хвалебных, печальных и т.д.) пантуны-загадки выделяются зашифрованностью своего языка, которая является в них **самоцелью**: второе двустишие должно представлять отгадку загадки, содержащейся в первом двустишии. Связь между ними осуществляется опять-таки на основе звуковых и смысловых ассоциаций, традиционной символики.

Намеренная затемненность смысла, зашифрованность поэтического языка как следствие ассоциативной образности и устойчивой символики – эти черты современной индонезийской поэзии, несомненно, восходят к пантунной традиции.

Поэты современной Индонезии – хотели они того или нет – впитали в своем творчестве черты исконно индонезийской фольклорной традиции и, пропустив их через свое вполне современное видение мира, создали на основе этой исконной традиции очень современную, сугубо индивидуальную поэзию.

1. В переводе мы сохраняем знаки препинания оригинала, где они в конце стихов, как правило, отсутствуют.
2. На такое понимание стихотворения обращает внимание видный голландский индонезист А.Тэу; **A. Teeuw. Modern Indonesian Literature. The Hague, 1967, p. 123.**
3. Тути Нурхади высказала это мнение в частной беседе с А.Тэу; **A. Teeuw, op.cit., p. 123.**
4. **A. Teeuw, op.cit., p. 122; М.А.Болдырева. Творчество индонезийских поэтов XX века Амира Хамзаха и Хэйрила Анвара, с. II2, I27-I28, Москва, 1976.**
5. **Umar Junus. Perkembangan Puisi Melayu Modern. Kuala Lumpur, 1967.**

А.Д.Бурман

МОТИВ БРАТА И СЕСТРЫ В БИРМАНСКОЙ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В бирманских пьесах 20^{ой} пол. XIX в. часто встречается мотив incestного брака брата и сестры. Доктор Тхин Аун также упоминает о распространенности этого сюжета в пьесах конца XIX века, объясняя это явление декадансом бирманской драматургии и приводя в качестве параллели популярность сюжетов о преступной любви между братом и сестрой в английской елизаветинской драме периода упад-