

СЕКЦИЯ «ВОСТОКОВЕДЕНИЕ И АФРИКАНИСТИКА»**ПОДСЕКЦИЯ «ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»****Сказочный мир в творчестве китайского поэта Гу Чэна (1956-1993)***Бодоева Александра Александровна**преподаватель**Бурятский государственный университет*

Гу Чэн является одним из ярких представителей «туманной поэзии», литературного течения, возникшего в восьмидесятые годы двадцатого столетия в Китае. Он был прозван сказочным поэтом, единственным в своем роде. Стихотворение «Я – своенравный ребенок» наилучшим образом демонстрирует представление Гу Чэна о сказочном мире.

«Я – своенравный ребенок» представляет собой монолог поэта о жизни. Он словно творец при помощи *разноцветного пера* описал свой сказочный город из многообразия образов и символов. Но изображая вымышленную реальность, он обнажил свое уязвимое место. В одном стихотворении переплетаются чувство прекрасного и чувство страха и паники.

Выбор амплуа ребенка был обусловлен содержанием внутреннего мира поэта, его психологией. Гу Чэн крайне чутко и восприимчиво реагирует на все происходящее вокруг. Глазами ребенка он передает тоску, надежду, любовь. Взгляд на мир глазами ребенка говорит о глубине взгляда человека взрослого. Скрывшись за чистотой и наивностью ребенка, он уходит от тяжелого чувства ответственности, свойственного только взрослым. Описывая сказочный мир, построенный на детских мечтах и воспоминаниях, у поэта невольно всплывает образ матери. Данный образ соответствует настроению всего стихотворения и его атмосфере чистоты, материнской нежности.

Он построил удивительный сказочный мир, в создании которого участвует главный элемент - красота. Это чистый, непорочный и незапятнанный грязью реальной действительности мир. «Ты поверил в сказку, что сочинил/ и превратился в изящные стихи в этой сказке» - писала подруга поэта Шу Тин. Цветы являются символом красоты, они же ее защитники и распространители. Но цветут они среди беспокойства и боязни поэта за их существование. Поэт, словно ребенок, играет с созданными образами. Но страх за их судьбу постоянно тревожит его.

Построенный Гу Чэном мир может существовать в трех измерениях: в пространстве, во времени и в свободе.

Его мир – это *далекий пейзаж*. В нем не только *чистый горизонт, волны, веселая река, холмы*, но и *ветер, громадные горы, безграничное море, издающее звонкие голоса*. Построенный поэтом мир вовсе не сложный и разнообразный. В его основе лежат лишь два элемента: горы и воды. Горы имеют холмы и возвышенности, воды – моря и реки. Первое – символ прочности и спокойствия, второе – символ движения и мягкости.

Поэт любит пейзаж, не только как средство изобразительности, но и смотрит на него как на неотъемлемую часть жизни человека. Сказка, как известно, является окном в мир вымышленный, космический, а природа является лучшей почвой для создания этой сказки. В его стихах вещи в природе полны жизни, имеют свой язык и чувства, могут вступать в диалог с поэтом, и являются одной из главных составляющих особого пространственного мира Гу Чэна.

Его мир – это прекрасное мгновение, которое невозможно измерить. Оно вобрало в себя все краски жизни и чувства людей. *Я хочу нарисовать раннее утро/ улыбки, которые можно разглядеть на росе*. Раннее утро – начало прекрасного времени, а роса

– свидетель этих прекрасных мгновений. В это время он ищет свою возлюбленную. Любовь в этом мире самое лучшее его создание. Поэт бережно охраняет свою любовь, он надеется, что *моя возлюбленная/ никогда не увидит туч,/ ее глаза ясного цвета/ она всегда смотрит на меня*. Гу Чэн описал вечную чистую любовь и лучшую пору, которые не сопоставимы с бегущим временем.

Третье из измерений это мир свободы, особое художественное пространство. Оно представляет собой последовательную нить из художественных образов и символов, последним и главным связующим звеном которой является постижение свободы. Поэту необходимо на любимой белой бумаге «нарисовать тупую свободу», а следом «никогда не прольющих слез глаза/ и небо». Небо является символом безграничной свободы у древних китайцев. А глаза нужны Гу Чэну для того, чтобы познать эту свободу. Глаза народа устремлены в окна, специально изображенные поэтом. Окно в поэзии Гу Чэна является образом, символизирующим путь к свободе. «Я хочу на большой земле нарисовать окна,/ чтобы привыкшие к тьме глаза/ привыкли к свету». После десятилетий мучений и страданий, китайскому народу нужна надежда поверить в светлое завтра. Противостояние света и тьмы является излюбленным в поэзии Гу Чэна. Свет представляет собой свободу, а тьма, в свою очередь, некое заточение. В глазах ребенка свобода приобретает образ *крыльев, кружащиеся листья деревьев, ароматные фрукты, весенняя ночь*. Такое описание свободы передает другой ее смысл: свобода существует в особом пространстве, свобода – это состояние красоты, которое можно почувствовать и увидеть в вещах.

В конце стихотворения наше внимание привлекает созданный поэтом образ панды. «Я словно панда/ сижу в глубоких лесах ...». Поэт специально сравнивает себя с одинокой пандой, оставшейся без семьи и живущей в глухих лесах, возможно, уже предчувствуя свой конец. Десятилетием позже он отправится жить в Австралию, где, как известно, панд больше нет. Там поэт и покончит жизнь самоубийством.

Страсть и особый порыв к красоте неизбежно привели Гу Чэна к страху и боязни за собственный мир фантазий. Это чувство страха является проявлением и выражением слабости душевной и психической. Из этого круга противоречий поэт уже не мог выбраться.

Литература

1. 梁光焰。(2000) 生命不能承受如此至美// 淮南师范学院学报. 北京。
2. 梁秉钧。(1986) 童话诗人顾城//大拇指. 北京。
3. 林平乔。(2001) 试论顾城诗的纯净美//顾城之城. 北京。

Параллелизм как художественный приём в переводах псалмов Давидовых на японский язык (на основе перевода Международного Библийского Общества)

Борисова Анастасия Сергеевна

студентка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Проблемой данного исследования является выявление грамматических конструкций, которыми переводчик передаёт параллелизм, смысловое соответствие оригиналу и расстановка акцентов в данном переводе.

В переводе псалмов на японский язык с наибольшей точностью отражен способ параллелизма степеней (по классификации А. Меня). Японский переводчик избегает буквального перевода синонимических параллелизмов, которые из сложносочинённых предложений обычно стягиваются в одно простое с однородными сказуемыми. Очевидно, это вызвано стремлением японцев избегать повторов одинаковых выражений

в прозаическом тексте (важно заметить, что первоначально стихотворные псалмы во всех известных автору переводах были представлены прозой, либо обычной, либо ритмической, и японский перевод – не исключение), тогда как тонкость смысловых переходов ступенчатого параллелизма оказался близок японскому менталитету.

Данный приём выражается через соединение простых предложений срединной формой глагола. Для еврейской поэзии характерно сочетание двух (иногда трех) коротких предложений, или полустроков, первая из которых заканчивается паузой, а вторая – полной остановкой, такой же интонационный рисунок присутствует и в японских предложениях со срединной формой глагола.

Можно подумать, что для передачи антитетического параллелизма тоже будет употреблена срединная форма, как можно увидеть в соответствующем примере из грамматики Киэда, но японский переводчик передаёт антитезу противительным союзом **が** и наречием **しかし** «однако».

И это гораздо органичнее передаёт смысловые акценты псалмической поэзии, чётко выделяя противопоставление добра и зла. А для японского мироощущения подобный дуализм нехарактерен, оттого даже для антитез используются срединные формы, подсознательно подчёркивающие однородность, отсутствие резкого деления пополам, возможность присоединения к смысловой цепочке новых членов, тогда как библейские антитезы в подавляющем большинстве ограничены двумя фразами.

Переводчик предпочитает чётко следовать за оригиналом: смысл антитезы в древнееврейском оригинале передавался с помощью противительных союзов и сходных по смыслу наречий, т.е. даже на уровне грамматики выражена нравственная контрадиктивность понятий, и срединная форма глагола была бы недостаточно точна для отражения этой важной составляющей художественной выразительности псалмов.

Стоит заметить, что конструкция со словом **しかし** «однако» встречается на порядок чаще, чем сходная по смыслу конструкция с противительным союзом **が**. Надо думать, что это связано с тем, что смысловое ударение падает всегда на второе предложение, несущее информацию о Боге и должном порядке вещей, и т.о. постановка противительного наречия именно в это предложение делает акцент на позитивный в нравственном смысле пример и его противопоставление неправильному образу действий.

Сложнее дело обстоит с параллелизмом синтетическим. Это один из самых часто используемых приёмов библейской поэзии, и некоторые псалмы почти целиком состоят из «нанизанных» параллельных конструкций. Если синтетический параллелизм в данном переводе встречается одиночно, то обычно передаётся через сочинительный союз **と**, что очень удачно, т.к. данный союз имеет смысловой оттенок следования. В случаях многократного повторения этого приёма японский переводчик старается избегать однородной структуры стиха и чередует различные лексические и грамматические способы отражения следования. Помимо уже упомянутого в связи с синтетическим параллелизмом союзом **と**, используется срединная форма глагола, которая чаще используется для способа восхождения, но подходит для всех видов параллелизма, и форма на **—て**, выражающая последовательность действий и их следование друг из друга (грамматические средства), а также наречия **また** «к тому же» и вводной конструкции **ですから** «и поэтому», которые также выражают следование (лексические средства). Надо думать, это опять же можно объяснить особенностями прозаического перевода священного текста, когда важнее передать смысл, нежели художественную форму.

Во всех случаях параллелизма важное значение имеет и лексико-грамматическое уподобление предложений, чаще всего это употребление одинаковых концовок.

Т.о. можно сделать вывод, что употребление параллелизма напрямую зависит от смысловой нагрузки, т.е., если данный художественный приём помогает в отражении смысла, переводчик уделяет ему внимание, в обратном случае переводчик обходится без средств художественной выразительности.

Последующей целью данной работы будет исследование употребления параллелизма в других существующих переводах псалмов Давидовых. Намечается два направления работы: поиск соответствий в разных переводах псалмов на японский язык, включая перевод сделанный архиепископом Николаем Японским на старояпонский язык, и сопоставление переводов Книги Псалтирь на другие языки, в т.ч. близкие по времени к написанию оригинала. Привлечение разных языков и вариантов поможет исследователям чётче уяснить механизм работы данного художественного приёма в разных языковых и литературных системах.

Литература

1. Перевод Библии на японский язык (электронная версия с сайта Международного Библейского Общества <http://www.ibsstl.org>)
2. Десницкий А. С. Поэтика библейского параллелизма. – М.: Изд-во ББИ, 2007
3. Мень А.В. Библиологический словарь (электронная версия с сайта <http://www.alexandrmn.ru>)
4. Robinson T.H., The Poetry and Poets of Old Testament, L., 1947
5. Олесницкий А., Ритм и метр ветхозаветной поэзии, Труды КДА, 1872

Плач в литературной эпической поэме на санскрите: общая характеристика

Гурия Анастасия Георгиевна

аспирантка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

В этом докладе речь пойдет об эволюции такого жанра, как плач, в литературной эпической поэме. Героический эпос всегда включает в себя плач по павшим героям; есть он и в «Рамаяне» и «Махабхарате». В эпосе присутствие плача обусловлено сюжетом и вполне функционально. Однако во всех четырех древних *махакавьях* (литературных эпических поэмах) на санскрите («Жизнь Будды» и «О прекрасном Нанде» Ашвагхоши, «Рождение Кумары» и «Род Рагху» Калидасы) также есть плачи, хотя функциональной необходимости в них нет и они могли бы быть изъяты без ущерба для основной сюжетной линии. И тем не менее оба автора, ориентируясь на эпос, находят нужным включить плачи и в свои поэмы, так или иначе приспособив старый инструментарий к своему сюжету и задачам. Каждый раз в название главы, в которую входит плач, выносятся слово *vilāpa* – «плач, причитания». Это позволяет предположить, что *vilāpa* – обозначение особого внутреннего жанра в составе махакавы – жанра плача. Плач в махакаве представлен как внутренний жанр со своим набором отличительных черт.

Если говорить *о ситуации плача*, то в эпосе можно выделить плачи «*воинские*», вызванные гибелью героя на поле битвы, и «*семейные*», порожденные другими обстоятельствами, например, исчезновением оплакиваемого или уходом в лес. Этот последний вариант – более поздний, он осваивается эпосом посредством приспособления привычных приемов воинского плача к новой ситуации. Из всего набора плачей, представленных в эпосе, литература использует как материал именно семейные. В обеих поэмах Ашвагхоши плачи вызваны уходом героя в лес с конечным принятием буддизма. У Калидасы ситуация плача иная: в обеих поэмах поводом для плача служит таинственная и странная смерть одного из супругов, которого оплакивает

другой. Вообще оба автора создают не столько семейный, сколько любовный плач, плач по возлюбленному или возлюбленной. Взамен родовых отношений и обязанностей на первый план выходят более близкие, личные отношения любви и дружбы.

Плач в эпосе и в литературе является частью *сцены плача*. В «Рамаяне» ее композиция носит стабильный характер: известие о несчастье – реакция героя – плач – утешения – приготовления к погребальному обряду (в случае гибели). Литература заимствует из «Рамаяны» композицию этой сцены. Ашвагхоша при этом акцентирует момент узнавания об истине. В «Жизни Будды» сцена плача носит многоступенчатый характер. В композиции сцены плача у Калидасы мотивы погребального ритуала присутствуют. Утешения в его поэмах содержат в себе дополнительный момент разъяснения, т.к. гибель героя представляется необычной и даже сверхъестественной.

Неотъемлемая составляющая плача, как эпического, так и литературного, – это реакция героя или героини на известие о несчастье. Она заключается в ряде *внешних проявлений*, который в целом остается неизменным. Плачей без слез, покрасневших глаз, обмороков, рыданий в голос, прерывистой речи не бывает. В поэмах Ашвагхоши для женщин все это сопровождается и регулярно отмечаемыми изменениями в облике, которые обусловлены ритуалом разлуки. Поведение мужчин более сдержанно.

При рассмотрении последовательно плачей эпоса, Ашвагхоши и Калидасы в характере таких *описаний* прослеживаются определенные изменения. Эпос скуп и просто, рядом формульных выражений фиксирует ряд канонических проявлений скорби во внешнем облике и поведении героя. Ашвагхоша делает описание более целостным, детализированным, придает ему живописный характер. Напротив, у Калидасы описание внешних проявлений скорби в цели автора очевидно не входит: его явно больше интересует психология героев, к тому же ко времени создания его поэм сильные проявления гнева и скорби во внешности героев перестают осознаваться традицией как прекрасные. И у Калидасы мы не видим ни жеста, ни мимики, описания страданий героев занимают очень малую долю текста. Таким образом, мы можем предположить, что традиция двигалась от безыскусного упоминания событий в эпосе к их развернутому, живописному изображению и наконец – к некоторому развоплощению, к переходу в сферу личности и ее переживаний – от мира внешнего к миру внутреннему.

Что касается *мотивов и форм* плача, то они также претерпевают некоторые изменения. Воинские плачи эпоса включают в себя ряд постоянных мотивов, в том числе обращения к погибшему, жалобы, восхваления и упреки. Внутри эпического плача отдельные мотивы располагаются в свободном порядке. Литература стремится внести в плач некую композицию, продуманную логическую структуру. При переходе от эпоса к махакавье наблюдается усиление психологизма в плаче. Также воинские и царские мотивы уступают место любовным. Особенно это заметно у Калидасы.

Противопоставление мужского и женского плача для эпоса не представляется существенным; между тем литература находит нужным их разграничить. У Ашвагхоши характерная черта мужского плача в отличие от женского – ссылка на прецеденты (примеры из мифологии и преданий). Оно демонстрирует ученость героя, его владение навыками ученого спора и риторики. У Калидасы основной маркер мужского плача – логические умозаключения, которые указывают на рассудительность героя и способность логически мыслить, возвышающую его над другими.

За плачем всегда следуют *утешения*. У Калидасы оба плача гораздо более камерные, мотивы публичности в нем приглушены. В его поэмах утешения исходят от высших, божественных или богоравных существ (голос с неба, риши Васиштха) и указывают на древнее проклятие как на причину произошедшего. Событие тем самым лишается окончательности – смерть становится переходом к другому существованию (или к временной разлуке влюбленных; впоследствии супруги воссоединятся). Утешения в эпических поэмах можно условно разделить на философские и

«конструктивные»: первые подразумевают призывы к стойкости и стоицизму, вторые – возможность конкретных мер или благоприятного поворота событий.

Таковы в общих чертах особенности литературных плачей.

Библиография

1. Aśvaghōṣa's Buddhacarita or Acts of the Buddha by S.U. Johnston. Delhi, 1984.
2. Kalidāsa's Kumārasambhava Cantos I-VIII. Ed. with the commentary of Mallinātha, a literal English translation, notes and Introduction by M.R. Kāle, 6-th edition, Delhi, 1967.
3. Mahāmahopādhyāyakolācalamallināthasūraviracitayā ṅjainīsamaḥyayā vyākhyayā sameto mahākaviśrīkālīdāsakṛtam Raghuvaiśamahākāvyaṃ.
4. Śri-Aśvaghōṣaviracitam Saundaranandamahākāvyaṃ hindībhāṣopetam. Dillī, 1994.
5. The Rāmāyana of Vālmīki (Śrīmadvālmīkirāmāyaṇam), published by N.Ramaratnam, Madras, 1958.
6. Алиханова Ю.М. «Образ ашрамы в древнеиндийской литературной традиции» - «Петербургский рериховский сборник», С.-Пб., 2002, с. 84-128.
7. Алиханова Ю.М. «Эпическая поэма на санскрите и стиль кавья» - «Теория стиля литератур Востока». М., 1995, с. 105-113.
8. Васильков Я.В. О центральных образах «Стрипарвы» – в кн. «Махабхарата. Сауптикапарва. Стрипарва.», М., 1998.
9. Гринцер П.А. Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе - «Памятники книжного эпоса», М., 1978, с. 16-48.
10. Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.

Стихотворные вставки в «Книге о чалме» («Дастар-наме») Хушхал-хана Хаттака (1613-1689)

Куницкая Яна Игоревна

студентка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

1. «Дастар-наме» Хушхал-хана Хаттака – это один из самых ранних образцов литературы на языке пушту. Название сочинения переводится как «Книга о чалме». Именно образ чалмы как главного атрибута правителя в пуштунском обществе становится мерилем достоинств человека. Во введении к «Дастар-наме» Хушхал-хан Хаттак говорит о сущности (*хакикат*) чалмы, которая заключена в определенных достоинствах и талантах носящего ее человека. Таким образом, мы видим, что в «Дастар-наме» Хушхал-хан дает картину тех качеств и умений, которыми должен обладать человек, достойный носить чалму, т.е. истинный член пуштунского общества.

2. Жанр «Дастар-наме» берет свое начало в арабской литературе *адаба*. Адабная литература зародилась еще в бедуинском доисламском обществе, где она выполняла роль передатчика унаследованных от предков норм и правил. В исламское время адаба представляет собой комплекс знаний, которыми должен обладать образованный человек, противопоставлявший себя бедуину – *адиб*. Затем назидательная проза обогащается за счет других традиций и, в первую очередь, за счет пехлевийской дидактической литературы, и в XI в. она возрождается на персидском языке.

Существовало два основных типа дидактических сочинений: религиозные и светские, которые и имели целью воспитать достойного члена общества. «Дастар-наме» относится ко вторым и являет собой первый памятник светской назидательной прозы на языке пушту, что и сделало его предметом нашего исследования.

3. «Книга о чалме» Хушхал-хана Хатака практически не изучена в отечественной науке. Во многих сочинениях, в которых в том числе говорится об этом авторе, содержится лишь краткое описание или упоминание о «Дастар-наме». В монографии

М.С. Пелевина, посвященной Хушхал-хану Хаттаку, а также в его книге «Афганская поэзия в первой половине-середине XVII в.», дается более четкое и цельное представление о данном литературном памятнике, что, однако, не является развернутым и структурированным описанием этого произведения. Ни в одной изученной нами отечественной работе не содержится глубокой и полной характеристики «Книги о чалме», тем более не затронута тема стихотворных вставок в «Дастар-наме».

4. Тема стихотворных вставок в дидактической литературе, несомненно, является отдельным обширным полем для исследований, ведь «инкрустирование прозы поэтическими вставками» (по выражению В. Б. Никитиной) является одним из характерных приемов дидактической литературы. Однако, согласно нашим изысканиям, эта тема не изучена в достаточной степени: нет ни одной монографической работы, посвященной проблеме поэтической иллюстрации в адабной литературе. Тем не менее, изучив имеющиеся работы, в которых в той или иной степени рассматривается жанр адаба, мы смогли прийти к некоторым заключениям общего плана относительно характеристики и функций стихотворных вставок в назидательной прозе.

Так, к примеру, И.М. Фильштинский в своих монографиях рассматривает «поэтические отрывки»¹, в первую очередь, с точки зрения источниковедения и истории поэзии. Он говорит об антологической роли стихотворных вставок, которые «служат автору источником сведений»² о предмете повествования. Помимо этого, говоря о функциях поэтических вставок, он выделяет лишь одну – иллюстративную, имея в виду сопровождение и «подкрепление» мысли, высказанной в прозе, поэтическим материалом.

Большинство авторов, исследующих в той или иной степени литературу адаба, выделяют в своих сочинениях деление стихотворных вставок на собственно-авторские и заимствованные.

«Книга о чалме» Хушхал-хана Хаттака характеризуется обильным вставным поэтическим материалом. Мы встречаемся с самыми разными жанрами и размерами стихотворных вставок: от коротких афоризмов и отдельных бейтов и *мисра'* до достаточно длинных *маснави*, от *фарда* и *руба'и* до газели и *кыт'а*.

В «Дастар-наме» мы сталкиваемся со смешанным типом стихотворных иллюстраций: присутствуют как собственно-авторские, так и заимствованные цитаты. На данном этапе работы мы обнаружили лишь одно заимствование: из произведения Саади «Гулистан».

Важнейшей характеристикой стихотворных вставок в «Книге о чалме» является их двуязычие: Хушхал-хан Хаттак «инкрустирует» прозу стихотворениями, как на персидском языке, так и на языке пушту. Причем статистически четко выделяется преобладание поэзии на фарси над пушту. Таким образом, видно, что язык пушту в «Дастар-наме», в первую очередь, является языком прозы, в то время как персидский воспринимается Хушхаль-ханом как высоко поэтический язык. В то же время Хушхал-хан создает литературный язык пушту и приспособливает его не только к прозе, но и к поэзии. Арабский же используется автором лишь для цитирования или введения эпизодов, связанных со священной историей ислама, в т. ч. хадисов, цитат из Корана.

В ходе данного исследования мы выделили функции стихотворных вставок в «Дастар-наме»:

1. Композиционная. Оформление начала книги и ее завершения.

¹ Фильштинский И.М. 1977, с. 42.

² Фильштинский И.М. 1978, с. 187.

2. Моделирующая функция. Во вступительном стихотворении Хушхал-хан Хаттак воссоздает религиозную картину мира, вписывая, таким образом, свое произведение в рамки исламской религии.

3. Маркирующая и обобщающая функции. Выражение квинтэссенции, основной мысли определенной главы или определенного абзаца, т. е. введение начального тезиса главы или, напротив, подведение итогов, вывод.

4. Разграничительная функция. Автор «размечает» прозаический текст, делит его на смысловые синтагмы с помощью поэтических вставок.

5. Иллюстративная. Стихотворная иллюстрация предшествующей мысли, выраженной в прозе. Продолжение, развитие, подтверждение мысли в стихотворной форме.

6. Выделительная (акцентирующая) функция. Повторение, выделение определенной мысли, суждения.

7. Эстетическая функция. Так, к примеру, Хушхал-хан Хаттак очень ярко живописует дорогую сердцу охоту в заключительном маснави в главе «искусство охоты». Помимо этого, автор часто завершает свою мысль изящным стихотворным пассажем.

Литература

1. Пелевин М.С. (2001) Хушхал-хан Хаттак (1613-1689). С-Пб.: Петербургское Востоковедение.
2. Пелевин М.С. (2005) Афганская поэзия в первой половине-середине XVII в. С-Пб.: Петербургское Востоковедение.
3. Фильштинский И.М. (1977) Арабская литература в Средние века. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука».
4. Фильштинский И.М. (1978) Арабская литература в Средние века. VIII-IX вв. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука».
5. Khoshhaal Khan Khatak (1966) Destaar Naama. Kabul: Pashto Tolana.

Рассказ в турецкой литературе первой половины XX в. как отражение действительности

Мухаметзянова Лениза Расиховна

студентка

Казанский государственный университет

Рассказ как жанр появляется в турецкой литературе в 1870-х годах. Изначально рассказом называли «произведения разные по объему, описывающие определенное событие в стихах или прозе. Первые переведенные с французского языка романы также называли рассказами. Так современное определение рассказа утвердилось в эпоху Серветифеню»¹. Конец XIX – начало XX века сложное для турецкого народа время: смена политического режима, начало развала Османской Империи, становление республиканского государства путем революции. Придать художественную форму историческим событиям, которых, по словам В.Г. Белинского «не хватило бы на драму, не стало бы на роман»², быстрее при помощи малой литературной формы, такой как рассказ, нежели роман или драма.

В теории турецкого литературоведения жанр рассказа в большей степени рассматривается исключительно во взаимосвязи с «романом».

¹ Ahmet Kabaklı Türk edebiyatı, 1.cilt, s.485

² В.Г.Белинский «Сочинения», том 1, с. 271

Согласно определению, данному в Турецкой Энциклопедии (Türk Ansiklopedisi) «рассказ в широком смысле - событие, или толкование событий повествовательным путем, один из первоначальных жанров, цель которого в большей степени воздействие на эмоции читателя или слушателя, чем обдумывание описываемого; придание повествованию привлекательности вследствие вызываемого воодушевления»¹.

Резкую популяризацию рассказа в литературе можно объяснить его малыми формами, способностью ограничить содержание отдельными событиями, персоналиями, случаями. Так, одна из целей рассказа – художественное описание событий, имеющих место в конкретном обществе, государстве в краткий временной отрезок.

Отражением нестабильного положения турецкого общества является рассказ *Азиз Несина* «Дом на границе» ('Sınır üstündeki ev'). Во вновь созданном государственном образовании существует множество проблем: одна из них административно-территориальное деление. Такое, к сожалению, случается и в наше время. Описание дома, который сняли герои, расположенного на границе между разными районами, говорит о неустроенности Турецкого государства. Герои пассивны в решении своих проблем. Они не пытаются ускорить процесс разрешения спорного вопроса. Положившись на судьбу, они продолжают жить в этом доме, но не одни. Они дают приют ранее приходившим вора, чтобы предотвратить приход новых (наказывать вора некого, дом находится на границе нескольких районов), до разрешения вопроса о принадлежности дома.

Довольно ярким произведением, описывающим одну из проблем турецкого общества в начале XX века, является рассказ «Удостоверение личности» ('Kafa kağıdı') *Сабахаттина Али*. Структура рассказа необычна, напоминает «рассказ в рассказе». Однако подобным приемом в турецкой литературе пользовались Халиде Эдип Адывар в рассказе «Злой дух поселившийся в девочке Дженнет» («Cennet kızın cinneti») и Фахри Желал Гоктулджа «Мировой парень Мустафа Эфенди» («Eldebir Mustafaefendi»).

Ситуация описываемая в рассказе С. Али парадоксальна. С установлением буржуазно-национального общества в Турции после Кемалистской революции (1923 г.), страна становится бюрократической. Это ярко выражено в данном рассказе. Ведь дедушка, которому было за 80 лет, жил по документам сына. Его задержали за неоплату проезда. Служащим жандармерии не было дела до того, что перед ними сидит старик, а не молодой человек 29-ти лет как было указано в документах. Задержать пожилого они не имели права, так как «тем, кому больше шестидесяти лет оплата проезда не требуется»².

Чтобы лучше донести до читателя, как парадоксальность, так и комичность ситуации, автор прибегает к сатире. Нежелание жандармерии разбираться в подлинности документов, говорит нам о том, что турецкий народ в пост-реформаторский период был обездолен, властям не было до него дела. В связи с тем, что Турция как государство находилось на начальном этапе своего становления.

Орхан Кемаль также работает над темой отражения социальной действительности турецкого общества в первой половине XX века. В рассказе «Лотерейный билет» ('Piyango bileti') раскрывается проблема неравенства прав женщин и мужчин.

Одной из мер политики секуляризации турецкого общества стало уравнение в общественных правах женщин с правами мужчин. Среди важных этапов решения данного вопроса стоит отметить «запрет многоженства, признание равных прав в семье, в получении образования, во время выборов в органы власти»³. Документ,

¹ Türk Ansiklopedisi cilt XIX, s.231

² Güzel Yazılar. Hikayeler, cilt 1, s. 154

³ Н.Г.Киреев «История Турции XX век», с.163-164

провозглашающий все вышеперечисленное, был принят в Турции в 1926 году. Орхан Кемаль пишет свой рассказ несколько позже. Этот факт позволяет говорить нам, что произошло лишь формальное уравнение в правах.

Современному читателю желание жены героя потратить выигранные деньги на покупку одежды, принадлежностей для дома может показаться странным. Однако видимо у большинства женщин не было возможности распоряжаться финансами. Главенство в семье все еще неоспоримо принадлежало мужу. Привлекают внимание читателя диалоги семейной пары. Они не слышат друг друга и не пытаются услышать. Не вникая в последующую реплику собеседника, каждый продолжает свою мысль:

«-Мне кажется что кафе, лучше столовой.

-Хотя бы сшить новое манто, а вместо старого новый женский костюм.

-Да, оставь ты эти разговоры об одежде... Кафе лучше столовой, не так ли?»¹

Да, деньги будут потрачены по желанию жены. Однако скольких усилий стоила эта договоренность. Обрела ли она душевный покой, когда муж согласился распорядиться выигрышем как она того хотела: «Муж укутался одеялом с головой. Жена, укрывшись, смотрела в темноту»². Она переживает, она не спокойна. Ее победа в споре в следующий раз не гарантирована.

Три вышеперечисленных рассказа являются подтверждением теоретической информации о жанре «рассказа» как наиболее «оперативной» литературной форме. Несмотря на небольшой объем, рассказ емко вмещает в себя описание существующих глубоких противоречий турецкого общества на этапе его зарождения и развития. Так, появление данной малой формы в литературе позволило писателям обратиться к проблемам волнующим общество, выразить свою критику и своевременно донести переживания до народа.

Литература

1. Белинский В.Г. (1953) Сочинения, том 1, изд. АН СССР, Москва, с.574
2. Киреев Н.Г. (2007) История Турции XX век, Москва, с. 608
3. Güzel Yazılar Hikayeler (2000), cilt 1, Ankara, s. 342
4. Kabaklı Ahmet Türk edebiyatı (1994), 1.Cilt, İstanbul, s. 622
5. Türk Ansiklopedisi (1989), cilt XIX, İstanbul, s. 514

Образ рая в касыде Ибн Каййима ал-Джаузийи

Навроцкая Любовь Борисовна

аспирантка

Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова

В нашей работе мы рассматриваем стихотворение (касыду) средневекового ученого-теолога Ибн Каййима ал-Джаузийи (1292-1350) из введения к его фундаментальному труду «Ведущий души в края радостей»³, посвященному раю.

В классической арабской традиции система текстов центрична: ее ядро составляет религиозный канон и околочаноническая литература, второй круг – это ученые и философские труды, третий – собственно изящная словесность⁴. Особенностью рассматриваемого нами стихотворения является то, оно является органичной частью богословского трактата: помимо эстетической, оно выполняет и прагматическую

¹ Güzel Yazılar. Hikayeler, cilt 1, s. 286

² Там же, s. 288

³ Nādī al-arwāh ilā bilād al-afrah. Здесь и далее дается упрощенная транскрипция арабских слов.

⁴ Брагинский, с. 171.

функцию, сочетая в себе различные элементы образа рая и предваряя своим содержанием основную часть книги.

Мы провели сопоставительный анализ коранических контекстов и хадисов¹ из наиболее авторитетных сборников преданий с касыдой Ибн Каййима, чтобы выяснить, какие именно образы из этих источников нашли в ней свое отражение и как статус религиозного канона повлиял на форму воплощения образов в стихотворении.

Прежде всего, сделаем краткий обзор отдельных элементов описаний рая в Коране и предании.

В Коране описания пространства рая сосредоточены, в основном, на природных элементах ландшафта. В частности, говорится, что в раю есть цветники (42:22), виноградники (78:32), такие растения, как пальма (55:68), гранат (55:68), лотос (56:28), талх² (56:29). В Коране также встречаются упоминания шатров (55:72), комнат³, дворцов (25:10). У праведников в раю есть супруги⁴. Обитатели рая могут лицезреть⁵ Аллаха.

Хадисы базируются на понятиях и образах, встречающихся в Коране, однако далеко не исчерпываются ими. Относительно устройства рая, в частности, говорится, что земля там – из мускуса. В хадисах не раз упоминается собрание праведников в раю, где для одних там приготовлено возвышенные места (minbar) из света, или жемчуга, или яхонта, или хризолита, или золота, или серебра, а другие будут сидеть на бархане мускуса и камфары. О лицезрении Аллаха в хадисах говорится неоднократно и подробно.

Теперь перейдем непосредственно к параллелям, найденным нами в касыде: в 4 строке стихотворения упоминаются шатры и цветники. О шатрах как жилищах обитателей рая говорится в Коране (55:72), а также в хадисах⁶. Упоминание цветников встречается в контексте 42:22 и в предании⁷.

Значительное место в рассматриваемом нами стихотворении занимает тема приближенности обитателей рая к Всевышнему. Так, в 8 строке говорится, что там «взоры лицезреют Аллаха открыто (jahratan)». Об этом упоминается в Коране⁸ и предании⁹.

Важной частью касыды является описание возлюбленной, которая в рамках данного контекста, по-видимому, отождествляется с райской супругой. Так, в 10 строке дается следующее описание: «...Если она улыбнется, свет озарит его <рай – Л.Н.> восхода ярче». Сияние как один из неотъемлемых атрибутов обитателей рая упоминается в Коране¹⁰, а также предании¹¹.

Описание рая встречается в 16-17 строках: «Глаз радуется ему <раю – Л.Н.>, когда смотришь на него: фруктам различным <...>, гроздям винограда, райским яблокам и гранатам ...». Об изобилии различных плодов говорится в Коране (77:42, 56:20, 32-33; 52:22).

¹ Хадисы – это предание о словах и деяниях пророка Мухаммада. Оно имело устное бытование вплоть до VIII в., когда омейядский халиф ‘Умар ибн ‘Абд ал-‘Азиз (717-720) официально разрешил записывать хадисы.

² В комментарии Крачковского говорится следующее: талх – акация, мимоза или банан. (Коран, пер. И.Ю. Крачковского, с. 619).

³ 25:75, 29:58, 34:37, 39:20.

⁴ 2:25, 3:15, 4:57, 78:33, 52:20; 56:22-24, 35-37; 55:56,58,70,72,74.

⁵ 75:22-23.

⁶ Хадис в передаче Абу Зарра. Сахих Бухари. Сахих Муслим.

⁷ Хадис в передаче Абу Хурайры. Суанн Ибн Маджа.

⁸ 75:22-23. Сюда же примыкают контексты 2:55-56 и 4:153.

⁹ Более подробно об этом см. ниже в комментарии к строкам 40-43.

¹⁰ 75:22, 83:24.

¹¹ Хадисы в передаче Абу Хурайры. Сахих Бухари. Сахих Муслим. Суанн Тирмизи. Суанн Ибн Маджа.

В строках 34-35 идет речь о месте собрания праведников в раю, где «что хочешь бери без платы за это». Об этом говорится в хадисах¹.

Развернутое описание рая встречается в строках 37-39: «Спешите туда в долину благоуханную: земля в ней – из самого ароматного мускуса. Возвышенные места (mañābir) там из света, серебра и чистейшего золота, которые не разрушаются, и барханы мускуса, сделанные для сидения тем, кто ниже обладателей возвышенных мест (mañābir)...». Об этом говорится в предании².

В строках 40-43 снова говорится о лицемерии Аллаха: «В то время, как они увлечены своей жизнью и радостью <...>, вдруг сияющим светом озарились сады со всех сторон <...>: явился им Господь небес открыто...». Похожее встречается в предании³.

Далее, в строках 44-46, говорится: «Он <Аллах> сказал: "Просите Меня, о чем пожелаете, ведь всё, чего вы захотите, – у Меня <...>". О том, что для праведников в раю – всё, что они пожелают, говорится в Коране⁴, а также в хадисах⁵.

Как явствует из проведенного сопоставления, рассмотренное нами поэтическое произведение с точки зрения лексики опирается на Коран, тогда как развернутые описания рая большей частью основываются на хадисном материале. Кроме того, все проанализированные нами образы, составляющие картину рая в этом стихотворении, по своему содержанию и даже структуре практически не отличаются от тех, которые зафиксированы в религиозном каноне, что позволяет отнести данную касыду к произведению, в котором превалирует прагматическая функция.

Литература:

1. Баранов Х.К., Арабско-русский словарь, М., 2001.
2. Коран, пер. И.Ю. Крачковского. М., 1990.
3. Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991.
4. Al-Bukhārī, Saḥīḥ, <http://www.al-eman.com/hadeeth/viewtoc.asp?BID=13>.
5. Ibn Māja, Sunan, <http://www.al-eman.com/Hadeeth/viewtoc.asp?BID=4>.
6. Ibn Qayyim al-Jawziyya, Nādī al-arwāḥ ilā bilād al-afrāḥ, <http://islamport.com/w/qym/Web/3184/1.htm>.
7. Lane E.W., An Arabic-English Lexicon, <http://www.studyquran.co.uk>.
8. Al-Qur'ān al-karīm, Dimashq, 1984.
9. Muslim, Saḥīḥ, <http://www.al-eman.com/hadeeth/viewtoc.asp?BID=1>.
10. At-Tirmidhī, Sunan, <http://www.al-eman.com/Hadeeth/viewtoc.asp?BID=9>.

Особенности развития японской поэзии танка в эпоху Муромати

Ремизникова Елена Владимировна

аспирантка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Эпоха Муромати (1392-1573) стала последним значительным периодом в истории развития классической поэзии пяти строк - танка. Между тем, это время было отмечено многими изменениями в художественной форме стихотворных произведений и появлением немалого числа литераторов, привнесших новые взгляды в поэзию вака. Стили школ Рэйдзэй и Кёгоку, сформировавшиеся в это время, представляли собой альтернативу ортодоксальному стилю школы Нидзё. В произведениях этих школ сделан

¹ Хадис в передаче Абу Хурайры. Суанн Ибн Маджа.

² Хадис в передаче Абу Зарра. Сахих Бухари. Сахих Муслим.

³ Хадис в передаче Джабира ибн 'Абдаллаха. Суанн Ибн Маджа.

⁴ 16:31, 25:16, 39:34, 21:102, 50:35.

⁵ Например, хадис в передаче Бурайды ибн ал-Хусайба. Суанн Тирмизи.

акцент на поисках новых методов выразительности, живой, непосредственной художественной формы, в них начинает ощущаться сдвиг от отрешённого мировосприятия в сторону большего внимания к внешнему миру и к внутреннему миру субъекта.

Одним из писателей этого времени, чьё творчество до настоящего времени вызывает противоречивые отклики, является Сётэцу (1363-1459), выходец из поэтической школы Рэйдзэй. В настоящее время большинство литературоведов признают Сётэцу значительной фигурой своего времени, ставя его в один ряд с другими выдающимися писателями и драматургами того же периода. Однако интерпретация наследия Сётэцу и его влияния на последующую литературу до сих пор представляет сложность. Можно встретить взаимоисключающие примеры критики, например, обвинения в эпигонстве наряду с обвинениями в чрезмерно вольном обращении с традицией и в новаторстве. В связи с этим целесообразным представляется уделить больше внимания анализу его художественного метода, тем поискам, которые у него предпринимались.

Творчество Сётэцу, в действительности, содержало в себе много противоречий, порождённых переходным характером самой эпохи. Воспринятый ещё от школы Рэйдзэй реформаторский настрой, поиски в направлении совершенствования художественной формы воссоединились у Сётэцу с его личной установкой на поддержание преемственности с классической традицией, на создание крепкой связи с её корнями.

Сам Сётэцу позиционировал себя как классика, возрождающего исконный облик поэзии. Сётэцу расценивал современное ему состояние поэзии Вака как упадок, и его не устраивал ни чрезмерно формализовавшийся ортодоксальный стиль школы Нидзё, ни крайне радикальный подход к видоизменению поэтической традиции в школах Рэйдзэй и Кёгоку. В связи с этим Сётэцу поставил перед собой задачу возродить исконный облик поэзии, вернуть поэзию в русло развития и трансформации через возвращение к классической традиции в её неискажённом виде.

Между тем, творчество Сётэцу не стало чистым копированием классических авторов, он создал свой обособленный художественный метод. Его стихи отличает любовь к изобретению новых сравнений и метафор, ранее не существовавших в поэтической традиции. Также он часто прибегал к усложнённой фразеологии и замысловатому сплетению образов, что делало его стихи трудными для восприятия. Раздробленность композиции, в которой писатель пытался совместить разноплановые мотивы, - ещё одна из черт его стихов, которая придавала им содержательную неопределённость. В идейной плане отмечается глубокое проникновение дзэнской философии.

В особенности важную роль в формировании художественного метода Сётэцу играло его обращение к творчеству Фудзивара Тэйка (1162-1241). Сётэцу многое объединяло с Тэйка, это и переходный характер их творчества, попытка реформировать существующий строй поэзии и даже положение, занимаемое ими в литературных сообществах своего времени, отношение к ним их современников. Сётэцу сознательно попытался реконструировать художественный метод Фудзивара Тэйка, воспользоваться его опытом для трансформации поэзии. Сходство между ними можно обнаружить в использовании поэтического приёма «хонка-дори» (опора на изначальных стих) и в композиционном строе поэзии, интересе к песням «дарума-ута».

У Сётэцу много параллелей и с эпохой Хэйан (794-1185) в целом. В своих работах он вооружается методами раннесредневековой литературы, создаёт новые метафоры и сравнения, переосмысляет хэйанское субъективное начало в поэзии, вновь привносит в поэзию антропоморфизм и даже элементы звукового строя древних стихов. Кроме того,

он возрождает раннесредневековую концепцию «югэн», вновь выдвигая её на высшую ступень среди эстетических категорий.

Сётэцу не просто заимствует различные аспекты ранних этапов литературы, в каждый из них он привносит и зёрна новых художественных тенденций. В произведениях Сётэцу важную роль начинает играть поэтика контраста и диссонанса. Достижения Сётэцу лежат и в сфере расширения тематического диапазона поэзии Вака. Сётэцу начал свободно избирать поэтические мотивы для своих стихов и привносить в них соответствующие своему замыслу концепции и идеи. Сётэцу ещё не пытался обратиться к принципиально новым темам, однако ему часто удавалось обнаружить неочевидные аспекты тем или вернуться к старым темам с их последующим развитием и трансформацией. Многие темы благодаря творчеству этого автора приобрели совершенно новое звучание, во многие он привнёс красочность и фантазийность, углубил их религиозную семантику. К непреднамеренным открытиям Сётэцу относятся и его случайные опыты реалистического отображения действительности, стихи в стиле «ари-но мама».

Особый пласт наследия Сётэцу – это результаты проведённой им исследовательской работы. Сётэцу внёс большой вклад в разъяснение исконных значений поэтической лексики и «заданных тем», выступил как первый систематизатор «заданных тем» и поэтических мотивов.

Многие вышеприведённые аспекты творчества Сётэцу в его время казались экстравагантными или даже порождёнными неверным истолкованием классических памятников. Между тем, в последующие века, для поэтов рэнга и хайкай, именно они зачастую оказывались наиболее актуальными и получали дальнейшее развитие.

Литература

1. Инада Т. «Исследования Сётэцу» (Сётэцу-но кэнкю). Тикумасёин, 1978
2. Конрад Н. И. Японская литература. М.: Наука, 1974.
3. Окадзаки Ё. О стиле Сётэцу (Сётэцу-но футай). Иванами, 1935
4. Фудзихира Харуо Исследования поэтических трактатов (Карон-но кэнкю). Пэриканся, 1988

Музыка и музыканты в персидской касыде XI в.

Слепцов Руслан Николаевич

студент

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

В работе представлены результаты исследования связи музыки и поэзии в персидской касыде XI в., проблемы довольно малоизученной в рамках ближневосточных литературоведческих штудий. Основным источником послужили избранные касыды из Собрания стихов (*дивана*) одного из наиболее ярких представителей персидской литературы XI в. придворного поэта династии Газневидов Манучихри (ум. 1040). Творчество Манучихри было неразрывно связано с дворцовыми праздничными церемониалами и часто служило их поэтическим оформлением, поэтому позволяет наиболее полно проследить характер функционирования мотивов музыки и музыкантов.

С использованием методов контент-анализа в работе выявлены и систематизированы контексты упоминания музыки как одного из постоянных мотивов жанра поздравительных касыд. Мы провели классификацию музыкальных инструментов, ладов, названий песен по частоте их упоминаний в касыдах, а также дали их подробное описание, чтобы нагляднее продемонстрировать традиционный набор музыкальных мотивов, а также их формальные и художественные функции в касыде.

На основе проведенного анализа, можно установить значительную роль музыки в становлении основополагающих жанров ближневосточной поэзии: касыды, газели и маснави, а также в сохранении исконно иранских музыкально-поэтических форм. Музыкальный пласт играет определяющую роль в арабо-персидском синтезе, сформировавшем классическую персидскую поэзию, сохраняя в себе и трансформируя доисламские традиции, этикет и церемониалы древней Персии.

Литература:

1. Divan-e Manuŕehri Damqani ,Tehran, 2004
2. *Бертельс*, История персидско-таджикской литературы, Москва, 1960, 345-346
3. *Бертельс*, Поэзия в Бухаре X в., История литературы и культуры Ирана, стр. 404-406
4. *Газарян*, В мире музыкальных инструментов, Москва, 1989
5. *Хакимов*, Музыкальная культура таджиков. Худжанд, 2001

Оценки влияния конфуцианской этики на поэзию традиционного Китая в современной отечественной синологии

Фролова Елена Сергеевна

студентка

Пермский государственный педагогический университет

Хронологические рамки исследования: IV в. до н.э. – VII в. н.э. В центре его внимания – влияние конфуцианской этики на поэзию традиционного Китая на протяжении нескольких веков и даже эпох. Эпоха Чжаньго – «Борющихся царств» (475-221 гг. до н.э.), Хань (206 - 220 гг. до н.э.), Тан (618-907). Именно в эти времена китайская поэзия достигала наивысшего расцвета.

В научной литературе не существует четкого определения понятия конфуцианская этика. Исследователи употребляют его в более обширном контексте конфуцианства - учения Конфуция (551-479 до н.э.), возникшего в Китае в VI в. до н.э., в котором конфуцианская этика является своего рода синтезатором всего этического, что есть в учении.

Под конфуцианской этикой понимается не столько наука, изучающая общественные нормы поведения и ценностные ориентации, сколько социальная практика. Вспомним родоначальника этики – Аристотеля, ведь именно он обращает внимание на то, что целью этики являются не знания добродетели, а её практическое применение. Конфуцианская этика ориентирована на изучение древних этических норм и реализации их на практике. «Тремя китами» конфуцианской этики являются следующие категории: «жэнь» (добродетель, человеколюбие, гуманность), «и» (долг, справедливость) и «сяо» (сыновняя почтительность).

В трудах самых известных сиологов, изучавших литературное творчество Поднебесной, встречаются лишь упоминания о влиянии конфуцианства на литературное творчество китайских поэтов. Проанализировав их, мы смогли выделить общую картину оценки конфуцианства (соответственно и конфуцианской этики) в поэзии Китая, ее двойственный, дуальный характер. С одной стороны конфуцианские этические идеи, считают исследователи, тормозят развитие поэзии, с другой стороны именно благодаря конфуцианству она смогла существовать и развиваться.

Первое упоминание, которое дает нам шанс оценивать идеи Конфуция, их этическую сторону как источник творчества китайских поэтов встречается у академика В.М. Алексеева: «В результате его (Конфуция) усилий наступает царство слова, выводящее человека из будничного прозябания в духовную тревогу, сопряженную с любованием и эстетической эмоцией».

Однако именно с его позиции о том, что китайского поэта нельзя называть конфуцианцем, начинает развиваться двойственность оценок. Вслед за ним А.С. Малявин, М.Е. Кравцова, А.С. Мартынов развивают идею о «феномене вариативности индивидуального вероисповедания». Суть этого феномена состоит в том, что человек практически одновременно следовал идеалам и ценностным ориентирам, предлагавшимся столь различными по всем показателям учениями и верованиями как конфуцианство, даосизм и буддизм. Этот феномен в наибольшей степени нашел свое отражение в жизни и творчестве китайских поэтов.

Китайский поэт эпохи Хань и Тан - это одновременно и высокопоставленный чиновник, почитаемый современниками воплощением конфуцианской благородной личности, даосский адепт, занимавшийся алхимическими практиками и мирской последователь буддизма. Такое положение дел очень затрудняет выявление роли того или иного учения в творчестве китайских поэтов.

Так, например, М.Е.Кравцова считает, что конфуцианские мыслители относились к литературе с позиции «догматико – прагматического подхода». Догматы – нормы и ценности конфуцианской этики, прагматизм – её распространение через «средства массовой информации», письменное слово. Как мы знаем, уже после смерти своего основателя (в эпоху Хань и Тан) конфуцианство стало господствующей идеологией в Китае. Последователи «Великого Учителя» старались распространить его учение во все сферы общественной жизни.

Произведения искусства наделялись следующими основными функциями: 1) воспитания личности в духе морально-этических ценностей, 2) обязательность, для каждого, кто участвовал или претендовал на участие в делах управления страной (в определенные исторические периоды написание сочинения в форме поэтического произведения входило в программу экзаменов на чиновничий чин, без сдачи которых человек не принимался на государственную службу), 3) содействие упрочению правящего режима через воспевание его достоинств, критику недостатков и пропаганду морально-этических ценностей. Тем самым, в конфуцианстве был строго определен круг художественных тем и мотивов: изложение положений самого конфуцианского учения, показ на примере конкретных исторических прецедентов или современных автору событий "добрых поступков" и "злодеяний", "правильных" и "неправильных" взаимоотношений между людьми.

Произведения искусства, содержание которых не соответствовало этим тематическим ограничениям, не признавались конфуцианскими критиками в качестве таковых или резко порицались. Хрестоматийный пример - их отношение к поэзии любви. Так как чувство любви полагалось эмоцией, наиболее неподконтрольной разуму, а, значит, пагубной для благородной личности, произведения, повествующие о любовных переживаниях мужчины, однозначно считались "развратными" и нарушающим и все нормы благопристойности.

Такой, подход, как сообщает нам сама М.Е. Кравцова, приводит к несвободе писателя, отвержению индивидуальных, эмоциональных начал в художественном творчестве, ограничению тематики произведений, вплоть до навязывания шаблонов.

Однако М.Е. Кравцова не отрицает и положительных оценок конфуцианства, ведь именно конфуцианским «поэтологическим взглядам» китайская художественная культура обязана своей вековой историей (если считать начало поэтического творчества с момента создания "Канона поэзии", в котором Конфуцием были собраны стихотворные гимны и народные китайские песни IV в. До н.э.).

В поддержку данной позиции выступал А.С. Малявин. В своем фундаментальном труде «Китайская цивилизация» он опровергает теорию несвободы утверждением особой манеры толкования, которая «обязывала видеть в лирике скрытые политические и назидательные мотивы: плач жены, оставленной мужем, воспринимался как протест

высоконравственного мужа против беззакония, картины цветущих персиков и слив - как намёк на процветание династии». Соответственно, конфуцианство не отвергало индивидуальные и эмоциональные переживания в поэзии, а лишь придавало им назидательный, этический характер. Другим доказательством, в пользу конфуцианской этики как стимулятора в развитии поэзии, на наш взгляд, можно считать то, что авторы - переводчики китайской поэзии (А.И. Гитович, Л.З. Эйдлин) выделают в них четкую гуманистическую направленность. А именно гуманность – Жень, является основой конфуцианской этики.

Литература

1. Алексеев В.М. Китайская литература. М.: Наука. 1978.
2. Иванов В.Г. История этики Древнего мира. Спб., 1997.
3. Кравцова М.Е. История культуры Китая. Спб., 1999.
4. Кравцова М.Е. Поэзия древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Спб., 1994.
5. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М.: Наука. 2000.
6. Мартынов А.С. Конфуцианство. Лунь Юй. – в 2 томах - Спб.: Петербургское Востоковедение. 2001.
7. Сухой тростник: Поэзия эпохи Тан / Пер. Эйдлина Л.З. Спб. 1999. – С.250.

Основные тематические направления в творчестве китайского поэта Хай-цзы (1964-1989)

Цыбикова Валентина Владимировна

аспирантка

Бурятский государственный университет им. Доржи Банзарова

Одним из ярких представителей китайской литературы 1980-х годов XX века является поэт Хай-цзы. Несмотря на короткий жизненный путь, поэт оставил огромное поэтическое наследие и, тем самым, внес заметный вклад в развитие современной китайской литературы. Это один из немногих поэтов, чье творчество по сей день вызывает споры и полемику у многих китайских и зарубежных литературных критиков. Хай-цзы обладал своеобразной философией, которую смело воплощал в своем творчестве.

Касаемо его тематической направленности и художественного своеобразия, здесь наиболее ярко выделяются три аспекта. Ведущей темой его творчества является тема родины. Главным фактором, определившим выбор данной тематики, является происхождение поэта. Он родился в уезде Хуэйнин провинции Аньхой, где и прожил пятнадцать лет вплоть до поступления в университет. Чувства поэта, связанные с родиной, деревней, воплощаются в его творчестве очень богато и разнообразно, а порой даже и противоречиво, приобретая двусмысленность. С одной стороны, родина для поэта была основой его жизни и творчества, началом начал. Хай-цзы олицетворяет деревню с матерью-землей, сестрой-красавицей, священной землей, тем самым, выражая свою почтительность и уважение.

...В деревне живут
Мать и сын
Сын потихоньку вырос
Мать потихоньку смотрела
Пух камышовый бурьяном
Деревня – это белая лодка
Мою сестренку зовут камыш
Моя сестренка очень красива...

(«Деревня»)

С другой стороны, это одинокая и нагая родина, наполненная чувством печали и горести, тоски и отчаяния. Вышедший из деревенской среды Хай-цзы, конечно же, знал и пережил все трудности и беспросветные тяготы крестьянской жизни:

...Зерно пшеницы земли нагота
 Нагота земли на родине так одинока
 Сижу на земле, позабыл о провизии, неурожай или полнота горести
 Глубь житницы выплюнула одно искреннее стихотворение
 Вопрос родного человека
 Счастье не свет лампы
 Счастье не может осветить большую землю
 Даль земли прозрачно вырезала
 Горечь...

(«Поле пшеницы»)

Другая не менее важная тема его творчества – тема любви. Ранним произведениям данного направления присуща влюбленность, легкость и эйфория. Однако же в стихотворениях позднего периода творчества Хай-цзы раскрываются истинные чувства, в основном это: горечь, печаль, тоска, безысходность. Возможно, это результат неудачного опыта любви в реальной жизни поэта.

...Твои руки
 на нем
 озаряют их
 Потом было утро после расставания
 В свете зари
 Я поднес чашку каши
 Вспомнил разделяющий горы и реки
 Север...

«Твои руки»

... Попытался сохранить первую каплю росы
 Конечно, связанную с твоим любимым человеком...
 ...приостановил мгновение,
 Тоже связанное с ней...

(«Твои руки»)

Своеобразно выражается в творчестве Хай-цзы и третий аспект – тема смерти. Смерть в философии поэта была лучшим способом жизни и, рассматривается как продолжение лучшей жизни, что есть на земле. В стихотворениях о смерти часто встречается художественный образ солнца, который, в свою очередь, олицетворяет образ короля небесного царства поэзии.

...Бутоны расцветают в священной родине
 Как поэт, у которого сон - это лошадь
 И безграничной ночью длиною в жизнь этот огонь достигнет нирваны
 Стать солнцем жизни – вот мой долг
 Солнце всегда несравненно
 Его блеск неподражаем
 Солнце – несравненный блеск несравненный
 Свет
 Как поэт, у которого сон – это лошадь
 А затем меня разбудит священное и нетленное солнце сумрака
 Солнце – это мое имя
 Солнце – это моя жизнь
 Вершина солнца погребена тело поэзии – вечное царство...

(«Родина, или сон-это лошадь»)

Произведения данной тематики отражали жизненные и творческие устремления поэта, сводившиеся к единому: стать королем небесного царства поэзии. В этом поэт видел смысл своей жизни и смысл своей смерти.

Литература

1. Гао Бо. (2003) Цзеду Хай-цзы (Толкование Хай-цзы). Куньмин: Издательство Юньнаньжэньминь, 2003.
2. Завидовская Е.А.(2003) Постмодернизм и современная китайская литература // Проблемы Дальнего Востока, №2.
3. Ли Синьюй.(2000) Чжунго дандай шигэ ишу яньбяньши. (Эволюция современной китайской поэзии). Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2000.
4. Цыренова О.Д. (2005) Китайская литература 1980-х годов // Вестник Бурятского государственного университета. Серия 18. Востоковедение, №1.
5. Хай-цзы.(2006) Хай-цзы дэ ши (Стихотворения Хай-цзы). Пекин: Издательство Жэньминьвэньсюэ, 2006.

Путевые заметки как вид литературы на языке хауса

Ширенкова Екатерина Викторовна

студентка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Литература на языке хауса 30-х годов XX в. имеет большое значение в истории становления хаусанской словесной традиции. Еще до установления британской колониальной власти, в обществе хауса существовала устная традиция. Произведения устного творчества делились на сказки (tatsuniya), поэтическое творчество (waka) и фантастический рассказ (labari). Нам известно о письменных литературных произведениях хауса, созданных Усманом дан Фодио, его братом Абдуллахи, сыном Мухаммадом Бело и дочерью Нана Асмау, в первой половине XIX в.

С 30-х годов XX в. началась работа над созданием «массовой» художественной литературы на языке хауса.

В 1930 г. было создано Бюро переводов в Зарии, под руководством Руперта Иста. Ист предложил сотрудникам и учащимся колледжа Кацины (единственного в то время колледжа Северной Нигерии) написать повести, а затем лучшие из них опубликовать. Они же и стали первыми оригинальными произведениями художественной литературы на языке хауса. Самыми известными из опубликованных произведений стали «Живая вода» Абубакара Имама, «Гандоки» Бело Кагара, «Шейх Умар» Абубукара Тафава Болева.

Благодаря работе Бюро, читатели-хаусанцы познакомились с произведениями европейской художественной литературы, например, «Двенадцатая ночь» В.Шекспира.

В настоящее время существует большое количество художественных произведений на языке хауса, включая социальные, любовные романы, детективы, пьесы, идущие на сцене местных театров, стихотворения, поэмы. Местные радиостанции уделяют большое внимание знакомству слушателей с этими произведениями. В Нигерии существует Союз писателей, пишущих на языке хауса, который издает два журнала: «Творчество» («Marubuciya») и «Читатели» («Makaranta»).

Первым произведением на языке хауса с которым познакомились европейские читатели, помимо фольклора, был записанный немецким исследователем Фридрихом Шеном, рассказ хаусанца Доругу о его путешествии в Мекку.

В 1950 году были опубликованы путевые заметки основоположника современной литературы хауса Абубакара Имама, о его путешествии в Англию.

Но наиболее ярким подобным произведением является книга Амину Кано «Движение лучше сидения на месте». Автор (род. в 1920 г.)- политический деятель, по происхождению фулани, в прошлом лидер партии Союз прогрессивных элементов Севера. Окончив после войны учительский колледж в Кадуне, Амину Кано некоторое время преподавал в таком же колледже в Баучи, а осенью 1946 г. был послан в Европу, где одновременно в продолжении учебы представлял Нигерию в международной организации скаутов. По возвращении он целиком посвящает себя общественной деятельности (становится секретарем Союза учителей Северной Нигерии). Он участвует в лондонской конституционной конференции 1951 г. и играет заметную роль в политической жизни Северной Нигерии как до переворотов конца 60-х гг., так и после них.

В его книге «Движение лучше сидения на месте» показано столкновение двух разных мировоззрений: с одной стороны, африканский общинный коллективизм, а с другой, западная разобщенность людей, погруженность каждого в свои собственные дела, и отсутствие интереса к окружающим. «Даже никто и не подумал нас встретить в аэропорту» - первое на что обращает внимание автор прибыв в Лондон. Амину Кано делится: «Что с самого начала удивляет в их характере - это молчаливость. Всякий только своим делом и занят и ни на что больше внимания не обращает. Например, едут человек сто в поезде или в автобусе, но лишь некоторые разговаривают друг с другом. А если ты вдруг к ним обратишься, то они даже сердятся. Ты ведь привык к чему? Встречаешься с человеком, ты его даже не знаешь, и он тебя тоже, а ты его приветствуешь. Но если ты так поступишь в Англии, то тебе вряд ли ответят. А если и ответят, то сквозь зубы и не глядя». Так же молодого нигерийца задело безразличие лондонских таксистов, вот что он пишет об одном из них : «Этот шофер был словно глухонемой. Нет, что б ему обернуться и посмотреть здесь ли мы, все ли с нами в порядке? Даже этим он нас не порадовал».

Амину Кано отмечает: «Куда ни посмотришь- до ма, и все закрыты», и что в лондонском пригороде « у каждого свой дом, отгороженный от дома соседа». Автор так же отмечает и положительные стороны: «Какой бы пост человек не занимал, с ним легко можно было встретиться».

В Лондоне он любит путешествовать по городу: он обошел практически весь магаполис, так что в конце концов становится одним из лучших знатоков английской столицы. Автор с гордостью отмечает, что однажды даже помог своему преподавателю-жителю Лондона добраться до нужного ему места.

О жителях Лондона Амину Кано пишет: «Есть у них и хорошие привычки, есть и плохие... Вот, скажем, их манера курить трубки. Едешь в поезде, теснота, духота, и тут каждый обязательно вытащит изогнутую трубку и давай пускать дым. Другой источник вреда- спички. Я не видывал людей столь небрежно обращающихся со спичками. Человек чиркает по пять спичек подряд, они гаснут, трубка не зажжена, а он болтает...»

Однако неприятие некоторых сторон жизни европейцев не мешает ему устанавливать с ними дружеские контакты: «В лондонских пригородах у меня было бесчисленное множество друзей и знакомых. Я был в домах крестьян, торговцев, учителей, рабочих, пенсионеров. Амину Кано подолгу гостит в семьях этих людей, помогает по хозяйству. Преодолевая замкнутость англичан, он знакомится с ними даже на улицах.

Особо следует отметить язык произведения, в котором присутствует большое количество инверсий, риторических вопросов, метафор, восклицаний, что и делает рассказ Амину Кано незабываемым. Недаром эта книга выдержала восемь изданий и известна практически любому образованному нигерийцу.