

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р  
И Н С Т И Т У Т В О С Т О К О В Е Д Е Н И Я

ТЮРКОЛОГИЧЕСКИЙ  
СБОРНИК  
1972



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1973

Редакционная коллегия

*А. Н. Кононов* (ответственный редактор),  
*С. Г. Кляшторный, Ю. А. Петросян, С. С. Цельникер*

Г  $\frac{0162-2086}{042(02)-73}$  171-73

ТЮРКОЛОГИЧЕСКИЙ СБОРНИК. 1972

*Утверждено к печати  
Институтом востоковедения  
Академии наук СССР*

Редактор *Л. С. Ефимова*. Младший редактор *Р. Г. Канторович*. Художественный редактор *И. Р. Бескин*. Технический редактор *Л. Ш. Бергславская*.  
Корректоры *К. Н. Драгунова* и *М. З. Шафранская*

---

Сдано в набор 26/XII 1972 г. Подписано к печати 12/VI 1973 г. А-06801. Формат 60 × 90<sup>1/16</sup>. Бум. № 1. Печ. л. 25,75 + 0,375 п. л. вкл. Уч.-изд. л. 27,1. Тираж 1800 экз. Изд. № 2955. Зак. № 1390. Цена 2 р. 82 к.

---

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»  
Москва, Центр, Армянский пер., 2  
3-я типография издательства «Наука». Москва, К-45, Б. Кисельный пер., 4

© Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука», 1973.

*Памяти  
Платона Михайловича  
Мелиоранского  
посвящается*

«П. М. Мелиоранский умер молодым, можно сказать, только еще начав свою научную карьеру, но и то, что он успел сделать, дает ему несомненное право на видное место в истории туркологии».

*А. Н. Самойлович*

## СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии . . . . .	6
А. Н. Кононов (Ленинград). П. М. Мелиоранский и отечественная тюркология . . . . .	7

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Э. Р. Тенишев (Москва). П. М. Мелиоранский — языковед . . . . .	18
А. М. Щербак (Ленинград). П. М. Мелиоранский и изучение памятников тюркской письменности . . . . .	24
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">А. И. Попов</span> (Ленинград). П. М. Мелиоранский и изучение тюркизмов в русском языке . . . . .	35
Г. Ф. Благова (Москва). П. М. Мелиоранский и изучение тюркской топонимии . . . . .	51
Д. М. Насилов (Ленинград). О лингвистическом изучении памятников тюркской письменности . . . . .	62
В. Г. Гузев (Ленинград). Краткий обзор исследований по языку тюрков Малой Азии XIII—XVI вв. . . . .	69
Г. Ф. Благова (Москва). Вариантные заимствования <i>тюрк</i> ~ <i>тюрк</i> и их лексическое обособление в русском языке (К становлению обобщающего имени тюркоязычных народов) . . . . .	93

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

В. М. Жирмунский (Ленинград). П. М. Мелиоранский и изучение эпоса «Едигей» . . . . .	141
А. Н. Самойлович (Ленинград). Вариант сказания о Едигее и Тохтамыше, записанный Н. Хакимовым . . . . .	186
<i>Приложение к статье А. Н. Самойловича</i>	
Ф. Т. Валеев (Казань). С. М. Зайнитдинов . . . . .	212
Л. В. Дмитриева (Ленинград). Рукопись работы П. А. Фалева об эпосе «Едигей» в Архиве востоковедов Института востоковедения АН СССР . . . . .	213
И. В. Стеблева (Москва). О стабильности некоторых ритмических структур в тюркоязычной поэзии . . . . .	2
Н. С. Смирнова (Алма-Ата). Казахские пословицы, записанные и опубликованные П. М. Мелиоранским . . . . .	231
Л. Ю. Тугушева (Ленинград). Поэтические памятники древних уйгуров . . . . .	235

## ЭТНОГРАФИЯ, ИСТОРИЯ

- С. Г. Кляшторный* (Ленинград). Древнетюркская письменность и культура народов Центральной Азии (по материалам полевых исследований в Монголии, 1968—1969 гг.) . . . . . 254
- Л. П. Потапов* (Ленинград). Умай — божество древних тюрков в свете этнографических данных . . . . . 265
- С. М. Абрамзон* (Ленинград). Формы семьи у дотюркских и тюркских племен Южной Сибири, Семиречья и Тянь-Шаня в древности и средневековье . . . . . 287
- Ф. Х. Арсланова* (Усть-Каменогорск), *С. Г. Кляшторный* (Ленинград). Руническая надпись на зеркале из Верхнего Прииртышья 305
- А. Д. Грач* (Ленинград). Вопросы датировки и семантики древнетюркских тамгообразных изображений горного козла . . . . .
- С. Г. Кляшторный* (Ленинград). Монета с рунической надписью из Монголии . . . . . 334
- Л. Г. Савинов* (Ленинград). Этнокультурные связи населения Саяно-Алтая в древнетюркское время . . . . . 339
- Ю. И. Трифонов* (Ленинград). Об этнической принадлежности погребений с конем древнетюркского времени (в связи с вопросом о структуре погребального обряда тюрков-тугю) . . . . . 351
- Р. А. Гусейнов* (Баку). Тюркские этнические группы XI—XII вв. в Закавказье . . . . . 375
- А. Д. Новичев* (Ленинград). Гюльханейский хатт-и шериф 1839 г. и его внешнеполитический аспект . . . . . 382
- Список трудов П. М. Мелиоранского и литературы о нем . . . . . 395
- Список сокращений . . . . . 401

## ХРОНИКА

- В. Г. Гузев, Н. А. Дулина, Л. Ю. Тугушева* (Ленинград). Третья тюркологическая конференция . . . . . 403

*И. В. Стеблева*

## **О СТАБИЛЬНОСТИ НЕКОТОРЫХ РИТМИЧЕСКИХ СТРУКТУР В ТЮРКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ**

Теория тюркских литератур располагает двумя тюркоязычными трактатами, посвященными поэтике: это — хорошо известная работа Алишера Навои «Мизан ал-авзан» (конец XV в.)<sup>1</sup> и несколько менее известное сочинение Захираддина Мухаммада Бабура «Трактат об арузе» (первая четверть XVI в.)<sup>2</sup>. Трактаты Навои и Бабура содержат изложение теории арабо-персидского аруза, которая ко времени появления первого тюркоязычного сочинения об арузе — «Мизан ал-авзан» — насчитывала уже несколько веков существования в качестве основы тюркской поэтической школы классического периода. В обоих трактатах теория аруза, некогда разработанная на материале иноязычной поэзии, излагается как система стихосложения, обязательная также и для поэзии тюрков. Нормы канонического аруза, сформулированные арабскими и персидскими теоретиками, в трактатах Навои и Бабура представлены не только как правила стихосложения, освоенные ими на образцах арабской и персидской поэзии или при сочинении собственных персидских стихов, но и как правила, разрабатывавшиеся в тюркской языковой среде поэтами — предшественниками Навои и Бабура начиная с XI в., их современниками, а также ими самими. Одновременно с изложением основ канонического аруза трактаты Навои и Бабура содержат характеристику ряда особенностей тюркского аруза, связанных главным образом с определенными приемами приспособления арабо-персидской метрики к тюркоязычной поэзии. Показательно, что правила построения стиха на

---

<sup>1</sup> Алишер Навоий, Мезонул авзон. Критик текст тайёрловчи Иззат Султонов, Тошкент, 1949.

<sup>2</sup> Захир ад-Дин Мухаммад Бабур, Трактат об арузе. Факсимиле рукописи. Издание текста, вступительная статья и указатели И. В. Стеблевой, М., 1972 («Памятники письменности Востока», XII).

основе аруза иллюстрируются примерами из произведений тюркских поэтов. Это также говорит о том, что аруз среди тюрков был явлением, имевшим длительную традицию и неоспоримым как историко-литературный факт. Таким образом, «Мизан ал-авзан» Алишера Навои и «Трактат об арузе» Захираддина Мухаммада Бабура с полной очевидностью свидетельствуют о существовании самостоятельной области стиховедения — тюркского аруза, тщательное изучение которого сделает возможным правильно оценить степень самобытности классической тюркоязычной поэзии.

В связи с последним соображением чрезвычайно интересны те части трактатов Навои и Бабура, которые посвящены специфически тюркским поэтическим формам, не относящимся к каноническому арузу, но тем не менее нашедшим свое место в трактатах об арузе потому, что практикой тюркоязычных поэтов они были подогнаны под определенные метры аруза. Эти поэтические формы демонстрируют разные степени своего литературного развития. Например, *туюг* ко времени появления трактата Навои (более раннего по сравнению с трактатом Бабура) представлял собой развитый литературный жанр классического периода, другие формы (их большинство) находились, по-видимому, на грани между литературой и фольклором, или на грани между поэзией классического периода и той, которая предшествовала ей.

Сам факт приспособления тюркских поэтических форм к метрам аруза свидетельствует о попытках ввести их в обиход классической поэзии. В этом смысле весьма характерна форма *тюрки*, которую Навои называет песней и о которой пишет, что она пользовалась большой популярностью среди тюрков. Навои сообщает также, что метр аруза, употреблявшийся в данной песне, чрезвычайно нравился Султан-Хусайну Байкаре, и он составил свой диван из стихов, написанных этим метром<sup>3</sup>. В «Трактате об арузе» Бакур сообщает, что форма *тюрки* появилась во времена Султан-Хусайна<sup>4</sup>. Таким образом, можно предположить, что в тюркской среде существовала некая самобытно тюркская поэтическая форма, которая в эпоху расцвета классической тюркоязычной поэзии, т. е. к концу XV в., получила терминологическое обозначение и нашла соответствие в определенном метре аруза. Вместе с

<sup>3</sup> Алишер Навоий, Мезонул авзон, стр. LXVI—LXXII (в узбекской транскрипции стр. 90—95). Перевод отрывка из трактата Навои, содержащего сведения о тюркских поэтических формах, приводится ниже как приложение.

<sup>4</sup> См.: И. В. Стеблева, Извлечения из трактата Бабура по стихосложению (арузу), — «Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования». Ежегодник, 1968, М., 1970, стр. 166—171.

тем нам известно, что Султан-Хусайн составил свой диван из газелей, как и требовалось по традиции классической поэзии.

Некоторым отступлением от обычной поэтической практики данной эпохи явилось то, что все газели Султан-Хусайна были написаны одним вышеупомянутым размером. По-видимому, та литературная трансформация, которую имела интересующая нас тюркская форма стиха, не была достаточной, чтобы последняя могла стать таким же полноправным литературным жанром классического периода, как *туюг*. В песне *тюркí* употреблялась та же система рифм, что и в газели, тематика была такова же, как и в газели, наконец, метр *тюркí* также мог употребляться в газели.

Следовательно, по своим формальным и неформальным показателям *тюркí* представляло собой газель, но писавшуюся в одном определенном размере. *Туюг* обладал более четкими жанровыми показателями. Хотя системы рифм *туюга* соответствовали системам рифм рубаи, а тематика *туюга* совпадала с тематикой рубаи, *туюг* писался своим собственным размером, который никогда не употреблялся в рубаи, и в рифме *туюга* обязательно содержался *таджнйс* (предпочтительно — полный *таджнйс*, т. е. слова-омонимы), что для рубаи было явлением спорадическим<sup>5</sup>. Окончательное оформление *туюга* как самостоятельного литературного жанра, отличающегося от жанров, пришедших в классическую тюркоязычную поэзию из арабской и персидской литератур, определило его закономерное место в системе жанров классической поэзии, сделав обязательным его включение в традиционно составленные диваны.

В трактате об арузе «Мизан ал-авзан» Алишер Навои упоминает семь тюркских поэтических форм, не входящих в канонический аруз, и указывает размеры, которыми они сочинялись; это:

1. *Туюг* (تويوغ); метр *рамал-и мусаддас-и максур* по формуле:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (فاعلان)

т. е. (справа налево):— — | — — — | — — — —.

2. *Тюркí* (تركي); метр *рамал-и мусамман-и максур* по формуле:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (فاعلان)

<sup>5</sup> О жанровых особенностях *туюга* подробно см.: И. В. Стеблева, К вопросу о происхождении жанра *туюг*, — «Тюркологический сборник. 1970», М., 1970, стр. 135—140.



т. е.: — — | — — — | — — — | — — —.

3. Кошук (قوشوق); перечисляются два вида кошука: метр первого — *майд-и мусамман-и салим* по формуле:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

т. е.: — — | — — — | — — | — — —;

метр второго вида кошука — *рамал-и мусамман-и махзүф* по формуле:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

т. е.: — — | — — — | — — — | — — —.

4. Чинге (چنگه); метр *мунсарих-и мусамман-и матвй-йи маукүф* по формуле:

مقتعلن فاعلات مقتعلن فاعلات

т. е.: — — | — — — | — — | — — —.

5. Муҳаббат-наме (محبت نامه); метр *хазадж-и мусаддас-и мақсӯр* по формуле:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

т. е.: — — — | — — — — | — — — —.

6. Мустаад (مستزاد); метр *хазадж-и мусамман-и аҳраб-и макфүф-и махзүф* по формуле:

مفعول مفاعيل مفاعيلن فاعلن

т. е.: — — | — — — | — — — | — — —.

7. Арзвәри (арзувәри) (آرزواری); перечисляются два вида: метр первого — *хазадж-и мусамман-и салим* по формуле:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

т. е.: — — — | — — — — | — — — — | — — — —;

метр второго вида — *рамал-и мусамман-и махзүф* по формуле<sup>6</sup>:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

т. е.: — — | — — — | — — — | — — —.

В «Трактате об арузе» Бабура мы находим пять тюркских поэтических форм, не относящихся к каноническому арузу. Это: 1. *туюг*; 2. *тюркй*; 3. *кошук* (причем только одного вида, с метром *рамал-и мусамман-и махзүф*); 4. *дленг* (الننگ, соответствует форме *чинге* из трактата Навои)<sup>7</sup>; 5. *Тар-*

<sup>6</sup> Метр второго вида формы *арзвәри* (*арзувәри*) совпадает с метром второго вида *кошука* (парадигму см. выше).

<sup>7</sup> Метры перечисленных выше поэтических форм такие же, как и в трактате Навои «Мизан ал-авзан» (соответствующие парадигмы см. выше).

*хани* (ترخانی, форма, отсутствующая в трактате Навои)— метр *раджаз-и мусамман-и салим* по формуле:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن،

т. е.: — — — | — — — | — — — | — — —.

Сравнение сведений из трактатов об арузе Навои и Бабура показывает, что наибольшей популярностью пользовался метр *рамал*, употреблявшийся в самых интересных тюркских поэтических формах: *туюге*, *тюркй*, в одном из видов *кошука*, а также в одном из видов *арзварй* — песни иракских туркмен, как сообщает Навои<sup>8</sup>. Другой вид *кошука* писался в размере *майд*, две из четырех стоп которого содержат полную стопу *рамаля* и в двух других стопах ритмическая схема совпадает со стопой *рамаля*, преобразованной зихафом *хазф*, т. е. размер строится из тех же ритмических структур, но употребленных в другой последовательности (парадигмы метров см. выше).

Метр *хазадж* употреблялся в поэтических формах: *мухаббат-наме*, о которой Навои сообщает, что она уже устарела<sup>9</sup>, *мустаид* и в другом виде *арзварй*. Весьма интересно, что названные формы в трактате Бабура не упоминаются, это позволяет предположить, что они не имели большого распространения и потому не получили дальнейшего развития в качестве жанров классической поэзии. Возможно также, что Бабур не знал этих форм, хотя трактат Навои был ему известен.

Метр *раджаз* употреблялся в поэтической форме *тархани*, которая не упоминается в трактате «Мизан ал-авзан» Навои. Метр *мунсарих*, употреблявшийся в песенной поэтической форме, которая исполнялась на свадьбах, — *чинге* (по трактату Навои) или *дленг* (по трактату Бабура), — содержит в двух своих стопах полную стопу *раджаза* (парадигмы метров см. выше). Следовательно, метры аруза, использовавшиеся при написании тюркских поэтических форм, которые не входили в канонический аруз, слагались из очень небольшого количества ритмических схем, варьируя в разной последовательности почти одни и те же ритмические структуры.

Метры *раджаз*, *рамал* и *хазадж*, а также некоторые другие, содержащие стопы данных метров, оказываются наиболее употребительными и в самых ранних произведениях, созданных на основе арабо-персидской поэтики — поэтических

<sup>8</sup> Алишер Навоий Мезонул авзон, стр. LXX (в узбекской транскрипции стр. 93).

<sup>9</sup> Там же, стр. LXIX (в узбекской транскрипции стр. 92).

текстах из «Диван лугат ат-турк» Махмуда ал-Кашгари (XI в.). Анализ показывает, что в текстах из «Дивана» использовалось восемь разновидностей *раджаза*, две разновидности *рамаля*, одна разновидность *хазаджа*, четыре разновидности *мунсариха* (содержит стопу *раджаза*), одна разновидность *басйта* (содержит две полные стопы *раджаза*, а в двух других стопах ритмическая схема совпадает со стопой *рамаля*, преобразованной зихафом *хазф*) и одна разновидность *карйба* (содержит стопы *хазаджа* и *рамаля*)<sup>10</sup>. Таким образом, в поэтических текстах из «Диван лугат ат-турк» повторялись разные типы сочетаний все тех же ритмических схем *раджаза*, *рамаля* и *хазаджа* (включая сюда также некоторые модификации этих размеров).

Такое устойчивое бытование одних и тех же ритмических структур, бывших наиболее употребительными в период ранних попыток сочинения поэтических произведений метриками аруза и сохранившихся в самобытно тюркских поэтических формах вплоть до эпохи расцвета классической тюркоязычной поэзии, должно иметь определенную причину, и вполне естественно предположить, что популярность данных ритмических структур обусловлена их тождеством или сходством с ритмическими структурами, существовавшими вне аруза и, следовательно, более древними, чем аруз. Действительно, сопоставление поэтических текстов из «Диван лугат ат-турк» Махмуда ал-Кашгари с некоторыми орхоно-енисейскими текстами показывает, что ритмика стихов из «Дивана» обнаруживает аналогии с ритмикой древнетюркских поэтических произведений. Это значит, что если сравнить распределение акцентов (главные и второстепенные ударения) в тюркских словах, формирующих слоговые группировки — ритмические части строк в древнетюркском стихосложении, — с регламентацией метров аруза, употреблявшихся в стихах из «Дивана», то легко обнаружить, что:

распределение акцентов в семисложнике типа 2—2—3 дает ритмическое основание для первой полной (правильной) стопы *раджаза* и второй стопы, измененной зихафом *раф*<sup>11</sup>:

Budún boǰyú tóq ärti (Тон., 36)<sup>11</sup>

— — — — | — — —

<sup>10</sup> См. таблицу метров в кн.: И. В. Стеблева, Развитие тюркских поэтических форм в XI в., М., 1971, стр. 55.

<sup>11</sup> Примеры из орхоно-енисейских текстов даются по кн.: И. В. Стеблева, Поэзия тюрков VI—VIII веков, М., 1965. В схемах приняты обозначения: — долгий слог по метру аруза; ∪ краткий слог по метру аруза; | знак разделения между стопами метра, ' главное грамматическое ударение в тюркских словах; ^ второстепенное ударение.

Tünlä bilä bastymyz (МК II, 6)<sup>12</sup>,

где сильные по метру аруза слоги совпадают с ударными слогами в тюркских словах;

распределение акцентов в семисложнике типа 3—2—2 совпадает с ритмической схемой *рамалья*, имеющего одну полную стопу и другую, преобразованную зихафом *каср*:

büdüny küñ qúl boltý (КТБ, 150)

—(—)——|——(—)——

Atıyalıǵ oqny azaq (МК XXVI, 1);

распределение акцентов в восьмисложнике типа 2—2—2—2 может быть использовано для ритмической схемы *хазаджа* (обе стопы полные, или правильные):

Antáǵ külig qaǵán ärmis (КТБ, 33)

——(——)|——(——)——

toquş ičrä uruş bärdim (МК I, 9);

распределение акцентов в десятисложнике типа 3—2—2—3 совпадает с ритмической схемой *рамалья*, в котором первая и вторая стопы — полные (правильные), третья стопа преобразована зихафами *хазф* и *қат'*:

Bägilik urý oǵlyǵ qúl boltý (КТБ, 183)

——(——)|——(——)——|——

Qoǵraşub jatsa anyǵ jüziǵä (МК XXV, 1);

распределение акцентов в одиннадцатисложнике типа 4—3—2—2 дает основание для схемы *басита*, в котором все три стопы — полные (правильные):

Bujuruqý bağlâri jâmâ ölti (КТБ, 141)

——(——)|——(——)|——(——)——

äzgülügüg körmäzib aǵun çuqar (МК XLV, 2);

распределение акцентов в одиннадцатисложнике типа 2—2—2—2—3 совпадает с нормой *раджаза*, в котором первая и вторая стопы — полные (правильные), третья стопа преобразована зихафом *раф'*:

qaǵım qaǵán süsi böri tag ärmis (КТБ, 90)

——(——)|——(——)——|——(——)

köñül kimilij bolsa qaly joq çuǵaj (МК LVII);

распределение акцентов в двенадцатисложнике типа 2—2—2—2—2—2 совпадает с ритмической схемой *раджаза*, в котором три стопы — полные (правильные):

<sup>12</sup> Примеры из «Диван лугат ат-турк» приводятся по кн.: И. В. Стеблева, Развитие тюркских поэтических форм в XI в.

Aný ūčün ilig ančá tutmýs ärinč (КТБ, 23)

— — — — | — — — — | — — — —

alɣyl ögüt mändin oɣul ärdäm tilä (МК XLI, 1);

распределение акцентов в двенадцатисложнике типа 2—2—3—2—3 дает основание для схемы *қарыба*, в котором первая стопа изменена зихафом *қабз*:

jabýz jablaq buduntá üzä olurtým (КТБ, 198)

— — — — | — — — — | — — — —

tynur qaly atatsa qysraq säni taj (МК LV);

распределение акцентов в тринадцатисложнике типа 2—2—3—2—2—2 может быть использовано для схемы *мунсариха*, в котором первая стопа — полная, вторая преобразована зихафами *хабн* и *кашф*, третья стопа — полная и четвертая стопа преобразована зихафами *хабн*, *кашф* и *хазф*;

Antá kistrá inisi qayán bolmýs ärinč (КТБ, 34)

— — — — | — — — — | — — — — | — — — —

Tärkän qatun qatyɣa tägür mändin qoşuɣ (МК XV, 1);

распределение акцентов в четырнадцатисложнике типа 2—2—2—3—2—3 может быть использовано для схемы *мунсариха*, в котором первая стопа преобразована зихафом *хабн*, вторая стопа изменена зихафами *хабн* и *кашф*, третья стопа — полная (правильная) и четвертая стопа преобразована зихафами *тайй* и *кашф*:

Qaɣým qayán jiti jägirmi ärin täşyqmýs (КТБ, 85)

— — — — | — — — — | — — — — | — — — —

tavarsyzyn qalyb bäk äränsizin ämgäjür (МК LVIII).

Приведенные примеры<sup>13</sup> показывают, что первые попытки создания поэтических произведений метрами аруза могли опираться на уже существовавшие вне аруза структуры ритма. С другой стороны, очевидно также, что в первую очередь привлекались именно те метры аруза, которые в наибольшей степени соответствовали акцентной базе тюркского языка. Примеры показывают, что в строках, написанных метрами аруза, количество сильных слогов или совпадает или незначительно разнится с количеством ударных слогов в тюркских словах. Слогов, которые не несут акцентов, но занимают сильную позицию в схемах метров только на основании правил аруза об огласованных и неогласованных буквах, очень мало (самое большее — два слога).

<sup>13</sup> См. также примеры в кн.: И. В. Стеблева, Развитие тюркских поэтических форм в XI в., стр. 62—66.

Разумеется, из сказанного не следует, что приведенные здесь метры аруза можно видеть в строках из орхоно-енисейских текстов, так как для метров аруза кроме регламентации сильных слогов важна также закономерная регламентация слабых слогов, т. е. необходим принцип последовательного соответствия закрытых слогов сильным (долгим) слогам метров аруза и открытых — слабым (кратким) слогам. Открытые слоги могут также скандироваться и как долгие. Однако можно с уверенностью сказать, что ритмические структуры древнетюркского стиха могли служить необходимым каркасом для построения системы аруза в тюркоязычной поэзии. Сравнение самобытно тюркских поэтических форм, нашедших отражение в трактатах Навои и Бабура, с ранними случаями употребления метров аруза в тюркоязычной поэзии, стихами из «Диван лугат ат-турк», а последних — с древнетюркскими поэтическими произведениями, созданными на основе совершенно иной системы стихосложения, говорит о наличии определенного, довольно устойчивого набора ритмических структур, рожденных совокупностью свойств тюркского языка. При всем различии в сравниваемых системах стихосложения — от разносложного стиха, в котором стихотворные строки уравниваются в процессе их произнесения, и таким образом ритмическая часть строки (слоговая группировка) в акустическом плане реализуется с помощью стопы-такта, до строго регламентированного чередования долгих и кратких или условно (в тюркских словах) долгих и кратких слогов, образующих стопы метров аруза, — совершенно очевидно выявляются возможности трансформации одной системы стихосложения в другую, вызванной не только изменением поэтического словаря, что имело место в эпоху классической тюркоязычной поэзии, но и стабильностью ряда ритмических структур.

Помимо лингвистических средств, использованных при переходе от одной системы стихосложения к другой, существовали также определенные аналогии в способах воспроизведения стиха. Если на основании многих высказываний относительно манеры исполнения тюркских и монгольских эпосов предположить, что и древнетюркские поэтические сочинения воспроизводились с помощью речитатива с музыкальным сопровождением, и, следовательно, стихотворные строки могли произноситься с переменной скоростью, диктуемой музыкальным ритмом, то тогда естественно заключить, что квантитативные метры эпохи классической поэзии и требования соотнесения стихотворного ритма с музыкальным ритмом (что предусматривалось средневековыми трактатами по музыке) не могли показаться тюркам чем-то совершенно не-

обычным и чуждым. Поэтому понятно, что Алишер Навои в «Мизан ал-авзан» и Захираддин Мухаммад Бабур в «Трактате об арузе», перечисляя самобытно тюркские поэтические формы, называют их песнями (*суруд*), хотя они сочинялись определенными метрами аруза, на основе которого создавалась классическая поэзия. Равным образом газель — развитой жанр классической поэзии — могла сочиняться на определенную мелодию и исполняться как песня.

#### ПЕРЕВОД ОТРЫВКА ИЗ ТРАКТАТА АЛИШЕРА НАВОИ «МИЗАН АЛ-АВЗАН»

Еще есть размеры, распространенные среди тюрков, в особенности среди чагатайского народа, и они, сочиняя этими размерами свои песни, поют [их] в собраниях. Одна из них — *туюг*, который состоит из двух бейтов; и стараются произносить *таджнйс*; и размер этот — *рамал-и мусаддас-и максур*, как, например:

يا رب اول شهد وشكر يا لب مودور  
يا مكر شهد وشكر يالت مودور  
جانيمه بيوسته نساوك آتقالى  
غمزه اوقين قاشيغنه يالب مودور  
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلان)

О боже, это мед и сахар, или ее губы?

Или, может быть, она лизала мед и сахар?

Не для того ли, чтобы постоянно пускать стрелы в мою душу,

Вложила она стрелы кокетства в луки своих бровей?

Еще есть *кошук*, который распространен в ритме *аргуш-так*, и в некоторых музыкальных трактатах этот ритм упоминается. Эта песня существует в размере *майд-и мусамман-и салим*, точь-в-точь как арабский размер «поступь верблюда». Суть его такова (бейт):

وه كه اول آى حسرتى درد و داغ فرقتى  
هم ايرور جانيمغه اوت هم حياتيم آفتى  
(فاعلاتن فاعلان فاعلان فاعلان)

Увы, тоска по этой луне, скорбь и раны от разлуки с ней —  
И огонь для моей души, и бедствие для моей жизни.

В это изящное время и благородную эпоху, подогнав эту песню под размер *рамал-и мусамман-и махзуф*, люди, обладающие несравненной изысканностью в музыке и просодии, совершающие удивительные превращения с чужеземными мелодиями и ритмами, говорят в собрании счастливого государя, что ее нежность и приятность превосходят все описания и что впечатление от нее и ее пленительность ни с чем не сравнимы. Но так как она является изобретением его величества, то, пожалуй, более уместно приписать это результату влияния личности его величества, подобного мессии. Вот, например, бейт:

سبزه خطینگ سوادى لعل خندان اوستينه  
 خضر كويا سایه سالمیش آیحیوان اوستينه  
 (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان)

Чернота твоего пушка, пробившегося над смеющимися рубинами {губ},  
 Словно тень, которую Хизр простер над источником жизни.

Еще есть *чинге*, которую у тюрков поют на празднествах проводов новобрачной в дом мужа; эта песня необыкновенно впечатляет, и она имеет два вида: один вид не соответствует никакому размеру, а в другом ее виде бейт произносится в размере *мунсарих-и матвий-ий маукуф*, и в качестве редифа добавляют слова «яр-яр». Например, бейт:

قايسى چمندین ایسیب کیلدى صبا یار یار  
 کیم دمیدین توشتی اوت جانیم ارا یار یار  
 (مفتعلن فاعلان مفتعلن فاعلان)

С какой лужайки подул ветерок, яр-яр,  
 От дыхания которого вспыхнул в моей душе огонь, яр-яр?

И еще среди тюрков есть песня, которую называют *мухаббат-наме*, и ее размер — *хазадж-и мусаддас-и макфур*, и теперь она устарела. Вот бейт:

منی آغزینگ اوچون شیدا قیلیب سین  
 منکا یوق قایغونی پیدا قیلیب سین  
 (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

Своими устами ты свела меня с ума,  
 Пробудила во мне печаль [своим] отсутствием.

Еще среди этого народа была песня, бейт которой сочинили размером *хазадж-и мусамман-и ахраб-и макфу-фи*



*махзүф* и к [каждому] полустистию добавляли по две стопы того же размера; ее приводили в соответствие с напевом и называли *мустазād*. Например:

ای حسـنـونـکا ذرات جـهـان ایچـره تجلی  
مظـهر سنـکا اشیا  
سین لطف بیله کون و مکان ایچـره مولی  
عالم سنـکا مولی  
(مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن مفعول فعولن)

О ты, чья красота проявляется, блистая, в [каждом] атоме мира;  
твое воплощение — предметы.  
Ты по [своей] милости — господин во вселенной; мир — твой слуга.

Еще среди иракских туркмен распространена песня, которую называют *ārzvārī* (*ārzvārī*), и бейт ее [сочиняется] чаще всего размером *хазадж-и мусамман-и салим*, как, например, [бейт]:

سقیهـم ربهم خمـری دوداغینک کوثریندن دور  
بو می نی ایچـکانینک نقلی حدیثینک شکریندن دور  
(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

Вино *саққāхум раббухум* — из райского источника твоих губ,  
А десерт для того, кто пьет это вино, — из сахара твоих речей.

А еще ее поют в размере *рамал-и мусамман-и махзүф*, как, например:

دولت وصل التماسی نی حکایت دور منکا  
بو که یادینک بیرله جان بیرسام کفایت دور منکا  
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)

Мольба о счастье свидания с тобой — могу ли я говорить об этом?  
Для меня довольно и того, что я умру, вспоминая о тебе!

.....  
Есть еще песня, которую называют *тюркі*. Это слово стало ее обозначением; эта песня чрезвычайно приятна и веселит дух и необыкновенно подходит для пирующих и для собраний, так что государи содержат людей, которые хорошо ее исполняют. Она известна под своим тюркоязычным названием, и она также существует в размере *рамал-и мусамман-и махзүр*, как, например, бейт:

ای سعادت مطلعی اول عارضی ماهینک سینینک  
 اهل بینش قبله کاهی خاک درکاهینک سینینک  
 (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

О, ланиты твоей луны — восход счастья.  
 Пыль на твоём пороге — [это] кибла для зрячих.

Его величество, счастливый государь, вследствие необычайной плавности, нежности, живости и выразительности этого размера, задавшись специальной целью, с начала до конца составил в этом размере свой *дйвāн*, который среди прочих *дйвāнов*, словно душа среди тел и словно сияющее солнце среди светил.