

Е. О. Старикова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ВЬЕТНАМСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ И ВЛИЯНИЕ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

Институт восточных рукописей РАН,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 18

Статья посвящена проблемам изучения вьетнамской народной поэзии, ее связи с китайской, а также проблеме трактовки наиболее распространенных образов вьетнамского песенного фольклора. Библиогр. 11 назв.

Ключевые слова: вьетнамская поэзия, вьетнамская народная песня, культура Вьетнама.

VIETNAMESE FOLK SONG POETRY AND INFLUENCE OF CHINESE TRADITION

E. O. Starikova

Institute of Oriental Manuscripts RAS, 18, Dvortsovaya nab., St.Petersburg, 191186, Russian Federation

The article is devoted to the study of the problems of Vietnamese folk poetry and its connection with the Chinese one, as well as the issue of interpretation of the most common images of Vietnamese folk songs. Author opens a subject of interpretation of common folk songs. In spite of common opinion, folk poetry also was influenced by the Chinese tradition. That's why there are a lot of Chinese images in Vietnamese folk song poetry. But Vietnamese people often interpret Chinese symbols and images in their own way, for example, very common image *truc* and *mai*, bamboo and plum blossom, is interpreted as "bamboo and another kind of bamboo" or "bamboo and ochna". Author also examines the question of relation between Vietnamese folk poetry and Chinese concepts "fu", "bi", "xing" from Chinese *Shi Jing*. Refs 11.

Keywords: Vietnamese poetry, Vietnamese folk song, Vietnamese culture.

Считается, что для вьетнамской культуры в целом характерно разделение на китаизированную элитарную и истинно вьетнамскую простонародную. Тем не менее некоторые вьетнамские исследователи утверждают, что вьетнамская народная поэзия имеет множество общих черт с китайским фольклором [1, с. 195]. Это сходство проявляется, например, в том, что вьетнамская поэзия, написанная в размере *люкбат* (наиболее распространенный размер вьетнамской поэзии, строфа которого состоит из двух строк, в первой из которых шесть слогов, а во второй — восемь), строится на таких трех категориях, как *фу* (вьетн. *phú* 賦), *би* (вьетн. *tỉ* 比) и *син* (вьетн. *hưng* 興). Речь идет о трех из так называемых шести начал (кит. *лю* и 六意 *lục nghĩa*) — характеристик, которые использовались для описания художественных особенностей поэзии «Шицзина». Шесть начал — это три основных жанра, представленные в «Книге песен», — *фэн*, *я* и *сун*, а также три важнейших изобразительных средства, которые используются в данном памятнике, а именно вышеупомянутые *фу*, *би* и *син* [2]. Некоторые вьетнамские фольклористы, например Ву Нгок Фан, понимают под данными категориями примерно то же самое, что и китайские книжники, а именно: *фу* — непосредственное описание человека, события, интересного факта так, чтобы слушатель мог легко создать в своем воображении какой-либо образ; *би* — сравнение; *син* — использование в песне образа, не имеющего непосредственного отношения к сюжету песни, т. е. зачин, запев [3, ч. 1 с. 40]. Но есть исследователи, которые объясняют данные художественные методы достаточно экстравагантно, так, Ха Ван Кау

утверждает, что исконное значение категории *фу* — ясное отражение безымянным автором хорошего и дурного в политике правящей династии; категория *би* появляется тогда, когда автор опасается открыто разоблачить недочеты императорского двора и прибегает к сравнению, а *син* — когда положительные черты политического курса очевидны, но поэт из народа страшится того, что хвалебная песнь прозвучит как подхалимство, и посему старается в своем произведении не рассыпаться в любезностях в адрес правящих кругов, а стремится дать им добрый совет. И только в результате «вьетнамизации» под *фу*, *би* и *син* стали понимать описание, сравнение и зачин [1, с. 195]. Важной особенностью именно вьетнамского осмысления этих художественных приемов исследователи считают применение в одной песне двух из них одновременно. Очевидно, что если непосредственное повествование и применение сравнения могут быть рассмотрены как противоположные творческие методы, то наличие или отсутствия зачина никак не может быть включено в данный ряд, и за зачином легко может следовать как сравнительный оборот, так и прямое описание какого-либо события или переживания. Фольклорист Ву Нгок Фан отмечает, что между категориями *би* и *син* есть нечто общее, так как в *син* тоже заложена идея сопоставления — к примеру, зачин, описывающий унылый пейзаж, предваряет грустную песню, и наоборот, если в запеве создается радостное настроение, то и песня целиком будет веселой [3, ч. 1 с. 40].

Мы склонны полагать, что наличие данных художественных приемов во вьетнамской народной поэзии не является следствием влияния китайского фольклора на вьетнамский, а происходит из поздней традиции сопоставления вьетнамского фольклора и китайской «Книги песен», которая возникает, как пишет Н. И. Никулин, на рубеже XVIII–XIX вв. [4, с. 220]. Полагаем, что до указанного периода вьеты не переносили понятия *фу*, *би* и *син* на вьетнамский фольклор, поэтому современные исследования, рассматривающие вьетнамскую песню сквозь призму художественных приемов «Шицзина», нельзя считать обоснованными и достоверными. Современные фольклористы, в сущности, преследуют ту же цель, что и вьетнамские конфуцианцы XVIII в. — доказать, что достаточно поздний вьетнамский фольклор на самом деле является столь же древним, сколь и книги китайского конфуцианского канона.

Хотим отметить тем не менее, что наличие зачина, запева, обычно никак не соотносящегося с сюжетом самой песни, действительно является одной из особенностей вьетнамского фольклора, хоть мы и не склонны соотносить это с китайской категорией *син*.

Шицзин и другие книги конфуцианского канона упоминаются также в некоторых исследованиях, касающихся истории возникновения вьетнамских стихотворных размеров. Одной из особенностей размеров *люкбат* и *саунгтхат люкбат* является наличие внутренней рифмы (вьетн. *vấn lưng*), т. е. рифмы, соединяющей конечный слог одной строки со слогом в середине другой. В китайской поэзии такое явление, как внутренняя рифма, отсутствует, однако, по мнению ученого Нгуен Ван Хоана, в «Книге песен» можно найти примеры ее использования, в частности, исследователь цитирует следующую песню из раздела «Песни царства Вэй» [5, с. 44]:

Chiêm bì Kỳ úc
Lục trúc a a
Hữu phi quân tử

Như thiết như tha
Như trác như ma

瞻彼淇奥、
綠竹猗猗、
有匪君子、
如切如磋、
如琢如磨

Полюбуйся на эти извивы у берега Ци, —
Что так пышно одеты бамбуком зеленым, густым.
Благородный и тонкий душою есть друг у меня,
Словно рог он резной, что обточен искусным резцом,
Как нефрит ограненный, до блеска натертый песком!
(Перевод А. Штукина)

Нгуен Ван Хоан усматривает внутреннюю рифму в созвучии слогов *úc* и *trúc*. Однако следует понимать, что, во-первых, речь идет не о систематическом явлении, а скорее о совпадении, и, во-вторых, исследователь имеет дело с вьетнамской транслитерацией, которая фиксирует произношение, отнюдь не современное эпохе написания Шицзина и, помимо этого, не аутентично китайское, а вьетнамизированное. Присутствовало ли это созвучие во время создания песни — вопрос более чем спорный. В современном же китайском языке данные иероглифы читаются *ao* и *чжу* соответственно, что никак нельзя рассматривать как рифмующиеся слоги.

Обратимся к миру образов вьетнамской народной песни. По словам ученого-фольклориста Ву Нгок Фана, жанр *казао* (*казао* представляют собой записи народных песен произвольных жанров) до сих пор находится в состоянии развития. *Казао*, по мнению исследователя, — это жанр поэзии, который значительно меняется от эпохи к эпохе, но по-прежнему продолжает народную традицию [6, с. 30]. К сожалению, определить, к какому времени относится то или иное произведение народной поэзии, весьма трудно, особенно если в нем отсутствуют указания на какое-либо конкретное историческое событие. Содержание же и восприятие вьетнамских народных песен, действительно, меняется со временем. Многие частотные символы народной поэзии не слишком понятны современным вьетнамцам, другие символы совершенно ускользают даже от внимания исследователей.

Итак, рассмотрим, какие мотивы наиболее характерны для вьетнамской народной поэзии.

Один из наиболее популярных образов — это цапля (вьетн. *сop cò*). Как пишет исследователь Ву Нгок Фан, крестьяне, работающие на полях, чаще всех других птиц видят подле себя цапель и находят, что цапли так же, как и крестьяне, усердно трудятся, однако птицы при этом остаются белыми и изящными, поэтому людям хотелось бы быть на них похожими [7, с. 123].

Một đàn cò trắng bay tung,
Bên nam bên nữ ta cùng hát lên

Стая белых цапель летает в небе,
Юноши, девушки, давайте вместе споем

Con cò lặn lội bờ sông
Gánh gạo đưa chồng tiếng khóc nỉ non

Цапля бродит по берегу реки,
Несу рис на коромысле, провожаю мужа и жалобно плачу

В целом исследователи сходятся во мнении, что цапля олицетворяет простого человека, крестьянина, однако есть случаи, когда фольклористы расходятся в толковании этого образа. В частности, следующая песня вызывает серьезные дискуссии во вьетнамской научной среде:

Cái cò mảy mỡ cái trai
Cái trai quặp lại, lại nhai con cò
Cái cò mảy mỡ cái tôm,
Cái tôm quặp lại, lại ôm cái cò

Цапля поймала жемчужницу,
Жемчужница извернулась и цапнула цаплю.
Цапля поймала креветку,
Креветка извернулась и схватила цаплю.

Ученый Нгуен Данг Тяу полагает, что в данной песне речь идет о междоусобной борьбе феодальных кланов, тогда как Као Хюи Динь считает, что здесь отражена идея праведной мести угнетаемого народа власть имущим кругам, которые как раз и олицетворяет в данном случае цапля. Однако фольклорист Ву Нгок Фан считает, что цапля всегда является символом простого человека и данный случай не исключение. Согласно представлению Ву Нгок Фана, в этой *казао* идет речь о внутренней борьбе между крестьянами, поскольку все представители животного мира, о которых идет речь в песне, символизируют представителей низших сословий [7, с. 125–126].

Для нас в данном случае примечательно, что носители культуры испытывают замешательство при попытке вникнуть в смысл народной песни, причем речь идет не просто о рядовых носителях культуры, но об исследователях. В действительности в данной песне присутствует скрытая цитата из книги «Планы Сражающихся царств» (кит. «Чжаньго цэ» 戰國策), где говорилось о птице-рыболове, поймавшей устрицу, которая, в свою очередь, защемила ее клюв створками. Никто не хотел уступить, ожидая, что противник сдастся первым, в результате обе достались в добычу рыбаку (Планы Сражающихся царств, цз. 9, цит. по: [8, с. 230]).

Среди расхожих метафор вьетнамской поэзии есть и такие, которые без труда «прочитываются» носителями культуры, однако истоки их возникновения остаются загадкой. Примером такого символического образа может быть рыба-бычок (вьетн. *con bống*), которая для вьетнамцев однозначно ассоциируется с молодой девушкой. Как пишет исследователь Буй Ман Ньи, «добрая, спокойная, терпеливая рыба “бонг” — символ девушки, которая усердно выполняет домашнюю работу» [9, с. 21]. Совершенно очевидно, что рыба никак не может быть ни доброй и спокойной, ни злой и буйной, а за традицией приписывать какому-либо представителю животного мира человеческие качества должна стоять какая-то причина, однако никаких объяснений, как появилась эта устойчивая метафора, нам найти не удалось. Приведем пример песни, героем которой является рыба-бычок:

Cái bóng đi chợ Cầu Canh
Mua giấy mua bút cho anh vào trường
Nay mai anh đỗ làm quan
Võng anh đi trước võng nàng theo sau

Рыба-бычок отправилась на рынок Кау Кань,
Купит милому бумаги и перьев, чтобы он поступил в ученье.
Сегодня-завтра он станет чиновником,
И тогда его паланкин понесут впереди, а ее паланкин — следом

Другим распространенным образом вьетнамской народной поэзии являются листья бетеля и плоды арековой пальмы, которые ассоциируются с брачным союзом. При обсуждении вопросов заключения брака и при заключении помолвки во Вьетнаме принято жевать бетель, смешанный с известью и плодами арековой пальмы, отчего бетель и арека являются символами свадьбы.

Ăn trầu chọn lấy cau khô,
Trèo lên Ba-dội có cô bán hàng.
Cô bán hàng, lòng cô buồn bã,
Bóng xế chiều, bóng ngả về tây...

Жую бетель, выбираю сухой плод ареки,
В местечке Базой есть девушка-торговка.
Девушка-торговка, душа у нее печальная,
Тени клонятся к вечеру, тени склоняются к западу...

Среди устойчивых метафор любовной лирики одна из самых популярных — образ лодки и причала, где лодка символизирует юношу, а причал — девушку.

Thuyền ơi có nhớ bên chăng
Bến thì một dạ khăng khăng nhớ thuyền

Лодка, помнишь ли ты причал?
Ведь причал упорно вспоминает лодку.

Лодка может также фигурировать как символ любви и влюбленной пары, в данном контексте в песнях часто встречается выражение «лодка преодолевает пороги и стремнины» (вьетн. *thuyền lên thác xuống ghềnh*), символизирующее, что пара справляется с трудностями на жизненном пути.

Chiếc buồm nhỏ nhỏ,
Ngọn gió hiu hiu...
Nay nước thủy triều,
Mai lại nước rười...
Sông sâu, sóng cả, em ơi!
Chờ cho sóng lặng,
Buồm xuôi, ta xuôi cùng.
Trót đã mang vào kiếp bèo bọt,

Xuống ghềnh, lên thác,
Một lòng ta thương nhau.

Маленький парус,
Ветер дует...
Сегодня прилив и отлив,
А завтра будет буря...
Река глубока, волны высоки, любимая!
Дождемся, пока волны утихнут,
Парус надуется, и мы вместе поплывем,
Будем качаться на волнах,
Преодолевать быстрины и пороги,
Ведь любовь у нас одна на двоих.

Лодка в народной поэзии может также символизировать жизненный путь.

Еще один популярный парный образ вьетнамской народной поэзии — *чук* и *май* (trúc, mai). *Чук* — это одна из разновидностей бамбука, в то время как с пониманием, что же подразумевается под словом *май*, все неоднозначно. С одной стороны, *май* — это вьетнамское чтение китайского иероглифа *мэй* 梅, слива. Во вьетнамской классической поэзии можно встретить стихи, где имеется в виду именно слива, хотя это дерево и не очень широко распространено во Вьетнаме. Известно, что во вьетнамской классической поэзии присутствуют многие китайские реалии, даже не свойственные Вьетнаму, например снег, который выпадает во Вьетнаме изредка и исключительно в высокогорных северных районах. Слива и бамбук традиционно считаются зимними растениями, поскольку бамбук зимой остается зеленым, а слива расцветает в холодные месяцы. Именно слива упоминается, например, в стихотворении поэта Нгуен Бинь Кхиема (Nguyễn Bình Khiêm, XVI в.):

Hoà mai bạc, vì trăng tỏ,
Bóng trúc thưa, bởi gió lay

Серебряны цветы сливы от яркой луны,
Редка тень от бамбука, оттого что ветер колышет [его ветви]

Во Вьетнаме словом *май* чаще называют тропическое растение охну (лат. *oschna*), желтые цветы которого являются традиционным новогодним украшением наряду с цветами персика. Видится, что произошел перенос названия с не слишком популярного растения на привычное и распространенное. Однако *май* в паре *чук-май* может трактоваться не только как охна, но и как разновидность бамбука, таким образом, *чук* и *май* могут представлять собой два разных типа бамбука, один из которых олицетворяет юношу, другой — девушку [7, с. 108]. В целом такое понимание является достаточно расхожим, хотя и представляется нам ошибочным.

Đợi chờ trúc ở với mai
Đợi chờ anh ở với ai chưa chồng

Жду, когда *чук* будет вместе с *май*,
Жду, когда я буду с той, кто еще не замужем

Думается, что такое переосмысление, которое возникло в данном случае, произошло уже в позднейшее время, когда иероглифическая письменность была полностью вытеснена латиницей. Утверждение, что народная поэзия создавалась неграмотными людьми, верно лишь отчасти, поскольку среди вьетнамских народных песен легко можно найти те, которые обыгрывают китайские иероглифы, например:

Chờ chàng ngày một cho đến ngày mười
Chữ rằng đản tào, thiếp ngồi trông luôn

Жду тебя, милый, с первого дня лунного месяца и до десятого,
Письмена глася, что наступят утро и рассвет, я застыла в ожидании

Словосочетание «первый день» обыгрывает написание иероглифа «рассвет» 旦, который состоит из ключей «единица» и «день», а «десятый день», в свою очередь, обыгрывает написание иероглифа «утро», состоящего из ключей «день» и «десять» 早. Приведенный нами пример далеко не единственный. Есть свидетельства, что многие люди с конфуцианским образованием любили принимать участие в пении песен *хат фьонгвай*. Для «ученого» человека имелась специальная роль в пении — подсказывать остальным, как лучше сымпровизировать. Такой человек назывался *тхай га* (thầy gà), где *тхай* означает «учитель», а *га* — «подсказывать». Как пишет Нинь Вьет Зяо, в роли *тхай га* обычно выступал какой-нибудь проваливший конфуцианские экзамены человек, который преподавал в деревне. Считается, что известный вьетнамский поэт Нгуен Зу часто принимал участие в пении песен в жанре *хат фьонгвай*. [10, с. 34].

В целом вьетнамская народная песенная поэзия изобилует китайскими по происхождению образами, зачастую общими для всего дальневосточного региона. Большинство современных вьетнамцев не понимают встречающиеся в песенной поэзии метафоры такого типа, и даже если песня по-прежнему популярна, восприятие ее текста подчас далеко от первоначально заложенного смысла.

Более того, даже ученые, занимающиеся исследованиями в области народной поэзии, видят далеко не все китайские образы, которые присутствуют в текстах, а те, которые видят, трактуют весьма своеобразно. К примеру, исследователь Буй Ман Нь полагает, что популярные во Вьетнаме «образы «дракона» и «облака» происходят из китайской «Книги перемен», где есть такая фраза «облако следует за драконом, ветер следует за тигром» [9, с. 21]. В действительности дракон и облако тесно связаны в народных представлениях, и связь эта вовсе не ограничивается данным упоминанием в Ицзине. Кроме того, облако и дракон понимались китайцами как проявления противоположных первопринципов существования *инь* и *ян*. Как следствие, этот образ становится распространенной метафорой влюбленной пары, как, например, в следующем *казао*:

Máy khi rồng gặp mây đây
Để rồng than thở với mây vài lời.
Nữa mai rồng ngược mây xuôi,
Biết bao giờ lại nói lời rồng mây!

Иногда дракон встречает здесь облако,
Чтобы дракон мог пожаловаться облаку.

А на следующий день дракон и облако расстанутся,
И кто знает, когда еще они встретятся!

Однако дракон появляется во вьетнамской народной лирике не только как часть пары дракон-облако и не только в любовной лирике. Этот мифический зверь также символически обозначает императора, шире — знать в целом, что тоже созвучно китайским представлениям. В следующем стихотворении отражено как раз это понимание образа дракона:

Trúng rồng lại nở ra rồng
Liu điu lại nở ra dòng liu điu
Из драконьих яиц рождаются драконы,
А у тритона рождаются только тритоны

Тритон в данном случае выступает как животное, хотя и морфологически схожее с драконом, но меньшее по размерам и лишенное волшебных свойств.

Как справедливо замечает Буй Ман Ньи, утренняя звезда и вечерняя звезда символизируют разлуку [9, с. 19]. Однако данный образ тоже является китайским по происхождению, и в нем, как и в случае пары дракон-облако, отражены проявления противоположных первопринципов существования *инь* и *ян*. Данный символ встречается, к примеру, в следующем *казао*:

Trèo lên cây khế nửa ngày
Ai làm chua xót lòng mày, khế ơi!
Mặt trăng sánh với mặt trời,
Sao hôm sánh với sao mai chẳng chẳng
Mình ơi! Có nhớ ta chẳng,
Ta như sao vượt chờ trăng giữa trời.
Полдня карабкаюсь на карамболу.
Кто же сделал тебя такой кислой, карамбола!
Луна соревнуется с солнцем,
Вечерняя звезда соревнуется с утренней.
О милая! Помнишь ли еще меня,
Я словно звезда, взошедшая на небе в ожидании луны.

Однако в данной песне два парных образа, основанных на противопоставлении *инь* и *ян*, — это не только вечерняя звезда и утренняя, но и солнце и луна. Именно образы такого типа наиболее часто ускользают от внимания вьетнамских исследователей и читателей. Тем не менее они очень широко распространены во вьетнамской народной любовной лирике. Помимо уже упомянутых, среди символов, соотнесенных с *инь* или *ян*, можно назвать персик, бамбук, лампу, тень и другие. Рассмотрим текст песни:

Lá này gọi lá xoan đào
Tương tư gọi nó thế nào hờ em?
Lá khoai anh ngỡ lá sen,
Bóng trắng anh ngỡ bóng đèn anh khêu

Это лист весеннего персика.
А знаешь ли, милая, как его назовет сердечная тоска?
Ботву батата я путаю с листом лотоса,
Тень луны я путаю с тенью от лампы, которую сам же и зажег

Луна и лампа в данной песне — образ, основанный на противопоставлении *инь* и *ян*, лампа как проявление мужского начала *ян* и луна как проявление женского начала *инь* являются весьма частотными образами вьетнамского фольклора. Другая пара — лист батата и лист лотоса — обозначает, по-видимому, противопоставление мирского и духовного. Итак, последние две строки этой *казао* можно понимать следующим образом: «мирское я путаю с духовным, а *инь* — с *ян*».

Некоторые китаизмы куда более заметны, например, феникс (вьетн. *phượng hoàng*), пара фениксов (вьетн. *phượng loan*), поэтическое название луны — коричневое дерево (вьетн. *vàng quế*) и другие. Однако, по мнению исследователей, обычные (т. е. не китайские) мотивы, те, которые крестьянин может встретить в повседневной жизни, составляют основную часть песенного фольклора [11, с. 79].

Еще один образ, часто ошибочно рассматривающийся как традиционно вьетнамский, — баньян (вьетн. *сву ра*). В частности, Буй Ман Нь указывает, что образ баньяна происходит от традиции поклонения духу селения [9, с. 20]. Однако мы склонны полагать, что восприятие баньяна как сакрального дерева восходит к буддийской культуре.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать о том, что во вьетнамской культуре нет пропасти, разделяющей народную культуру и элитарную. И элитарная китаизированная культура черпает средства выразительности в народной традиции, и народное творчество насыщается образами и мотивами классической поэзии, однако идея о связи вьетнамских народных песен с «шестью началами», которые использовались для описания художественных особенностей поэзии «Шицзина», кажется нам необоснованной.

Литература

1. *Hà Văn Cầu*. Lịch sử nghệ thuật chèo đến giữa thế kỷ XX, Hà Nội, 2005. (*Ха Ван Кау*. История театра чео (до середины XX века). Ханой, 2005.)
2. Федоренко Н. Т. Древнейший памятник поэтической культуры Китая // Шицзин, Книга песен и гимнов. М.: Художественная литература, 1987. С. 3–22.
3. *Vũ Ngọc Phan*. Tục ngữ và dân ca Việt Nam, Hà Nội, 1958. (*Ву Нгок Фан*. Вьетнамские пословицы и народные песни. Ханой, 1958.)
4. Никулин Н. И. Вьетнамская литература X–XI веков. М.: Наука, 1977. 344 с.
5. Нгуен Ван Хоан. Стихотворный размер *люкбат*, от *казао* до «Киеу» // Литература. 1974. № 1. (*Nguyễn Văn Hoàn*. Thể lục bát, từ ca dao đến “Truyện Kiều” // Tạp chí Văn học, số 1/1974.)
6. *Ву Нгок Фан*. Выразительность традиционных *казао* // Вьетнамские *казао*: сборник статей. Ханой, 2000. (*Vũ Ngọc Phan*. Súc truyền cảm của ca dao truyền thống // Ca dao Việt Nam — những lời bình, Hà Nội 2000.)
7. Нгуен Суан Кинь. Некоторые символы в *казао* // Вьетнамские *казао*: сборник статей. Ханой, 2000. (*Nguyễn Xuân Kính*. Một số biểu tượng trong ca dao // Ca dao Việt Nam — những lời bình, Hà Nội 2000.)
8. Васильев К. В. «Планы Сражающихся царств» (исследование и переводы). М.: Глав. ред. восточной лит-ры, 1968. 255 с.
9. Буй Ман Нь. Поэтика вьетнамских народных лирических песен в свете русской фольклористической традиции: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1995. 41 с.

10. *Ninh Viêt Giao*. Hát phường vải (dân ca Nghệ Tĩnh), Nhà xuất bản văn hóa viện văn học, 2011. (*Нинь Вьет Зяо*. Песенный жанр *хат фьонгвай* (народные песни региона Нгетинь). Изд-во «Культура» института литературоведения, 2011.)

11. *Minh Хиеу*. Из обычных материалов, использующихся в современной жизни, *казао* сотворили выразительные образы // Вьетнамские *казао*; сборник статей. Ханой, 2000. (*Minh Hiệи*. Từ những chất liệu bình thường trong đời sống dân dã, ca dao đã tạo nên những hình tượng xúc động // Ca dao Việt Nam — những lời bình, Hà Nội 2000.)

Статья поступила в редакцию 26 декабря 2013 г.

Контактная информация

Старикова Екатерина Олеговна — аспирант; staekaterina@yandex.ru

Starikova Ekaterina O. — Post-graduate student; staekaterina@yandex.ru