

3) прославлення чуттєво-тілесних насолод;
4) занурення у світ внутрішніх пристрастей і бажань персонажів;

5) неприхований еротизм;

6) слабкі та несамостійні чоловічі образи, які існують у гармонійній єдності з сильними жіночими образами;

7) "орієнталізм" у дещо переносному значенні захоплення своєрідним колоритом іноземних країн ("Америка моноґатарі" (Оповідання про Америку, 1908) та "Фурансу моноґатарі" (Оповідання про Францію, 1909) Наґаї і "Шанхай кенбунроку" (Записи з Шанхаю, 1926) Танідзакі) тощо.

Звичайно, безпосередній зв'язок творчості Наґаї та Танідзакі виражений у їхніх одах красі, ставленні до мистецтва та увазі до його значення у житті японців Нового часу, неприхованому захопленні чуттєвими насолодами та тілесною вродою. Краса у Наґаї та Танідзакі нерозривно пов'язана з концепцією еротизму, за допомогою якого письменники створюють ілюзію прекрасного. Наприклад, у творі Наґаї "Суперниці" естетичні вподобання витонченого цінителя жіночої вроди Йосіоки описано з певними еротичними нотками: "Він завжди прагнув побачити все на власні очі, споглядати пильно та не поспішаючи – чи то найпікантніші миті зі свого власного чуттєвого досвіду, чи то неприродні сцени на гравюрах майстрів еротичного жанру" [6, с. 118]. Тим часом героїні оповідань та повістей Танідзакі завжди вродливі, сексуальні, сповнені енергії, їх краса викликає захоплення та змушує чоловіків схилитися перед ними. Саме еротизм допомагає авторів вибудувати образ тієї ідеальної демонічної краси, яка є центром його естетичних вподобань на ранньому та пізньому етапах творчості. Інакше кажучи, еротизм – це невід'ємний елемент естетики обох письменників.

Епоха Едо, яка не раз постає як фон для багатьох творів і Наґаї, і Танідзакі була цікава для митців своєю колоритною міською культурою та розважальною літературою ґесаку з різних причин: Наґаї – звертався до неї, намагаючись пережити власну відразу до нового суспільного устрою та уряду Японії після перебування за кордоном, де він провів п'ять років і мав можливість побачити світ; Танідзакі – сумуючи за власним минулим, оскільки найдорожчі роки свого життя, а саме дитинство, він провів у старому Едо, переживши його трансформацію від міста купців і ремісників до нового модернізованого утворення. Зокрема, особливу увагу

письменників привертає життя мешканців "веселих кварталів", більшість з яких служать заради краси: гейші, актори, митці різного ґатунку тощо. Крім того на старому ґрунті письменники намагаються передати ті зміни, що відбуваються у сучасному для них суспільстві. Зокрема Наґаї описує у вище зазначеному творі "Суперниці" сучасну людину, її нігілістичне ставлення до традиції: "Для нього, як для представника так званої сучасної молоді, авторитет конфуціанського вчення, яке правило серцями людей минулих епох, зовсім згас..." [9, с. 67], "...сенс нових віянь полягав у тому, щоб нічому не віддавати перевагу, оскільки нова доба не розрізняла добре і зле, старе і нове" [9, с. 90]. У свою чергу Танідзакі у творі "Джьотаро" (1904) стверджує вустами головного героя, розпутного гедоніста, що краса завжди права і лише та краса заслуговує на увагу, яка швидше поєднується зі злом, ніж добром.

Отже, виділені вище ідейно-естетичні та художні принципи у творчості письменників-естетів Японії були певним протестом проти домінуючого на початку ХХ століття натуралізму. Захоплення красою та чуттєво-тілесними насолодами, занурення у світ потаємних бажань і пристрастей персонажів, звернення до епохи Едо з її багатою міською культурою та розважальною літературою справили значний вплив на відхід від натуралізму та становлення сучасної літератури Японії, розширили межі художнього мислення. Хоча і важко з впевненістю стверджувати про існування школи естетизму в літературі Японії ХХ століття, проте неможливо заперечувати існування естетизму як художнього напрямку, який знайшов своє відображення у творчості двох неперевершених майстрів слова – Наґаї Кафу та Танідзакі Джюн'ічіро.

1. Дзюньїтиро Танідзакі. Избранные произведения. – М., 1986. – Т.1. 2. Дзюньїтиро Танідзакі. Ключ. – М., 2005. 3. Дзюньїтиро Танідзакі. Мать Сигемото. – М., 1984; 4. Дзюньїтиро Танідзакі. Похвала тени. – СПб, 2004. 5. Львова И. Предисловие. – Дзюньїтиро Танідзакі. Избранные произведения. – М., 1986. – Т.1. 6. Нагаи Кафу. Соперницы. – СПб, 2006; 7. Рехо К. Современный японский роман. – М., 1977. 8. Chambers A. The Secret Window: Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction. – Harvard University Asia Centre, 1994; 9. Ito K.K. Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds. – Stanford University Press. 10. Nagai Kafu. During the Rains & Flowers in the Shade: Two Novellas. – Stanford: Stanford University Press, 1994. 11. Tanizaki Junichiro. Childhood years: a memoir, Tokyo. – New York: Kodansha International, 1989.

Надійшла до редколегії 30.09.11

М. Величко, асп.

СТРОФІЧНІ ФОРМИ ПОЕЗІЇ В АРАБО-ІСПАНСЬКІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІРИЦІ

Проведено аналіз арабо-іспанської строфічної поезії, її структури та поетики: розглядаються особливості жанру, композиції, системи образів і стилю, а також визначається співвідношення між її арабськими і романськими елементами.

В цій статті робиться спроба проаналізувати арабську строфічну поезію з точки зору її поетики: розглядаються особливості жанру, композиції, системи образів і стилю, а також визначається співвідношення арабських і романських елементів у її романських елементах в структурі стихотворення.

Autor of the article makes an attempt to analyze the hispano-arabic poetry and detect its structure, composition and style.

В арабістичних студіях особлива увага надається андалузській літературі середньовічної Іспанії, через призму якої можна розглядати вплив арабської на європейську та іспанську поезію, що став причиною появи нових форм в поезії Андалузії у VIII–XIVст.

У контексті всеосяжних культурних контактів двох світів – мусульманського і християнського – цілком виправдану є спроба чисельних дослідників знайти точки дотику і у галузі літератури. Беззаперечним і загальноприйнятим фактом є, наприклад, вплив східної дидактичної прози на середньовічну європейську літературу, одним зі шляхів проникнення якого була саме Іспанія. Зовсім інша ситуація склалася зі спробами довести

вплив арабо-іспанської поезії на європейську – і в першу чергу провансальську лірику – що й призвело до виникнення "арабської гіпотези". Суперечки навколо цієї наукової тези не припиняються, підкреслюючи її актуальність, адже у випадку свого остаточного підтвердження "арабська гіпотеза" могла б ознаменувати справжній переворот в історичному літературознавстві.

У цій статті на матеріалі творчості андалузських поетів робиться спроба проаналізувати арабську строфічну поезію з точки зору її поетики: особливості жанру, композиції, системи образів і стилю, а також визначити співвідношення арабських і романських елементів у її структурі.

© Величко М., 2012

У 715 році могутній Арабський халіфат завоював частину Піренейського півострова, яку араби назвали Андалузія. Араби володіли Андалусією до кінця XV століття. Офіційно державною мовою була арабська, але місцеве населення розмовляло іспанською мовою.

Як свідчать літературні джерела, перші твори андалузької поезії були написані в класичному арабському стилі (Абу аль-Рахман, аль-Газаль, ібн Абд Раббіхі, аль-Мутамід, ібн Аммар – IX–XIстст.). Тематика віршів була досить різноманітною: мадх (панегрик), васф (пейзажна лірика), газель (любовний вірш) та ін. У праці "Арабська поезія в Іспанії" І.Ю. Крачковський [6,с.476] підкреслює оригінальність арабської поезії Андалузії, нормою і ідеалом якої були поетичні твори, які склалися на сході халіфату. Арабські критики вважають, що існувала єдина літературна традиція написання віршів в усіх країнах, об'єднаних арабською культурою.

Газелі Ібн Зайдуна продовжували традиції "узритської лірики", змальовуючи закоханого, який дотримується кодексу кохання: кохання – це радість і переживання, кохання – це рабство, кохання – це життя. Ібн Кузман і Ібн Зайдун писали свої любовні твори, користуючись виробленими традиціями класичної арабської поезії, але їх творчість варто розглядати двопланово: як класиків газелі і як засновників нових видів поезії – мувашшаха і заджала. Але ця теза потребує певного уточнення, і причина цьому, насамперед, виникнення в XII столітті в Андалузії двох форм строфічної поезії: мувашшаха і заджала. Великою популярністю користувалися твори Ібн Кузмана і Ібн Зайдуна. Мувашшах існував упродовж всього періоду мусульманського панування в Іспанії, а на Сході зберігся до наших часів. Чисельні арабські та європейські вчені-літературознавці віддали належне вивченню появи та особливостей іспано-арабської строфіки. Мувашшах першим вивчав європейський вчений М.Хартман.[Hartmann M. Das arabische Strophengedicht. Bd.I-II. Weimar, 1897] Цінні дослідження Е. Гарсії Гомеса, який дав повну характеристику теоретичних особливостей мувашшаха і заджала. Цій проблематиці також присвячені твори чеського вченого (проживає в США) Р.А.Нікла, відомого іспанського романіста Р. Менендеса-Підала (аналізував вплив іспанської строфіки на лірику мандрівних поетів Провансу), гіпотеза орієнталіста Х. Рібери (Іспанія). Аналізуючи творчість Ібн Кузмана, Х. Рібера робить висновок про гібридність заджальної форми із середньовічною португальською лірикою (цей фольклорний пласт не зберігся до нашого часу), але вплив якої пояснює наявність не-арабських елементів в заджалах Ібн Кузмана.

Х. Рібера підкреслює, що змішана арабо-романська народна поезія існувала вже в кінці IX ст., тобто набагато раніше появи в Провансі першого трубадура. Автор пояснює зародження поезії трубадурів андалузьким впливом.

Х. Рібера виділяє два етапи арабо-європейських контактів:

- контакт арабської класичної поезії з романською поезією, яка вплинула на арабську поезію, що й призвело до виникнення змішаної "арабо-романської" поетичної системи (арабо-іспанська строфіка);
- контакт "арабо-романської" поетичної системи з поезією провансальських трубадурів, коли перша вплинула на другу.

Посередником між європейською і арабською поетичними традиціями в гіпотезі Х. Рібери виступає андалузька "народна" поезія – заджал і мувашшах.[6,с.517]

З 1912 року європейськими літературознавцями було опубліковано ряд робіт, в основу яких було покладе-

но гіпотезу Х. Рібери. Порівняльні дослідження перейшли із області гіпотетичних міркувань і побудов у сферу конкретного вивчення документально зафіксованих контактів двох поетичних традицій.

У статті "Арабо-іспанська строфіка" Х. Рібера приділяє увагу одній із таких проблем: арабо-іспанська строфіка "як змішана поетична система".

Композиційно звукова організація мувашшаха базується на постійному чергуванні двох римованих фігур-бейта і куфла (приспіва). Бейт традиційно складається із двох рядків, які обов'язково римуються між собою, але не римуються ні з куфлами, ні з іншими бейтами мувашшаха. Куфл також складається із кількох рядків, які римуються або не римуються між собою, але обов'язково римуються з іншими куфлами. Бейт і куфл складають строфу мувашшаха. Число строф в творі не перевищує п'ять – шість куфлів. Остання строфа, яка завершує мувашшах, і називається харджа. Вона написана або романською мовою з використанням арабських слів, або на арабському діалекті. Це найбільш виразна частина мувашшаха, його завершення. Зазвичай харджа містить пряму мову. Якщо мувашшах починається з куфла, то він називається "повним".

Ось зразок римованої схеми одного мувашшаха із трактату єгипетського теоретика поезії Ібн Сана'ал-Мулка (1155–1211 рр.) [8, с.256]:

абвваб ггаб ддаб ссаб жжаб

Ця схема одна із найпростіших.

Строфа мувашшаха може бути і такою:

в-г-д-е

в-г-д-е

в-г-д-е

а-б

а-б

Можливі різноманітні комбінації рим. Німецький вчений М. Хартман (1897р) нарахував в арабських мувашшахах біля 250 комбінацій. [8, с.261]

Всі вчені визнають, що мувашшах і заджал – оригінальні андалузькі явища, але не мають однієї думки щодо їх походження. М. Хартман вважав, що передумовою для утворення мувашшаха і заджала були перські або арабські мотиви. Х. Рібера стверджує, що архітектоніка "заджального рядка" сформувалась під впливом стародавньої романської лірики. Він наводить вагомий аргумент: сам факт виникнення мувашшаха і заджала в Андалузії (а не на арабському Сході). С.М. Штерн вважає, що теорії М. Хартмана і Х. Рібери не виключають одна одну: східні моделі, які підготували ґрунт для строфічної поезії в арабській класиці, створили умови для сприймання впливу романської народної лірики і виникнення мувашшаха.

Але можливість впливу іспанської строфіки на мувашшах можна сприймати лише гіпотетично, оскільки ті рядки романською мовою, які зберегли поети мусульманської Іспанії в своїх мувашшахах, не можуть підтвердити цю думку. Іспанський філолог Е. Гарсія Гомес вважав, що "строфічна архітектура – мувашшаха могла базуватися на чисто арабській основі і виникнути під її впливом".[9;257]

Потрібно підкреслити, що мувашшах – своєрідне явище в арабській поезії, якщо лише розглядати тільки систему його римуння.

Більшість вчених XX ст., вважають, що метрика мувашшаха і заджала квантитативна, тобто така, як у арабської класичної поезії (Налліно, Нікл, Штерн, Хенербах, Ріттер). [8,с.270] Такі вчені, як фон Шахк, Х. Рібера, Е. Гарсія Гомес, впевнені в тому, що метрика мувашшахів і більшості заджалів чисто силабічна, тобто така, як в іспанській поезії. Е. Гарсія Гомес свою точку

зору підтверджує творами видатного середньовічного філолога і літератора Ібн Бассама (1087-1147 рр.), який виключив із своєї праці з історії літератури Андалузії мувашшах тому, що розміри більшості мувашшахів відрізняються від поетичних метрів арабів. З висловів Ібн Бассама Гомес робить висновок, що ранні мувашшахи були написані силабічними метрами.

Середньовічний теоретик мувашшаха Ібн Сана'ал – Мулк поділив мувашшахи на дві групи:

- мувашшахи, які написані відповідно до класичної просодії (їх складали слабкі поети);
- мувашшах, в яких додаткове слово чи оголос, спеціально введені поетом в вірш, порушують класичний метр, але який можна відтворити.

Творів другої групи так багато, що їх неможливо порахувати і важко встановити їх метри. Автор звертає увагу на зв'язок цих мувашшахів з музичним виконанням. [8, с.254]

Е. Гарсія Гомес, беручи за основу висловлювання Ібн Сана'ал – Мулка, робить висновок, що перші мувашшахи були написані силабічними метрами, а значно пізніше, в зв'язку з тим, що силабічну метрику важко сприймати, стали складати мувашшахи в жанрі класичної просодії. Вірші більшості мувашшахів і всіх заджалів вимірюються простим підрахунком складів.

І.Ю. Крачковський зайважував, що за змістом мувашшахи наближені до неокласичної поезії, так як на перший план висувуються мотиви любові і рідше прославлення покровителя. [7, с.519]

Таким чином, мувашшахи писали на теми всіх традиційних жанрів арабської поезії:

- мадх المدح (вихвалювання);
- газель الغزل (любовна лірика);
- рісаа الرثاء (оплакування);
- хіджа الهجاء (висміювання);

Тематика, образність, порівняння, стійкі фразеологічні звороти, лексика класичної лірики арабів переливаються в строфічну поезію андалузців.

Починаючи з 40-х років ХХ ст., вчені Е. Гарсія Гомес, Р.Менендес Підалль вивчають мувашшахи, заключна частина яких (останній куфл–харджа) написані романською мовою. Вивчають поетику харджи, її функціональну роль в мувашшахах, її значення для підтвердження гіпотези про гібридний характер андалузської строфіки. Мувашшах генетично пов'язаний з арабською і арабо-іспанською класикою

Е. Гарсія Гомес зазначав, що харджа, як це відомо із середньовічних текстів, повинна бути написана романською мовою. [18, с.40] Харджа і за своїм змістом, і за своїми поетичними засобами близька до іспанських народних творів – сегідильї та севільяни Пізніше харджу почали складати народною або арабською класичною мовою. Харджа, незалежно від того, якою мовою була написана, оформлювалась як пряма мова з дієсловом "сказав", "проспівав". Часто поети використовували харджу як, "перехід" до фінальних рядків. Трапляється, харджа логічно не пов'язана з основною частиною мувашшаха. Якщо охарактеризувати харджу за критерієм білінгвізму, то можна окреслити три її різновиди:

1) хаджі, написані виключно романською мовою, або з вкрапленням одного-двох арабських слів:

Ki tuelle me ma alma?
Ki quere ma alma ?
Gar, que farayu,
Como vivirayu.
Est 'l-habib espero
Por él morirayu.

Навіщо мучиш душу мою,
Чого хочеш, душа моя?

Скажи, що мені робити?

Як жити?

Жду я милого,

Помру нього.

Цю харджу написано іспанською мовою, у ній зустрічається лише одне арабське слово *حبيب* il-habib "коханий".

2) хаджі мовою романсе з опорними словами чи групою слів арабською мовою:

Gar, si yes devina
Y devinas bi'l-haqq
Garme cuand me vernad
Meu habibi Ishaq

Скажи, якщо ти ворожка
І віщування твої правдиві,
скажи мені, коли прийде
Мій коханий Ісхак?

У цій харджі крім вже згаданого слова "коханий" зустрічаємо ще обставинний вираз *بالحقيق* bi'l-haqq "правдиво, істинно".

3) харджі на діалеті арабської мови з включенням романських слів:

Qultu: "As
Juhayyibokella
Helu milt as"

Сказав: "Як
можна оживити вуста
такі солодкі, як ці?" [8, с.285]

Гарсія Гомес, аналізуючи матеріал дивана Ібн Кузмана, робить такі висновки про функції харджи: якщо романська харджа містила власне ім'я, яке співпадало з іменем того, кого вихваляють, то вона завершала заджал–панегрик. Деколи харджа використовувалася з пародійною метою, і для передачі різного роду натяків. Основна функція харджи – це вказівка метра, оскільки стародавні мувашшахи не підлаштовувались до класичної арабської метрики. Потім харджа зникла, тому що відпала необхідність в такій вказівці.

В заджалі харджа не потрібна. Її основну функцію вказівника метра взяв на себе зачин (матла) заджала.

Заджал – це революційна народна поема. Революційний її характер в тому, що вона розриває відносини із старою традицією, хоч ще деякий час залишається під її впливом; народний характер проявляється в мові, в правилах і традиціях, образах, структурі, діалогах, тематиці, гуморі, атмосфері, яку вона відображає.

تفن عمري فأ لخنكره و المجون
يا بياض خلیع بدیت أن تكون
إنما أن نتوب أنا فحال
و بقاي بلا شوييه ضلال
بين بين و دعن مما يقال
إن ترك الجلاعهندي جنون
جادمي حرمالي للال أو خماس
إن نهار الذي تعطل الكاس
و إن نضيبته إلا أحلق الجزون
أي الطم بنا بذا اللأقادح
سكر سكر أي معنى فينا صحاح

Моє життя витрачено на марнотратство і розпусту,
Я став справжнім марнотратником.

Дійсно, було б безглуздо мені шкодувати

Коли життя без випивки стало б для мене загибеллю.

Вино, вино! І врятуйте мене від моїх слів.

Справді, я божеволію, коли втрачаю самовладання,

Невільник в мені стане вільним, мої гроші втрачені назавжди

Одного дня я не матиму чарки.

Якщо мені налити подвійну, чи навіть у п'ятеро більше,

Я, певно, вип'ю усе. Якщо ж ні, то я просто мерзотник.

Нехай дзвенять келихи,

Пияцтво, пиятика. І яке мені діло до власної поведінки?

Авторство цього заджала належить одному з найяскравіших, і найбільш досліджуваних представників

строфічної поезії в Андалузії – мандрівному поету Ібн Кузману. Вірш написано за римованою схемою *м-м а-а-а м*, арабо-іспанським діалектом з використанням романських слів у арабській транслітерації: *vino, jarrón, 'allāl*. Такий прийом допомагає поету створити викривальний характер твору, наголосити на вадах тогочасного суспільства: пичтсві, розпусті і марнотратстві.

Заджал утворився від мувашшаха, але, на відміну від мувашшаха, він втратив харджу, яка нагадувала про романське, іспанське коріння цієї строфічної форми. Але на Сході – в центрі класичної "реабсорбації" – заджал зберіг харджу як одну із основних ознак свого іноземного походження.

Розглядаючи функцію романської харджі, Е. Гарсія Гомес підкреслює її основне завдання – вказувати метр. Дешифровані харджі – це звертання дівчини до матері, до милого, до подруг, що зближують їх з народними піснями Іспанії і інших романських країн:

*"Цей безсоромник, мамо, цей ошуканець
прийшов до мене наперекір моєму бажанню
щоб погубити мене."*

*"Мій володарю Ібрахім, о ніжне ім'я!
Прийди до мене вночі."*

*Якщо ні, якщо ти не бажаєш,
я сама прийду. Скажи мені
де тебе зустріти?"*[8, с.298]

Науковці помітили неоднорідність змісту харджі романською мовою. Вони зробили таку класифікацію:

- харджі, схожі на народну пісню;
- харджі, близькі до придворно-лицарської поезії;
- харджі, які спеціально склалися для мувашшахів;
- харджі з мотивами арабської лірики.

Романська традиція суттєво відрізняється від арабської, якщо їх порівнювати одну з другою в "чистому вигляді". Але різниця між ними особливо помітна, якщо обидві традиції зустрічаються в одному творі, в мувашшасі, де розривається тема класичної газелі, з харжою романською мовою. В такому творі добре видно його двоєдність. Можна зрозуміти, що і автор, і слухачі тексту знаходили інтерес в такій двоплановості мувашшаха.

Середньовічного єгипетський теоретик Ібн Сана' ал-Мулк у своєму трактаті задекларував основні правила, які стосуються харджі:

1. "Харджа – це останній куфл мувашшаха".

2. Вона повинна створюватися не класичною мовою, а "просторічною мовою і жаргоном чорноти".

3. Якщо харджа написана класичною мовою з дотриманням граматичних правил, так, як попередні бейти і куфли мувашшаха, то "мувашшах перестає бути мувашшахом".

4. Виключенням може бути мувашшах – вихвалання, у харджі якого є ім'я того, кому він присвячується. В такому випадку допускається дотримання правил граматики.

5. Перехід до харджі повинен бути різким. Слова харджі повинні бути прямою мовою, яку висловлює людина чи якась істота.

6. Найчастіше їх висловлюють юнаки і жінки. В бейті, який передувє харджі, повинні бути слова:

7. "Він сказав" або "я сказав", "вона сказала", або "він проспівав", "я проспівала".

8. Харджа може бути створена на неарабською (аджамі) мові за умови, що її слова будуть жагучими, як слова поета ар-Рамаді і циган.

9. Харджа – це сіль мувашшаха, його цукор, його мускус, його амбра. Вона – закінчення, вона – вінець і початок, хоч і є останньою.[8, с.267]

Серед соціальних факторів, які вплинули на появу нових форм, на відміну від канонічної і традиційної тематики, варто зазначити багате і розкішне життя андалузького суспільства. Поети збиралися за келихом вина

для змагання в поетичному мистецтві, намагаючись знайти легку форму віршів у відповідності до їх змісту. Вірші декламувалися під музику, тому що поети намагалися знайти такі віршовані розміри і римовання, які б було легко співати. Також з'явилися нововведення в музичному мистецтві: нові ритми і стилі, що викликало зміни в виконанні касид, які із стародавніх часів декламувалися під музику протяжно. Потім виникла строфічна поезія, яка легко поєднувалася з музикою. Прикладом може бути твір Ібн Мухальхілля, у якому він точно описує природу. Основними частинами є "матлаа" (араб. مطلع вступ), "даур" (دور роль), "куфл" (араб. قفل зачин), "гусн" (غصن араб. гілка), "сімт" (سمط араб. намисто). Строфічний даур і кафль складають бейт. Закінчується вірш куфлем, який інакше називається "харджа" (خرجة араб. результат).

*Більше стас в нашій річці води
Гілки прогнулись – налились плоди,*

Лиш вітер є господар в полі

Гардений гай заповнився доволі

Танцюють тіні на свободі.

Чи чуєш ти пташиний спів,

Ранковий промінь засвітив

Ще й запах квітів оповив

Блискавка хмари по небу веде

Плачуть вони – це дощик іде

[النهرُ سلٌّ حُساماً (غصن) على قنود الغُصون (غصن) [مطلع]

و للنسيم مجال (سمط)

و الروضُ فيه اختيال (سمط)

مُدَّت عليه ظلال (سمط)

[دور]

و الزهرُ شقٌّ كامما وَجداً بتلك اللحن [قفل]

أما تري الطيرَ صاحا

و الصبح في الأفق لآحا

و الزهر في الروض فآحا

و البرق ساق الغماما تبكي بدمع هتون

Як бачимо, матлаа складається із двох частин, які називаються гусн, але вона може містити три і більше частини.

Строфічний вірш, який не має матлаа, називається "аслаа" (араб. أصلع голий, лисий). Якщо в творі є матлаа то він називається "тамм" (араб. تامم повний).

Заключна частина твору – харджа, яка може бути написана як літературною, так і розмовною мовою, або включати іноземні слова і речення. Харджа арабською мовою пишеться в панегриках, особливо якщо в них названо ім'я людини, якій присвячено твір. Харджа вважається одним найважливіших складових частин вірша за формою і змістом. В харджі досягається емоційний апогей, підкреслюються ідеї і почуття, які описуються в вірші.

Прикладом може бути харджа, якою закінчується вірш Юстафа бін Атаба, де описано розваги, що тривають до самого ранку.

Остання частина – даур і харджа цього твору звучать так:

فقم نياكره للاصطباح
و الشهب تنثر من خيط الصباح
و القضب ترقص في ايدي الرياح
على غناء الحمام

خرجة
والكاس ذات انقسام
و الظلام قتيل
و الصباح دامى الحسام

Стрічайте, ранок настав

І з неба зіркою палає,

Люцерну в танці звеселяє.

Давно розбитий келих вже.

Голубки голос зазвучає,

*І сірий морок вже вмирає від
Кривавого промен – кинджала*

Отже, до кінця IX століття під впливом романських народних пісень з'являється строфічна поезія (мувашшах). Строфічна поезія не була відома арабам Сходу. Число різновидів мувашшаха дуже велике – залежно від комбінації рим у строфі. Форма мувашшаха використовувалася в усіх традиційних жанрах арабської поезії. Мувашшах складала як з дотриманням традиційних розмірів арабської метрики, так і в силабічній метриці, яка характерна для іспанської поезії.

Заджал має ліричний або любовний характер. Їх об'єднує музичність і те, що вони близькі до народної усної творчості. Основне правило мувашшаха – обов'язковий перехід з однієї мови на іншу: з арабської на іспанську або навпаки, з іспанської на арабську. Перехід повинен бути різким, а не поступовим і позначатися спеціальними словами, які дають сигнал про переключення на іншу мову. Цю частину мувашшаха називають харджою, яка має багато спільних рис з народними піснями Іспанії і інших романських країн. Найчастіше харджа висловлює почуття закоханого або використовується для призначення побачень.

Романська лірика суттєво відрізняється від арабської. Відмінність тим більша, якщо дві традиції зустрічаються в одному творі, в мувашшах. Мувашшах розвиває тему класичної газелі з харджою іспанською, чи іншою романською мовою. І сам автор, і його слухачі відчували різницю двох тенденцій, які лежать в основі твору, його двоплановість, двоєдність, і в цього виявляється унікальність і неповторність арабо-іспанської середньовічної лірики.

1. Гиргас В.Ф., Розен В.Р. Арабская хрестоматія. – СПб., 1875–1876
2. Григорьев В. П. Заметки о древнейшей лирической поэзии на Пиренейском полуострове // Вестник Ленинградского университета. Серия истории, языка и литературы. – 1965. – № 8. – Вып. 2. – С. 86–92
3. История западноевропейской литературы: Средние века и Возрождение / Под ред. М.П. Алексеева и др. – М., 2000.
4. История зарубежной литературы: Раннее Средневековье и Возрождение / Под ред. В.М. Жирмунского. – М., 1987.
5. Карлос Паскуаль. Андалуссия. / Золотая книга / Florencia., BONECHI, 1998 г.
6. Крачковский И.О. Арабская поэзия в Испании // Избранные сочинения. – Т. II. – М.-Л., 1956.
7. Крачковский И. Ю. Полвека испанской арабистики // Избранные сочинения. – Т. V. – М.-Л., 1958.
8. Куделин А.Б. Класическая арабо-испанская поэзия (конец X – середина XII в.). – М. 1973 г.
9. Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика. – М., 1983г..
10. Менендес Пидаль 1961 – Менендес Пидаль Р. Арабская поэзия и поэзия европейская // Менендес Пидаль Р. Избранные сочинения. – М., 1961. – С. 466–509.
11. Никитюк О.Д. Кордова, Гранада, Севилья – древние центры Андалусии. – М., 1972.
12. Смирнов А. А. Средневековая литература Испании. – Л., 1969.
13. Хамедов А.Б. Арабская литература. Краткий очерк. – М., 1962.
14. Шидфар Б.Я. Андалусская литература. Краткий очерк. – М., 1970.
15. Шидфар Б.Я. Андалусская поэзия. – 1978.
16. Якубинский А. О поэтическом глоссемосочетании // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1919. – С. 7–12.
17. R. Dozy. Hictoire des Musulmans d'Espagne. – Leyde, 1861.
18. Gymes E.G. La jarya en Ibn Quzman (Ibn Quzman nosdescubre secretos de la jarya) // Al-Andalus. – Vol. XXVIII. – F.1. – 1963.1 9. Le Genti J P. Le virelai et le villancico. Le probleme desorigines arabes. – Paris, 1954.
20. Hartmann M. Das Muwassah. Bd. I / Hartmann M. Das arabische Strophengedicht. – Bd. I-II. – Weimar, 1897.
21. تاريخ الادب و تاريخ آداب اللغة العربية بيروت1997.22.1992.22. النصوص عبد الخليل المهدي سمير قطامي عمان الفن و المآذاه في 24. الثقافة الادبية و اللغوية خليل الشيخ شفيق الرقب عمان جرجي زيدان الشعر العربي الدكتور شوقي حنيف دار المعارف بمصر القاهرة 1960

Надійшла до редколегії 24.05.11

O. Воробей, асп.

ОСОБЛИВОСТІ "ПОЕТИЗОВАНИХ" П'ЕС ЦАО ЮЯ ЯК НОВОЇ ФОРМИ КИТАЙСЬКОЇ ДРАМИ 30-50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У 30-х роках ХХ ст. в китайській драматургії з'являється нове ім'я – Цао Юй, який під впливом західноєвропейських літературних течій (в першу чергу, реалізму) та на основі китайського літературного спадку створює нову драматичну форму – "поетизовані" п'єси (诗化话剧). У статті розглядаються причини виникнення та особливості розвитку цієї нової форми драми.

В 30-х роках ХХ століття в китайській драматургії з'являється нове ім'я – Цао Юй, який під впливом західноєвропейських літературних течій (в першу чергу, реалізму) та на основі китайського літературного спадку створює нову драматичну форму – "поетизовані" п'єси (诗化话剧). В статті розглядаються причини виникнення та особливості розвитку цієї нової форми драми.

In the XX century in Chinese drama appeared a new name – Cao Yu. The playwright under the influence of European tendencies (in the first place realism, which was quite popular in Europe) and Chinese traditional literary heritage created almost a new form of drama – poetic drama (诗化话剧). This article deals with the reason of appearing and peculiarities of its further development.

Цао Юй (曹禺) – відомий китайський драматург середини ХХ ст. Свою творчу діяльність він почав у 30-ті роки. Його драматичні твори, побудовані на розкритті національних характерів, відразу привернули увагу глядача. Цао Юй у своїх спогадах зазначив: "Героїв, яких я ненавиджу всім серцем, так само не любила і масова публіка. Потерпаючи від злиднів та нестатків у старому похмурому суспільстві, ми неухильно відчували ненависть до підступних представників "вищих" класів"[4].

Цао Юй отримав освіту в школі при Нанькайському університеті, яка була заснована ще місіонерами і відповідає західноєвропейським стандартам. Офіційно вона була відкритою для будь-кого, але вартість навчання робила цей заклад привілейованим – відвідувати його могли лише діти досить заможних батьків. На той час до роботи в побідних закладах долучалися найкращі фахівці, які формували процес навчання на основі сучасних (на той час) наукових досягнень. Так, у Нанькайській школі викладав Лао Ше, але Цао Юю не довелося бути його учнем. Однак він справедливо називав Лао Ше своїм учителем, адже виріс на його творах. Різниця у віці в одинадцять років не завадила їм надалі стати близькими друзями. Цао Юй

познайомився з Лао Ше під час антияпонської війни у місті Чунцін і підтримував з ним дружні відносини аж до трагічної смерті Лао Ше.

Безперечно, неабиякий вплив на Цао Юя мав Хун Шен (1895-1955), який працював у трупі при Шанхайському університеті Фудань, взяв собі за псевдонім прізвище відомого драматурга та поета Хун Шена (洪升) (1645-1704), автора п'єси "Палац вічного життя" (《长生殿》), отримав вищу художню освіту в США, перекладав та переспівував західноєвропейські твори, наприклад, "Віало леді Віндермір" О.Вайлда. Не могли залишити байдужим юного письменника і твори самого Хун Шена, який вперше в китайській драматургії показав життя низів китайського суспільства, виразив співчуття простій людині, яка трагічно переживала самотність у великому місті ("Трагедія сіромахи" (《乱世美人》)). В особливостях творчої манери Хун Шена, зокрема, у п'єсі "Чжао-диявол" (《赵阎王》), можна простежити вплив п'єс О'Ніла. Вочевидь, завдяки саме Хун Шену Цао Юй захопився творами американських драматургів.

Водночас Цао Юй активно стежить за творчістю ще одного талановитого драматурга Тянь Ханя, який висві-