Людмила М. Ермакова

**ЗАМЕТКИ О ЯПОНСКОМ ЯЗЫКЕ
В ЕГО ПОЭТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ**

Ключевые слова: древнеяпонский язык, танка, история стихосложения, звуковая организация стихотворения, силлабический строй, японский язык.

Słowa kluczowe: język starojapoński, tanka, historia wersyfikacji, dźwiękowa organizacja wiersza, system sylabiczny, język japoński.

Речь пойдет о некоторых особенностях японской традиционной поэзии, которые нечасто оказываются предметом исследования и в отечественном, и в зарубежном японоведении. Название статьи не означает безоговорочного приятия автором яacobсоновской теории поэтического языка, да и сам японский литературный материал сопротивлялся бы такой попытке; в то же время многие положения этой теории представляются фундаментальными и даже, может быть, универсальными, во всяком случае, методологически незаменимыми хотя бы в качестве отправной точки.

В первой части работы речь пойдет преимущественно о некоторых формальных параметрах литературной поэзии, во второй – об одном ее, можно сказать, важнейшем содержательном принципе, оказавшемся неожиданно уязвимым при переходе к эпохе развитого средневековья.

1

Японская филология, говоря о формальной стороне традиционной японской поэзии, чаще всего имеет в виду традиционные средства выразительности – канонические приемы, о которых существует немало исследований в отечественном, японском и западном японоведении. Это приемы макура-котоба – «изголовье-слово», ута-макура – «изголовье песни», топоним, порождающий дальнейшее развертывание образа, какэкотаба – омонимическая метафора, дзё – распространенная лирическая формула, связанная с набором определенных поэтических образов, и другие топосы. Но мы сейчас предполагаем говорить о других формальных сторонах стиха, вполне привычных для читателей русской и западной поэзии, но еще не ставших таковыми в круге поэзии японской. Мы имеем в виду эвфоническую и ритмическую структуру традиционного японского стиха.

Если вести речь о ранней литературной танка, необходимо, вероятно, начать с критериев различения литературной поэзии и той фольклорной песни, которая известна нам по древнейшим японским памятникам – мифологическим сводам «Записи старых деяний» («Кодзики», 712 г.) и «Анналы Японии» («Нихон сёки», 720 г.) и некоторым другим синхронным текстам. Традиционная точка зрения на это различие изложена, например, в Предисловии поэта Ки-но Цураюки к антологии «Кокин вакасю:» («Собрание старых и новых песен», 905-914 гг.), где говорится: «как гласят предания, в предвечных небесах пошли те песни от царевны [богини] Ситатэру. [...] Песня ее [...] сложена была в манере варварских песен эбису, и не было в ней ни определенного числа слогов, ни истинной формы стиха. На земле же пошли те песни от [божества] Сусаноо-но-микото. В Век Грозных Богов не было в песнях заданного числа знаков-слогов, и трудно было постигнуть суть тех песен, ибо звучали они слишком незамысловато. Уже в Век Людей вслед за Сусаноо-но-микото стали слагать песни из тридцати одного слога»¹.

Т.е. «правильной» стихотворной формой был признан образец, состоящий из 31 слога, приведенный в мифологическом своде «Кодзики» и приписанный божеству Сусаноо-но микото; песня сложена при строительстве обители для земной девы, невесты Сусаноо.

Классическая танка («короткая песня»), как ее сложил Сусаноо, состоит из пяти строк с чередованием 5-7-5-7-7 слогов, эта же форма в усеченном виде потом переходит в хайкай – поэзию трехстиший в 5-7-5 слогов. Зафиксировано еще несколько стихотворных форм древности и раннего средневековья (сэдо:ка, буссокусэки-но ута и др.), правда, в большинстве случаев, за исключением «длинных песен» (тё:ка) они оказались непродуктивны и довольно скоро сошли на нет. К стихотворным формам можно отнести и лирические драмы театра Но, где декламация чередуется с пением. Примечательная и принципиальная особенность всех этих форм в разнообразных стихотворных жанрах заключается в том, что строка может быть только двух видов – или пяти-, или семисложной, строки эти чередуются в разной последовательности, но других вариантов метра практически нет.

Каким образом установилась именно эта метрическая схема – трудно сказать наверняка; многие японцы, в том числе некоторые специалисты-филологи, высказывают мнение, что этот ритм наиболее «естествен» для японской речи и возникает как бы сам собой. В дискуссиях на эту тему в японской Сети можно найти высказывания вроде того, что «ритм в семь-пять слогов у японцев в крови и впечатан в генетическую формулу». Есть и другие мнения – некоторые специалисты полагают, что такой ритм восходит к одной из разновидностей китайской строфики, заимствованной из литературы Танского Китая (правда, в этом случае снова встает вопрос о том, почему именно такая строфа избирается японской поэтической культурой из иных возможностей, предоставляемых китайской поэзией того времени). В «Предисловии» поэта Ки-но Цураюки к «Кокин вакасю:» («Собрание старых и новых песен») «отцом и матерью» всех существующих песен называются два стихотворения в форме пятистишия вака – песня бухты Нанива и песня о горе Асака, они же приводились первыми в пособиях по каллиграфии. Вероятно, именно песня Нанива послужила первым поэтическим образцом – на деревянных дощечках моккан, на керамической посуде и кирпичях найдено 38 случаев записи этой песни, относящихся к 7-9 вв. Традиционно представление о том, что ее сложил полулегендарный китайский поэт и ученый Вани, прибывший в Японию, правда, время его приезда у разных толкователей насчитывается по разному – от 3 до самого начала 6 вв.²

Помимо предположения, что форма танка заимствована из Китая, в японской научной литературе существуют убеждения, что она сложилась в кругу нерегулярных и неупорядоченных песен из мифологических контекстов обоих мифологических сводов, «Кодзики» и «Нихон сёки». Согласно другой школе литературной мысли, форма танка рождается на обрядовых песенных переключках утагаки (от утакакэ – «вызов на песню», «песенная переключка»). В рамках этой гипотезы есть предположение, что сам обычай песенных переключек пришел в Японию из ЮВА еще до эпохи рисосеяния, во времена подсечно-огневого земледелия³. Отсюда для многих исследователей следует вывод, что материалы сохранившихся донныне обрядов песенных переключек других племен, особенно

географически близких, могут послужить основанием для складывания общих представлений и умозаключений о древней японской культуре утагаки. Тем более, что типологический материал достаточно богат – в той же социальной роли такие песенные обряды сохранились, например, в Индокитае, на Филиппинах, в Индонезии, на юго-востоке самого Китая.

В последние десятилетия появилось немало работ, посвященных особенностям песенной культуры различных не-ханьских народов Китая – в частности, и тех народностей, которые географически ближе к Японским островам: бай, мяо, и, пуми и др. У этих народностей обычаи песенных переключек, хоть и в остаточном виде, по-прежнему являются фактором социализации молодых людей и социально поддерживаемой формой образования брачных союзов. Предполагается, что сопоставление древнеяпонских утагаки и песенных обрядовых переключек этих племен позволяет говорить не только о сходстве типологического характера, но и, как мы уже упоминали выше, исторически не исключено также, что выходцы из одного из этих ареалов могли участвовать в культурном влиянии на социальные практики древней Японии⁴.

На основании материалов песенных обрядов малочисленных народностей Китая можно, как считают некоторые исследователи, предположить следующее. Для обеспечения песенной коммуникации такого рода (во многом импровизационной) мелодия песен должна быть неизменной, чтобы обеспечить участие всех присутствующих (как, например, при обмене частушками); кроме того, помимо постоянного типа мелодии должен был сформироваться и применяемый всеми участниками обряда ритм песни – в японском случае это прежде всего определенное число слогов. Таким образом, одна из гипотез состоит в том, что японское пятистишие приняло постоянную форму на утагаки и исполнялось в рамках обряда примерно на один и тот же мотив и с соблюдением однотипной ритмической структуры, – так же, как это происходило на песенных переключках, сохранившихся донныне у китайских народностей. При переходе к письменной поэзии эта образовавшаяся японская форма песни стала воспроизводиться как литературная, образуя канон⁵.

Скажем здесь же, что, на наш взгляд, фактор влияния классической поэзии, пришедшей из Танского Китая, и возможность формирования танка на песенных переключках утагаки не противоречат друг другу, в какой-то период эти механизмы вполне могли работать в культуре одновременно.

В метрике 7-5 число слогов в каждой строке – нечетное, и эта нечетность, неустойчивость в комментариях европейских филологов одно время считались уникальной особенностью японской поэзии.

Однако в последнее время рядом исследователей реальное звучание поэзии признается как подобие вполне четной музыкальной ритмической структуры с ритмом в четыре четверти. При этом предполагается, что при исполнении вслух эта четность достигается с помощью пауз: в пятисложных строках прибавляется три длительности пауз, при семисложных – одна, в сумме в каждой строке образуется восемь длительностей. Т.е. при записи мы имеем в пятистишии неравное по строкам и нечетное число слогов – вместе тридцать один, однако в устном,

песенном или декламационном варианте появляются равномерные сорок, т. е. пять строк по восемь одинаковых длительностей⁶.

Например, знаменитое стихотворение из мифологического свода «Кодзики», танка бога Сусаноо, традиционно считающееся первым, «отцом и матерью всех песен», одним из исследователей предлагается в нотной записи примерно в следующем виде:

Якумо • тацу • •	Восьмирусная изгородь в Идзумо,
Идзумо • язгаки	Над которой встают восемь облаков, –
Цумагоми-ни • • •	Чтобы поселить там жену,
Яэгаки цукуру •	Возвожу восьмирусную изгородь,
Соно язгаки-о •	Эту восьмирусную изгородь ⁷ .

Здесь каждый слог, по предположениям японского филолога, по длительности равен одной восьмой, точки в этой схеме изображают паузы, также по длительности равные музыкальной восьмушке. Примечательно, что при этом для филолога существен фактор словораздела, и у него получается, что кое-где пауза совпадает со словоразделом, а кое-где – нет, что, может быть, означает некоторую произвольность расстановки пауз внутри заданного метра в соответствии с индивидуальной трактовкой смысла и синтаксиса. В связи с этой произвольностью в расстановке словоразделов стоит сказать, что эта субъективность отчасти вынужденная, поскольку морфологическая система японского языка не всегда позволяет провести четкую границу лексем, особенно применительно к древнему состоянию языка.

Скорее всего, это рассуждение о длительности и словоразделах может показаться тривиальным для читателя, привыкшего к индоевропейской традиции стиховедения, однако в рамках японской филологии оно, безусловно, новаторское, и, надо думать, сложилось под влиянием западных стиховедческих работ и, не в последнюю очередь, русских формалистов (последнее, возможно, опосредованно).

Развертывая далее яacobсоновскую формулу поэзии, скажем, что, в отличие от индоевропейской, в японской поэзии нет рифмы, вероятно, потому, что при сравнительно бедном фонемном составе и системе открытых слогов на древних стадиях языка рифму было бы слишком легко образовать, и она часто могла возникать случайно, оттого и не работала как фактор стиха. Может быть, по этой причине, а, может быть, и в связи с комплексом иных причин, но в самых старых из сохранившихся поэтик, относящихся к раннему средневековью, повторы слогов в рамках одного пятистишия, то есть все то, что напоминало бы нам созвучия и рифму, объявлялись «болезнью стиха». Об этом, в частности, писал Фудзивара-но Хаманари, теоретик конца 8 века, который описал семь разновидностей таких болезней, в зависимости от расположения повторяющихся слогов (его трактат «Какё: хё:сики», «Уложение о сочинении песен» сохранился в более поздних копиях, поэтому датировка восьмым веком не вполне достоверна). Нередко исследователи связывают работу Хаманари с китайской поэтологической традицией и полагают его выкладки не очень применимыми к японскому поэтическому материалу. Однако и в некоторых последующих трактатах, например, в