

DOI: 10.31857/S241377150009508-1

К вопросу о метрической классификации размеров тайской поэзии

© 2020 г. И. В. Саркисов

Аспирант Национального исследовательского университета
“Высшая школа экономики”,
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20
vanya.sarkisov@gmail.com

Дата поступления материала в редакцию 23 февраля 2020 г.

Дата публикации: 30 апреля 2020 г.

Резюме. Статья посвящена метрам тайской классической поэзии, которые никогда ранее не описывались в рамках современного стиховедения. Анализ пяти основных метров позволяет установить, что как минимум два, а возможно, и три из них являются силлабическими, ещё один — силлабо-метрическим. Природа же последнего из них на данный момент остаётся неясной, так как он основан на чередовании диакритических знаков, не имеющих однозначного прочтения, и для его классификации необходимо обратиться к истории тайского письма. В статье также рассматривается тайская рифма, которая обычно связывает не последние слоги разных строк, а последний слог одной строки с каким-либо слогом внутри другой. Помимо этого, в работе делается попытка сопоставить тайскую систему стихосложения с бирманской.

Ключевые слова: тайская поэзия, метрика, тайский язык, языки Юго-Восточной Азии, тайская литература, силлабические метры, силлабо-метрические метры, внутренняя рифма, тайское письмо.

Для цитирования: Саркисов И.В. К вопросу о метрической классификации размеров тайской поэзии // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2020. Т. 79. № 2. С. 39–49. DOI: 10.31857/S241377150009508-1.

Towards Typological Classification of Thai Poetic Meters

© 2020 Ivan V. Sarkisov

Postgraduate at the National Research University
“Higher School of Economics”,
20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russia
vanya.sarkisov@gmail.com

Received by Editor on February 23, 2020

Date of publication April 30, 2020

Abstract. The aim of this research is to classify traditional Thai poetic meters in terms of the modern approaches to verse and look for their possible typological counterparts in other versification systems. The methods of the research include analyzing of a corpus of Thai classical poems and some previous studies about different Thai meters. This topic is worthy of note, because, though the 700-year-old Thai poetic tradition has a very rich literature heritage, Thai poetic meters have never been described in terms of modern verse theories and compared to other poetic traditions. Our study seems to clear new ground in this respect. Our study shows that there are three main

Thai meters: *klon*, *chan* and *khlong*. *Klon* can easily be classified as a syllabic and *chan* as a syllabo-metrical meter. The most difficult for classification is *khlong*. In this meter each line should contain a certain number (7 or 9) of syllables and at the same time certain syllables should be marked by one of diacritical symbols *mai tho* and *mai ek*. These symbols are used for tone marking, but in modern Thai none of them is a symbol of a certain tone: the tone depends on both the diacritical symbol and a class of the consonant (all Thai consonant letters belong to one of 3 classes). In view of this, we cannot identify *khlong* as a determined sequence of tones, but should call it a determined sequence of graphemes. Accordingly, the best decision would be to introduce a special term “syllabo-graphic meter” for classifying *khlong*. Such type of meter does not have any analogues in other poetic traditions, which makes Thai poetry unique.

Key words: metrics, Thai poetry, Thai language, Southeast Asian languages, syllabic meters, syllabo-metric meters, internal rhyme, Thai script.

For citation: Sarkisov, I.V. *K voprosu o metrisheskoj klassifikatsii razmerov tajskoj poezii* [Towards typological classification of Thai poetic meters]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2020, Vol. 79, No. 2, pp. 39–49 (In Russ.). DOI: 10.31857/S241377150009508-1.

Введение

Цель настоящей работы — классифицировать с точки зрения современной метрической типологии пять основных метров тайской классической поэзии.

Тайская система стихосложения представляет большой интерес, поскольку использует одновременно несколько метров — силлабические, силлабо-метрический и метр непонятной природы, дать характеристику которому мы попытаемся в настоящей работе.

Метрика тайской поэзии изучена достаточно плохо: количество посвящённых ей работ очень невелико, а самые первостепенные вопросы, связанные с ней, в том числе вопрос о типологической классификации поэтических метров, остаются открытыми. При этом в России каких-либо исследований, посвящённых тайской метрике, не проводилось.

Общие сведения о тайской поэзии

Возникновение тайской поэтической традиции датируется примерно рубежом XIV–XV вв. н.э. [3, с. 617]. Столь позднее её появление объясняется тем, что до XIII в. территория современного Таиланда была населена не родственными тайцам по языку монами и кхмерами. Образцов поэзии этих народов, созданных до XIII в., до нас не дошло. Однако археологические и исторические источники свидетельствуют в пользу того, что, скорее всего, письменная поэтическая традиция у них в данный период уже существовала. Предки современных тайцев до XIII в. проживали на территории Южного Китая и Северного Лаоса и, по-видимому, не обладали высокоразвитой культурой и письменностью

[4, с. 101]. В XIII в. тайские племена под давлением монголов стремительно переселяются на территорию нынешнего Таиланда, покорив и частично ассимилировав моно и создав свои первые государства. Одновременно с этим они быстро усвоили основные достижения кхмерско-монской цивилизации, в том числе письменность (тайский алфавит возник под влиянием кхмерского), и в дальнейшем начали сами активно развивать воспринятую от предшественников культуру.

В таких условиях в XIII в. впервые зарождается тайская литература. Поначалу, как и словесность других народов Индокитая, она была представлена лишь прозаической эпиграфикой [3, с. 617], однако в XIV–XV вв. появляются первые поэтические памятники, например, “Поражение юанов” [4, с. 32]. Поэзия стала важным элементом тайской культуры. Используя изысканный, сильно отличавшийся от разговорного и подчас малопонятный простому народу язык, она выполняла роль элитарного искусства, доступного только образованным аристократам и служившего в первую очередь для прославления королей [2, с. 20]. Подобный статус поэзии требовал особо пристального внимания к форме, что вело не только к совершенствованию стихотворной техники, но и к выработке сложной системы поэтических жанров. Наиболее важными из этих жанров представляются лилит (эпическая поэма), нират (поэма о путешествии, основа содержания которой может варьироваться от тоски по находящейся далеко возлюбленной, как это было свойственно нирату в его изначальном виде, и описания пейзажей до воспевания военных подвигов и даже нравоучения)

и ботлакхон (поэтическое произведение для театра).

Поскольку в 1767 г. во время разгрома города Аюттхאי — столицы Сиама (прежнее название Таиланда) бирманцами большинство созданных ранее этой даты тайских рукописей погибло [3, с. 618], до нас не дошли не только имена создателей многих произведений тайской поэзии, но и их первоначальные, наиболее ранние версии (в литературе народов Юго-Восточной Азии было характерно написание различными авторами произведений на один и тот же сюжет, а произведения на наиболее популярные сюжеты, как, например, миф о Раме, часто перерабатывались коллективами авторов по заказу каждого нового монарха, что существенно затрудняет выявление и датировку первоисточников). Даты же создания многих из них также являются предметом споров, поскольку имеющиеся тексты, записанные в XVIII–XIX вв., скорее всего, несут отпечаток достаточно сильной поздней переработки [3, с. 618]. Наиболее значимыми произведениями, помимо упомянутого “Поражения юанов”, являются романтические поэмы “Пхра Ло” (о запретной любви царевича и принцессы из враждующих государств, своего рода тайский аналог “Ромео и Джульетты”) [3, с. 618] и “Кхун Чанг и Кхун Пхэн” (о соперничестве двух друзей детства противоположной внешности и характера за любовь их не менее давней подруги) [4, с. 77], житийная поэма на сюжет “Вессантары-джатаки”¹ “Махачат” [4, с. 31] и эпос “Рамакиен” — тайский национальный вариант индийского мифа о царевиче Раме и его борьбе с демоном Раваной [4, с. 189–196]. Важнейшим произведением тайской литературы считается огромная эпическая поэма с оригинальным сюжетом Сунтхона Пху (Сунтона Пу) (1786–1855) “Пхра Апхаймани”, созданная в первой половине XIX в. и представляющая собой длинное многоступенчатое повествование о жизни и приключениях любовного, военного и фантастического характера царевича Пхра Апхаймани и ещё нескольких ключевых персонажей, объединяемых сложными родственными или дружественными узами [4, с. 60].

¹ Джатаками в буддийской традиции называют истории о предшествующих рождениях будущего Будды Шакьямуни; существует несколько сводов “канонических” и “апокрифических” джатак, главнейшим из которых является свод из 547 джатак, в число которых входит и джатака о царевиче Вессантаре [4, с. 103].

К сожалению, на Западе тайская литература никогда не привлекала к себе такого же интереса переводчиков, читателей и исследователей, как другие, сопоставимые с ней по значимости, литературные традиции Востока: например, вьетнамская, японская или корейская. Нам неизвестно ни одного полного поэтического перевода крупных тайских поэмов на какие-либо европейские языки. На английском языке нам удалось найти лишь переводы незначительных по объёму произведений (отрывки переводов стихотворений тайских поэтов можно найти, например, в работе “Thai poetry: problems of translation” [5, с. 76–77]). На русском же языке нам известен только перевод одного небольшого лирического стихотворения Сунтхона Пху, опубликованный на сайте стихи.ру (Надежда Ушакова, “Вниз по Сиамской реке”: <https://www.stihi.ru/avtor/nadinusch>).

Что касается научных исследований тайской поэзии и её метрических законов, в частности, то, хотя они также проводились в не очень большом объёме, положение в этой области представляется несколько иным. Дело в том, что в Таиланде издревле существовала традиция, как минимум, описания и классификации поэтических жанров и метров, если не научного изучения их. Благодаря этому определённые представления и знания о метрике тайской поэзии, вероятно, исчерпывающие для своего времени, были накоплены представителями традиционной тайской учёности и в той или иной степени сформулированы в письменной или устной форме. Однако, разумеется, сформулированы недостаточно точно, как это принято в современной науке. Поэтому важной задачей исследователя, изучающего тайскую метрику, должно стать переосмысление данных традиционного тайского стиховедения в терминах стиховедения современного и рассмотрение их в рамках общей типологии известных систем стихосложения. Но делать это необходимо параллельно с проверкой получаемых результатов путём самостоятельного изучения тайских поэтических текстов.

К настоящему времени существует определённое количество работ тайских, европейских и американских учёных, касающихся вопросов метрики тайской поэзии, наиболее значимыми из которых являются “The Thai Khlong Poem: Description and Example” Дж. Кука [6], “Further observations on the Thai chan poetic conventions” [14] и “Limericks and

Таблица 1. Согласные фонемы тайского языка [16, с. 2].

	Губно- губные	Губно- зубные	Альвео- лярные	Постальвео- лярные	Палатальные	Заднеязычные	Глотталь- ные
Взрывные	p p ^h b		t t ^h d			k k ^h	
Носовые	m			n		ŋ	
Дрожащие				r			
Фрикативные			f	s			h
Аффрикаты				tʃ tʃ ^h			
Аппроксиманты	w		l		ɟ, j		

rhyme in Thai” [15] Т. Худака и “Thai poetry: problems of translation” М. Читакасема [5]. Однако практически все они лишь излагают традиционные тайские описания поэтических метров и не ставят своей задачей классифицировать эти метры с точки зрения современной лингвистики и “вписать” их в общетипологический контекст. Также нам неизвестно ни одной работы, посвящённой тайской метрике в целом. Все они рассматривают лишь частные вопросы: обычно конкретные метры и жанры. В России традиция изучения тайской метрики отсутствует совершенно.

Между тем, задача изучения тайской системы стихосложения является очень актуальной. Во-первых, у неё есть важная практическая сторона: качественный стихотворный перевод тайской поэзии на иностранные языки (а мы очень надеемся, что когда-нибудь подобные переводы будут осуществляться и на русский язык) невозможны без понимания того, как устроены размеры оригиналов. С другой стороны, знания о принципах стихосложения на том или ином языке представляют немалую ценность для лингвистики, поскольку позволяют обратить внимание на ряд важных особенностей его грамматики (в первую очередь фонетики и особенно просодии), принципов письма, а также его истории, так как эти особенности обычно наглядно проявляются в поэзии.

Общие сведения о тайском языке

Прежде чем излагать имеющиеся сведения о метрике тайской поэзии, имеет смысл напомнить те особенности тайского языка, которые, как мы можем судить на основе знаний о стихосложении на других языках, способны играть метрообразующую роль в поэзии.

Тайский язык относится к тайской семье языков, входящей, в свою очередь, в тай-кадайскую языковую общность [11, с. 5–7].

Вокализм тайского языка представлен 9 основными гласными звуками: *a, o, i, e, u, ɤ, ɔ* и *ɤ* [11, с. 4]. Каждый из них может быть долгим или кратким, при этом долгота и краткость имеют смысловозначительное значение. Помимо этого, существуют 3 дифтонга: *ia, ua* и *ɤa*, которые всегда считаются долгими гласными [17, с. 8–9]. Следовательно, тайский язык даёт возможность использовать силлабо-метрические и метрические метры.

Согласные фонемы тайского языка приводятся в Табл. 1.

Каждый из этих звуков может встречаться в инициальной позиции, образуя минимальные пары, и, таким образом, все они имеют фонемный статус [17, с. 5]. Также в начале слога допустимы следующие сочетания согласных: *pl, p^hl, pr, p^hr, tr, kl, k^hl, kr k^hr, kw, k^hw* [17, с. 6–7]. В финальной же позиции могут встречаться только носовые согласные *m, n* и *ŋ*, взрывные и *p, t* и *k* [17, с. 6] и *j* и *w*² [16, с. 3]. Особенности тайской фонетики и строения слога обуславливают структуру рифмы в тайской поэзии, о которой будет подробно рассказано в отдельном параграфе.

В тайском языке различается 5 тонов, также несущих смысловозначительное значение: 3 уровневых (средний, высокий и низкий) и 2 контурных (восходящий и нисходящий). Тон и долгота гласного не связаны между собой, и гласные любой длительности могут иметь любой тон [17, с. 9–10]. Наличие тонов в тайском языке делает потенциально возможным использование различных метров, основанных на чередовании тонов.

² Д. Смит рассматривает звуки *j* и *w* в финальной позиции как часть дифтонгов [17, р. 8–9], а Г. Слайден — как самостоятельные согласные [16, р. 3]. Мы будем придерживаться второй точки зрения, так как она лучше согласуется с традиционным для тайской грамматики делением слогов на “живые” и “мёртвые”, о котором будет сказано ниже.

Большинство тайских слов (особенно слова исконно тайского происхождения) односложны. Однако существуют и многосложные слова, обычно являющиеся заимствованиями из пали или санскрита [17, с. 1]. Ударение в многосложных словах обычно падает на последний слог [17, с. 10].

Тайский язык является изолирующим языком и в нём практически отсутствует словоизменение, а грамматические значения выражаются посредством предлогов [17, с. 23–105]. Базовый порядок слов – SVO. Он служит для различения подлежащего и дополнения при отсутствии падежей, однако в качестве маркера топикальности также возможны последовательности OSV и SOV [11, с. 274–275].

Несмотря на то что письменная речь в целом вторична по отношению к устной, при изучении метрических закономерностей поэзии на каком-либо языке следует обратить внимание и на его письменность, так как поэтические тексты чаще всего изначально создаются как письменные. Тайский язык пользуется собственной системой письма. Тайские тексты пишутся и читаются слева направо. Письмо является алфавитным, однако в основной строке записываются лишь буквы, обозначающие согласные звуки, а символы со значением гласных пишутся либо под или над ними, либо слева или справа от них (у каждого символа своя строго определённая позиция). Для долгих и кратких гласных используются отдельные символы.

Наиболее сложным аспектом тайской письменности является обозначение тонов. То, с каким тоном читается тот или иной слог, может зависеть от 4 разных факторов: типа согласной буквы, находящейся в инициальной позиции (или второй согласной буквы, если инициалью является кластер из 2 согласных), долготы слога, типа слога с точки зрения традиционной тайской классификации и наличия или отсутствия диакритического знака.

Все согласные буквы в тайском языке подразделяются на 3 типа или класса, которые традиционно принято называть верхним, средним и нижним (в современном языке эти названия не отражают ни характер маркируемого тона, ни какие-либо иные фонетические или графические свойства звуков и обозначающих их символов). Слоги в традиционной тайской грамматике принято подразделять на “живые” и “мёртвые”. “Живыми” считаются открытые долгие слог и слог любой длины, оканчивающиеся на звонкие согласные – *m*, *n*, *ŋ* и *w*. “Мёртвыми” – краткие открытые слог и любые слог, оканчивающиеся на взрывные согласные *p*, *t* и *k*. Правила чтения тонов для “мёртвых” слогов определяются только сочетанием класса гласной и долготой слога. Эти правила представлены в Табл. 2.

Таблица 2. Правила чтения тонов для “мёртвых” слогов [16, с. 16].

Класс согласной	Краткие слог	Долгие слог
Нижний	Высокий тон	Нисходящий тон
Средний	Низкий тон	Низкий тон
Верхний	Низкий тон	Низкий тон

В случае с “живыми” слогами тон определяется одновременно классом гласной и наличием или отсутствием диакритического знака. Диакритических знаков в тайском письме существует 4, и они носят названия май-тхо ꪿, май-эк ꪾ, май-три ꪿ и май-чаттава ꪿ (пустой кружочек употреблён вместо согласной буквы, над которой данные знаки пишутся). Если прочтение знаков май-три и май-чаттава (впрочем, используемых довольно редко) однозначно в любом контексте (высокий и восходящий тоны соответственно), то значение символов май-тхо и май-эк зависит от класса маркируемого согласного. Правила обозначения тонов для “живых” слогов представлены в Табл. 3.

Таблица 3. Правила чтения тонов для “живых” слогов [16, с. 17].

Класс согласной	Без диакритического знака	Май-эк	Май-тхо	Май-чаттава	Май-три
Нижний	Средний тон	Нисходящий тон	Высокий тон	Восходящий тон	Высокий тон
Средний	Средний тон	Низкий тон	Нисходящий тон		
Верхний	Восходящий тон	Низкий тон	Нисходящий тон		

Таким образом, чёткого соответствия между тонами и символами (за исключением редко употребляющихся май-три и май-чаттавы) в тайском письме не существует: один и тот же тон может обозначаться различными способами, а один и тот же символ может обозначать как минимум два разных тона.

Тайское письмо является историческим, а не фонетически ориентированным, и многие из употребляющихся ныне согласных букв читаются одинаково, а написание некоторых слов может не вполне соответствовать произношению. Разделять пробелами отдельные слова не принято — их используют вместо знаков препинания для разделения предложений или клауз.

Изложенные особенности тайского языка свидетельствуют, что в поэзии на нём потенциально возможно использовать метрические системы практически всех известных типов — силлабические, квантитативные (метрические и силлабо-метрические), основанные на чередовании тонов, а также силлабо-тонические и тонические. Впрочем, последние две представляются наименее вероятными, так как всё-таки большинство тайских слов односложны и не имеют ударения, которое к тому же, вообще, играет в языке гораздо менее важную роль, чем тоны и долгота гласных. Также при анализе тайской метрики непременно следует учитывать сложность и консервативность тайского письма, предоставляющего широкое поле для использования различного рода графических чередований, не отражающихся в устной речи.

Основные метры тайской поэзии

В тайской поэзии традиционно принято выделять 5 классических метров: клон, кхлонг, чан, кап и рай [4, с. 104]; [2, с. 36]; [5, с. 74]. Частота употребления каждого из них зависела как от исторического периода, так и от жанра произведений. По мнению М. Читакасема, в целом наиболее употребляемыми метрами были кхлонг, клон и рай, а в настоящее время таковыми остаются только первые два [5, с. 73]. Дж.Р. Кук же, напротив, замечает, что кхлонг был практически вытеснен клоном [6, с. 425]. Во многих литературных произведениях могли использоваться сразу несколько метров, что считалось проявлением особого поэтического мастерства автора [2, с. 32].

Существующие работы сообщают практически исчерпывающую информацию о каждом

из перечисленных метров, дающую возможность классифицировать их с точки зрения типологии метрики. Остановимся подробно на каждом из них.

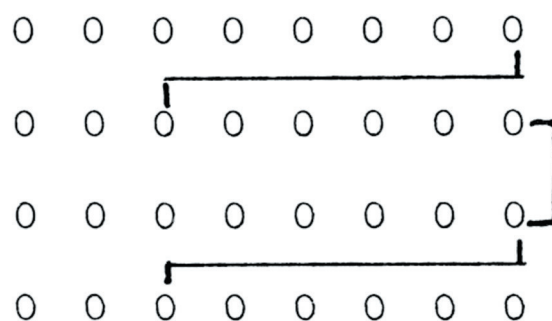
1. Клон.

Согласно М. Читакасема, клон имеет исконно тайское происхождение [6, с. 73], хотя он же отмечает его сходство с малайско-индонезийским пантуном [6, с. 79].

В стандартном клоном каждая строка состоит из восьми слогов [6, с. 79]. О влиянии на метр каких-либо иных факторов (долготы гласных, тонов или ударений) в работах, посвящённых клоном, ничего не сообщается. На основании этого можно сделать предварительное заключение, что данные факторы не играют никакой роли (разумеется, эта гипотеза обязательно должна быть проверена путём анализа достаточного количества поэтических текстов).

Строфа обычно состоит из четырёх строк, при этом последний слог первой строки рифмуется с третьим слогом второй, а последний слог второй — с последним слогом третьей и третьим слогом четвёртой строк [6, с. 79] (более подробно о рифме в тайской поэзии будет сказано далее в отдельном параграфе). Схема восьмисложного клоном представлена в Схеме 1.

Схема 1³. Метрика и рифма восьмисложного клоном [6, с. 79].



Известно также, что существуют семи- и девятисложные разновидности клоном [6, с. 76], однако, к сожалению, информация о том, какие сочетания строк разной длины считаются допустимыми и каким правилам при этом подчиняется рифма, отсутствует.

³ Здесь и далее слоги на схемах мы будем обозначать знаком O, поскольку это является устоявшейся традицией для работ, посвящённых тайской поэзии, равно как и обозначение “лёгких” слогов (о которых речь пойдёт ниже) знаком *.

Приведённое описание клона даёт основания классифицировать его как типичный силлабический метр.

2. Чан

Чан был заимствован из индийской (пали- и санскритоязычной) поэзии [14, с. 1]. Тайское название метра восходит, по-видимому, к палийскому ‘chando’ — ‘метрика, поэтический размер, ударение’ [7, с. 309]. Появление и наиболее активное использование чана пришлось на Аюттхайский период (1351–1767), когда влияние индийской культуры было особенно сильным. Позднее он почти вышел из употребления, хотя после 1913 г. вновь обрёл некоторую популярность [14, с. 1].

Чан основан на чередовании так называемых лёгких и тяжёлых слогов (данные термины употребляются Т. Худаком и, по-видимому, восходят к тайской стиховедческой традиции). Под “лёгкими” слогами понимаются открытые краткие, а под “тяжёлыми” — закрытые или долгие слоги [14, с. 1]. Существует, как минимум, десять разновидностей чана: шести-, семи-, девяти-, десяти-, одиннадцати-, двенадцати-, тринадцати-, четырнадцати-, пятнадцати- и двадцатисложный [13, с. 55]. При этом учитывается количество слогов не в одной строке, а в половине строфы. Полустрофа состоит из двух или трёх строк и представляет собой полностью законченную структуру: вторая половина строфы всегда построена аналогичным образом.

Наиболее часто употребляемым, по-видимому, является одиннадцатисложный чан. В нём “лёгкими” являются третий слог первой и первый, второй и четвёртый слоги второй строки, а остальные должны быть “тяжёлыми” (третья и четвёртые строки повторяют соответственно первую и вторую) [14, с. 2]. Правила рифмовки, судя по всему, могут различаться, однако чаще всего рифмуются последние слоги второй и третьей строк, а последний слог четвёртой строки рифмуется со второй и третьей строками следующего четверостишия [13, с. 54]. Структура одиннадцатисложного чана представлена на Схеме 2.

Схема 2. Метрическая организация одиннадцатисложного чана [14, с. 280].

0 0 * 0 0
* * 0 * 0 0 (А)
0 0 * 0 0 (А)
* * 0 * 0 0

0 — “тяжёлый” слог, * — “лёгкий” слог

В двадцатисложном чане полустишия состоят из трёх строк. В первой из них последовательно чередуется по пять “тяжёлых” и “лёгких” слогов, начиная и заканчивая “тяжёлым”, во второй — по четыре, начиная с “лёгкого”, а третья состоит из одного “лёгкого” и двух “тяжёлых”. Рифмуются последние слоги первой и второй строки, а последний слог третьей рифмуется со вторым полустишием [14, с. 280]. Структура двадцатисложного чана показана на Схеме 3.

Схема 3. Метрическая организация двадцатисложного чана [13, с. 54].

0 * 0 * 0 * 0 * 0 (А)
* 0 * 0 * 0 * 0 (А)
* 0 0 (Б)

Прочие разновидности чана отличаются от описанных как количеством слогов в полустишии, так и тем, какие именно слоги в строках должны быть “тяжёлыми” или “лёгкими”. Однако неизменным остаётся сущность метра: он полностью основан на чередовании слогов указанных типов. Сообразно этому описанию чан легко классифицируется как силлабо-метрический метр, то есть размер, базирующийся на чередовании долгих и кратких слогов. Тот факт, что закрытые краткие слоги приравниваются к долгим, не должен вызывать удивления, поскольку аналогичные правила классификации слогов или близкие к ним встречаются во многих поэтических традициях, использующих силлабо-метрические или метрические метры.

3. Кхлонг

Кхлонг, имеющий исконно тайское происхождение, традиционно считался самым трудным для использования метром тайской поэзии, чем, вероятно, объясняется его постепенное вытеснение клоном [5, с. 74]. Он же является наиболее сложным в плане типологической классификации.

Существует, как минимум, 6 разновидностей кхлонга, отличающихся друг от друга количеством строк в строфе (от трёх до пяти) и слогов в строках [6, с. 423]. Однако все они основываются на двух метрообразующих факторах. Первый из них — общее количество слогов в строке — очевиден и прост. Второй же весьма нелегко поддаётся даже формулировке, а тем более подробному описанию. Кратко его можно выразить как чередование знака май-тхо со знаком май-эк или “мёртвыми” слогами.

Рассмотрим в качестве примера наиболее употребляемый из видов кхлонга — кхлонг си

супхат. Строфа в нём состоит из четырёх строк. Первая и третья строки содержат либо семь, либо девять слогов (добавление двух слогов к семи является опциональным), вторая строка — строго семь, а четвёртая — строго девять слогов. Помимо этого, пятый слог первой, седьмой слог второй и пятый и седьмой слоги четвёртой строк обязательно должны быть маркированы диакритическим знаком май-тхо, а четвёртый слог первой строки, второй и шестой слоги второй и четвёртой строк и третий и седьмой слоги третьей строки обязательно — знаком май-эк [5, с. 74]. При этом в наиболее подробной работе, посвящённой кхлонгу, также уточняется, что вместо слогов, маркируемых знаком май-эк, могут выступать “мёртвые” слоги [6, с. 427]. Рифма объединяет седьмой слог первой строки с пятью слогами второй и третьей и седьмой слог второй строки с пятым четвёртой [5, с. 74]. Структура размера кхлонг си супхат представлена на Схеме 4.

Схема 4. Метрическая организация размера кхлонг си супхат [6, с. 423].

0 0 0 0 ^{1/2} 0 ³	0 0(A) [0 0]
0 0 ^{1/2} 0 0 0(A)	0 ^{1/2} 0 ³ (B)
0 0 0 ^{1/2} 0 0(A)	0 0 ^{1/2} (B) [0 0]
0 0 ^{1/2} 0 0 0 ³ (B)	0 0 ³ 0 0

0 — слог, 1 — знак май-эк, 2 — “мёртвый” слог, 3 — знак май-тхо. Слоги в квадратных скобках — опциональные.

Если переформулировать изложенные чередования знака май-тхо со знаком май-эк или “мёртвыми” слогами в размере кхлонг си супхат в чередования тонов в соответствии с приведёнными в начале работы правилами чтения тайского письма, то получится следующая система: пятый слог первой, седьмой слог второй и пятый и седьмой слоги четвёртой строк должны нести либо высокий, либо нисходящий тон, а четвёртый слог первой строки, второй и шестой слоги второй и четвёртой строк и третий и седьмой слоги третьей — либо высокий, либо нисходящий, либо низкий тоны. Возможные чередования тонов в размере кхлонг си супхат представлены на Схеме 5.

Схема 5. Распределение тонов в размере кхлонг си-супхат

0 0 0 0 ^{В/НЗ/НС} 0 ^{В/НС}	0 0 [0 0]
0 0 ^{В/НЗ/НС} 0 0 0	0 ^{В/НЗ/НС} 0 ^{В/НС}
0 0 0 ^{В/НЗ/НС} 0 0 ^{В/НЗ/НС} 0 0	[0 0]
0 0 ^{В/НЗ/НС} 0 0 0 ^{В/НС}	0 0 ^{В/НС} 0 0

0 — слог, В — высокий тон, НЗ — низкий тон, НС — нисходящий тон.

Разумеется, можно было бы удовлетвориться приведённым описанием и согласно ему классифицировать кхлонг как метр, основанный на чередовании тонов. Однако система этого чередования, при которой определённую позицию могут занимать сразу три тона из существующих пяти, представляется уж слишком сложной и нестройной (особенно на фоне относительно простого и чёткого чередования графических элементов — май-эка и май-тхо), чтобы рассматривать её как метрообразующую.

Исходя из этого, можно выдвинуть три гипотезы, способные прояснить природу кхлонга. Согласно первой из них, кхлонг следует рассматривать как метр, основанный (помимо количества слогов в строке) не на фонетическом, а исключительно на графическом чередовании. Этот подход легко снимает все противоречия, однако обладает одним существенным недостатком: нам неизвестно ни одного аналогичного стихотворного метра в иных поэтических традициях, и, следовательно, его следует считать редчайшим исключением. Это заставляет относиться к данной гипотезе с настороженностью и принимать её в качестве основной, только если иные гипотезы будут опровергнуты. Второе возможное объяснение заключается в предположении, что, хотя май-эк, май-тхо и “мёртвые” слоги могут читаться всеми приведёнными выше тонами, на практике в каждой позиции встречаются слоги лишь какого-то одного тона, а прочие возможные тоны избегаются. Это дало бы возможность считать кхлонг метром, основанным на чётком чередовании тонов. Для проверки данной гипотезы необходим анализ большого корпуса поэтических текстов, написанных кхлонгом. Таким корпусом на данный момент мы не располагаем, поэтому ни принять, ни опровергнуть эту гипотезу не можем. Следует, однако, отметить, что подобные мысли не встречались нам ни в одной из работ, касающихся структуры кхлонга, что косвенным образом свидетельствует в пользу ошибочности подобной точки зрения, хотя, впрочем, никоим образом не опровергает её полностью. Наконец третья гипотеза предполагает, что во времена появления кхлонга соответствие между знаками май-эк и май-тхо и “мёртвыми” слогами, с одной стороны, и обозначаемыми ими тонами, с другой, было однозначным. И, следовательно, в тот момент метр основывался на чередовании тонов. Однако последующие изменения правил чтения

повлекли за собой несоответствия между графическими и фонетическими чередованиями.

Для проверки данной гипотезы следует обратиться к истории тайского письма. Тема эта в целом изучена достаточно плохо, и в ней остаётся немало белых пятен. Однако известно, что в XIII в. во времена создания тайской письменности в тайском языке было только 3 тона, которые принято называть тонами А, В и С, так как восстановить настоящее их прочтение в настоящее время не представляется возможным [11, с. 230–233]. Для обозначения тонов использовались знаки май-эк и май-чаттава. По-видимому, каждый из них обозначал один конкретный тон, в то время как третий из тонов не маркировался [11, с. 230–233]. Позднее, в период с XIV по XVIII в. происходят существенные изменения как в тайской фонетике (в частности, появляются ещё 2 тона), так и в письменности. Именно в это время наряду с пятью новыми согласными буквами в употребление вводится и знак май-тхо. Однако до XVIII в., когда тайское письмо приобрело современный вид, правила обозначения тонов и прочтения диакритических знаков оставались неустоявшимися и часто менялись. Тоны, несмотря на увеличение их числа, часто на письме не маркировались вовсе или маркировались лишь sporadически, а знак май-эк иногда использовался для обозначения некоторых гласных звуков [11, с. 242]. Поэтому судить об однозначности прочтения май-эка и май-тхо в указанное время достаточно трудно, поскольку эта однозначность могла быть свойственна какому-то узкому временному отрезку. Но быть уверенными в этом мы не можем. Возникновение кхлонга пришлось именно на описываемый период. Следовательно, гипотеза о его изначальном тоновом характере на данный момент также не может быть полностью подтверждена или опровергнута и требует дальнейшей проверки с помощью более подробного изучения истории тайской письменности.

Таким образом, можно заключить, что при современных правилах чтения тайского письма природа и типологическая классификация кхлонга остаются не вполне ясными. В настоящее время он выглядит как метр, базирующийся одновременно на количестве слогов в строке и на чередовании (не имеющем под собой фонетического чередования) чисто графических элементов. Подобный метр представляется весьма странным и типологически уникальным. Это наводит на мысль о том, что, как

минимум, исторически кхлонг являлся (а возможно, и по сей день является) метром, основанным одновременно на количестве слогов в строке и чередовании тонов. Данное предположение должно быть проверено в ходе последующих исследований. Типологическая классификация кхлонга представляется нам главной задачей, связанной с метрикой тайской поэзии.

4. Кап и рай

О последних двух из пяти классических метров тайской поэзии, капе и рае, имеющиеся источники сообщают меньше всего информации. Однако все содержащиеся в них примеры капа, который, по свидетельству д-ра Т. Худака, был заимствован из кхмерской поэзии, показывают, что единственным метрообразующим фактором в нём является лишь количество слогов в строках [13, с. 55]. В работе Т. Худака “*Meta-rhymes in Thai classical poetry*” приводятся примеры капа с четырёхстрочной строфой [13, с. 55], где первая и третья строки содержат по пять, а вторая и четвёртая — по шесть слогов, и с семистрочной, где каждая строка содержит по четыре слога [13, с. 57]. Рай, по мнению Т. Худака, является не стихотворным метром, а видом рифмованной прозы [13, с. 44]. Однако он же сообщает, что рай представляет собой последовательность групп из пяти слогов [13, с. 44], что, таким образом, говорит о наличии в нём не только рифмы, но и жёсткой структуры, свойственной скорее не прозе, а поэзии.

На основе приведённых описаний нетрудно сделать вывод, что кап и рай (если он всё-таки является формой поэзии) наряду с клоном следует классифицировать как силлабические метры, поскольку единственным метрообразующим фактором в них является количество слогов в строках.

Рифма

Рифма является неотъемлемым элементом традиционной тайской поэзии и обязательно присутствует во всех вариантах и модификациях описанных выше пяти основных метров [15, с. 41]. В тайском стиховедении принято выделять два типа рифмы — внешнюю и внутреннюю [15, с. 41]. Они различаются не только взаимным расположением рифмующихся слогов, но и тем, какого рода совпадения понимаются под словом “рифма”.

Внешняя рифма связывает слоги, находящиеся в разных строках поэтического текста

[15, с. 41]. По-видимому, когда речь идёт о внешней рифме, то под рифмой в тайском стиховедении понимается совпадение гласной и финального согласного (при его наличии, которое необязательно) рифмующихся слогов. Таким образом, ассонансная рифма в тайской поэзии используется активно и считается равноценной полной рифме. Поскольку большинство тайских слов односложны, рифмы, охватывающие более одного слога, в тайской поэзии либо крайне редки, либо не встречаются вовсе (в имеющихся у нас источниках нам не удалось обнаружить ни одного примера многосложной рифмы). Тоны рифмующихся слогов могут не совпадать, хотя доступные нам примеры дают основания полагать, что рифмы с совпадением тонов встречаются несколько чаще. Очень часто внешняя рифма связывает не конечные слоги различных строк, а конечный слог одной строки с каким-либо слогом внутри другой строки. Например, как уже отмечалось, рифма связывает последний (восьмой) слог первой строки с третьим слогом второй и последний слог третьей строки — с третьим слогом четвёртой [5, с. 79], а в кхлонг си супхате — седьмой слог первой строки с пятым слогом второй и седьмой слог второй с пятым слогом четвёртой [6, с. 427]. Однако последние слоги строк также могут рифмоваться друг с другом. Например, в том же клоне последний (восьмой) слог третьей строки рифмуется не только с третьим слогом четвёртой строки, но и одновременно с последним слогом второй [5, с. 79], а в чане и капе такая схема рифмы является основной [13, с. 54–58].

Под внутренней рифмой в тайском стиховедении понимается рифма, связующая слоги, находящиеся внутри одной строки [15, с. 45]. Такая рифма в тайской поэзии не считается обязательной, а слоги, которые она связывает, обычно являются не фиксированными, а произвольными. Однако она рассматривается как дополнительное украшение стихотворного текста, который при её отсутствии воспринимается как чересчур примитивный в плане поэтического мастерства, а потому она также употребляется очень широко [15, с. 45]. Внутренней рифмой в тайской поэзии может считаться не только совпадение гласной и последней согласной рифмуемых слогов, но и совпадение только гласных при отсутствии совпадения финальных согласных или же только начальных согласных при отсутствии совпадения гласных [15, с. 45]. С точки зрения

терминологии, принятой в современном стиховедении, подобные явления более подпадают под определения ассонанса и аллитерации, нежели рифмы. Поэтому тайская “внутренняя рифма” требует подробного и тщательного изучения с целью выявления её истинной природы.

Здесь следует отметить, что рифма, затрагивающая неконечные слоги строк, а также наличие рифмы между слогами внутри одной строки крайне нетипичны для европейской поэзии, но весьма характерны для поэтической традиции на других языках Юго-Восточной Азии. Так, например, известно, что в бирманской поэзии рифма также часто связывает конечный слог одной строки с одним из слогов внутри последующей [1, с. 140]; [12, с. 563]. Поэтому есть основания полагать, что данная особенность может являться характерной чертой поэтических традиций народов Юго-Восточной Азии и обусловлена взаимным влиянием между ними.

Выводы

Кратко обобщая результаты исследования традиционных метров тайской поэзии, можно сделать следующие предварительные заключения:

1. В тайской поэзии используются, как минимум, три типа метрики: силлабическая (метры клон, кап и, возможно, рай), силлабо-метрическая, в которой краткие закрытые слоги приравниваются к долгим (чан), и метрика не вполне ясной природы (кхлонг), основанная одновременно на количестве слогов в строке и либо чередовании тонов, либо чередовании графических элементов, не отражающем какого-либо фонетического чередования.

2. Рифма является неотъемлемой частью тайской поэзии. При этом она очень часто связывает последние слоги одних строк с какими-либо слогами внутри других.

3. Имеющиеся свидетельства о том, что метр чан был заимствован из индийской поэзии, а кап — из кхмерской, а также похожие особенности рифмы (а именно широкое распространение рифм между конечным слогом одной строки и слогом внутри другой) в бирманской поэзии дают основания полагать наличие взаимосвязи тайской поэтической традиции с поэтическими традициями других народов Юго-Восточной Азии.

Практически все затронутые в настоящей работе вопросы, связанные с метрикой тайской поэзии, не являются окончательно разрешёнными,

а подчас и вовсе мало или совершенно не изучены. В российской же науке проблемы тайской метрики вообще никогда ранее не исследовались. Поэтому тайская поэтическая традиция требует более серьёзного изучения. Основными направлениями дальнейшего исследования, по нашему мнению, должны стать:

1. Прояснение природы и типологическая классификация кхлонга.
2. Прояснение вопроса о том, действительно ли рай относится к рифмованной прозе, а не к поэзии.
3. Выявление и классификация всех существующих вариантов и подтипов пяти основных метров тайской поэзии.
4. Более подробное исследование так называемой внутренней рифмы.
5. Изучение взаимосвязи и взаимовлияния между тайской поэзией и поэтическими традициями других народов Юго-Восточной и Южной Азии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Бурман А.Д. Некоторые особенности бирманской рифмы // Страны и народы Востока, XI. Москва, 1971. С. 140–145. [Burman, A.D. *Nekotorye osobennosti birmanskoy rifmy* [Some Specifics of Burmese Rhyme]. *Strany i narody Vostoka* [Countries and Peoples of the East], XI. Moscow, 1971, pp. 140–145. (In Russ.)]
2. Иванова В.А. Лирическая поэма “Камсуан сипрат” (2-ая половина XVII в.) и становление жанра тайской литературы *нират*: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Москва, 2018. [Ivanova, V.A. *Liricheskaya poema “Kamsuan siprat” i stanovlenie zhanra tayskoy literatury nirat: avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk* [Lyric Poem “Kamsuan Siprat” and Development of Nirat Genre in Thai Literature: An Abstract of Diss. Cand. Philol. Sci.]. Moscow, 2018. (In Russ.)].
3. Корнев В.И. Тайская (сиамская) литература [до конца XVI в.] // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983–1994. — На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 3. — 1985. С. 616–618. [Kornev, V.I. *Tayskaya literature* [Thai Literature]. *Istoriya vsemirnoy literature* [History of World Literature]. Moscow, 1985. (In Russ.)].
4. Осипов Ю.М. Литературы Индокитая. Жанры, сюжеты, памятники. — Л., Издательство Ленинградского университета, 1980. [Osipov, Y.M. *Literatury Indokitaya. Zhanry, syuzhety, pamyatniki* [Indochinese Literatures. Genres, Plots, Books]. Leningrad, Izdatelstvo Leningradskogo Universiteta Publ., 1980. (In Russ.)].
5. Chitakasem, M. Thai poetry: problems of translation // *Lai Su Thai, Essays in Honour of E.H.S. Simmonds*, ed. J.H.C.S. Davidson, London, 1987, pp. 73–97.
6. Cooke, J.R. The Thai Khlong Poem: Description and Example // *Journal of the American Oriental Society*. — 1980. — Vol. 100. — No. 4 (Oct.–Dec.), pp. 421–437.
7. Davids, R.T.W. & Stede, W. The Pali text society’s Pal–English dictionary. 1921–1925.
8. Diller, A. Thai syntax and ‘National grammar’ // *Language science*. Volume 10, Number 2. Great Britain, 1988, pp. 273–312.
9. Diller, A. Thai Orthography and the History of Marking Tone // *Oriens Extremus*, Vol. 39. No. 2, 1996, pp. 228 – 248.
10. Diller, A. Introduction // *The Tai-Kadai languages*. Edited by Anthony V.N. Diller, Jerold A. Edmondson and Yongxian Luo. London and New York, 2008, pp. 3–8.
11. Diller, A. Early Thai orthography. Innovative tone-marking or recent hoax? // *Written Language & Literacy*, Volume 20, Issue 2. 2017, pp. 227–251.
12. Hla Pe, Allot, A.J., Okell, J. Three ‘immortal’ Burmese songs // *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*. Vol. 26, No. 3 (1963), pp. 559–571.
13. Hudak, T.J. Meta-rhymes in classical Thai poetry // *Siamese heritage trust*. Volume 74. 1986, pp. 38–61.
14. Hudak, T.J. Further observations on the Thai chan poetic conventions, 1992.
15. Hudak, T.J. Limericks and rhyme in Thai, Arizona State University, 2001.
16. Slayden, G. Central Thai phonology. December 9 2009, <http://www.thailanguage.com/resources/slayden-thai-phonology.pdf>.
17. Smyth, D. Thai. An essential grammar. London and New York, 2002.