

НГУЕН КУАНГ ХОНГ

РИФМЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ И ФОНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СЛОГА

В настоящее время имеется ряд лингвистических работ, в которых рассматриваются проблемы фонологии в тесной связи с изучением звуковой организации поэтической речи (см., например [1, 2]). Кажется, однако, мало кто из исследователей уделял внимание поэтической рифмовке при фонологической интерпретации звуковых и слоговых явлений. Между тем фонологический взгляд на поэтические рифмы все же имеет свою историю.

В русском, и вообще европейском, языкознании известны случаи, когда лингвисты обращались к фактам рифмовки в поэтической речи при решении некоторых вопросов фонологической интерпретации. Для иллюстрации можно было бы вспомнить таких выдающихся лингвистов начала нашего века, как И. А. Бодуэн де Куртенэ и Л. В. Щерба. Так, в своих «Лингвистических заметках...», касаясь вопроса о фонологическом тождестве русских гласных *ы* и *и*, Бодуэн писал: «... хотя русские гласные *ы* и *и* произносятся различно, но психически они ближе друг другу, нежели остальным гласным... Весьма важно в этом отношении то обстоятельство, что ударяемые гласные *ы* и *и* образуют совершенную рифму (*пыли* — *ходили*, *мыло* — *носила*, *пытка* — *нитка*...); из других же гласных нельзя составлять таких рифмических пар» [3, с. 36—37]¹. Разрабатывая понятие «диффузности» звуков в смысле их «нечленораздельности» в языковой системе, Л. В. Щерба обнаружил «некоторую диффузность китайских слогозвукослогов» и к этому же сделал примечание: «Говорю „некоторую“, так как наличие понятия рифм в китайском языке свидетельствует все же о каком-то двучленном делении китайских „словозвукослогов“» [4, с. 149]. Как видим, для Бодуэна факты поэтических рифм служили важным аргументом при фонологической идентификации звуков речи (в русском языке); для Щербы они имели известное значение при фонологической сегментации слога (в китайском языке).

Однако, несмотря на приведенные цитаты, можно сказать, что в целом в исследованиях по фонологии у лингвистов европейской традиции данные поэтической рифмовки не играют той важной роли, какую они выполняют при изучении звуковой системы языков изолирующего типа.

Так, можно утверждать, что в китайской классической фонологии в основе представлений о звуковых единицах китайского языка лежало учение о рифме в поэтической речи *иньюньсюэ* (букв. «звук-рифма-учение»), охватывавшее то, что в наше время изучается фонологией в языкознании и фоникой в поэтике². Основные достижения учения *иньюньсюэ* были отражены в различных «книгах рифм» (*юньюшу*) и «таблицах рифм» (*юньюту*), практическое назначение которых — кодифицировать чтение иероглифов и служить справочником допустимых рифм.

Материал поэтических рифм был использован китайскими филологами прежде всего при установлении состава финалей тонированных слогов. Это произошло намного раньше того, как был описан состав слоговых

¹ Впрочем, — подчеркивает при этом Бодуэн, — это неразличение психической или ... исполнительской стороны по отношению к звукам языка не есть вовсе личное упущение нашего автора. Точно так же поступают почти все и, может быть, даже все остальные фонетисты» [3, с. 37].

² Заметим, что проф. Ван Ли в ряде своих работ, посвященных звуковой системе китайского языка, продолжает употреблять термин *иньюньсюэ* в смысле «фонология» в отличие от термина *юйиньсюэ* в смысле «фонетика». См., например [5, с. 1].

инициалей с помощью приемов *фаньце* («разрезания» слогов) [см. 5, с. 74]. С начала III в. *фаньце* получило широкое применение в комментариях и словарях, являясь хорошим методом для разработки состава инициалей, а вместе с материалом поэтических рифм и для изучения системы финалей. Несомненно, что факты поэтических рифм всегда представляли важнейшие данные, по которым китайские филологи могли судить о системах слоговых финалей в своем языке разных периодов. Известно, что изучение системы слоговых финалей древнекитайского языка в целом базируется на рифмах в «Книге песен» («Шицзин»), а система слоговых финалей китайского языка XIV в. была разработана Чжоу Дэцином на основе рифм в пьесах по реальному звучанию слов в столице того же времени [см. 5, с. 6, 143—174; 6, с. 234].

Чтобы прояснить причины неодинакового использования в лингвистическом плане данных поэтической рифмы русского и китайского стиха, остановимся, хотя бы кратко, на их основных особенностях. Начнем с уяснения отдельных понятий и терминов, которыми мы будем пользоваться в дальнейших рассуждениях. **Рифмовка** — это использование некоторых созвучных языковых элементов при образовании рифм всякой поэтической речи. Созвучные языковые элементы рифмованных стихов, образующие **рифму** (или иначе — **рифмопарадигму**), принято называть **рифмокомпонентами**³. В каждую рифму входят как минимум два рифмокомпонента, которые более или менее созвучны между собой. В этой связи различаются так называемые «точные» (иначе — **узкие**) рифмы и «неточные» (иначе — **широкие**) рифмы. Среди узких рифм могут быть обнаружены известные «рифмические пары», т. е. рифмокомпоненты, которые представляют собой не что иное, как квазиомонимы (или «минимальные пары» фонологов). Нам важно также определить, в каких языковых единицах измерять **длину** рифмокомпонентов: с одной стороны, мы имеем слово как основную двустороннюю единицу языка (т. е. единицу, обладающую звучанием и значением при синтаксической самостоятельности); с другой стороны — **слог** как минимальную единицу произнесения, которая в то же время является основной единицей организации ритмической, тем более — поэтической речи.

Измеряя по словам, мы обнаружим, что русскими рифмокомпонентами могут быть отдельные слова (такие, как в рифме начала пушкинского «Евгения Онегина»: *правил — заставил*), но также разные словокомплексы, которые выходят далеко за рамки одного самостоятельного слова (такие, как в рифме самого пушкинского «Евгения Онегина»: *занемог — немог*)⁴. Случаи последнего типа образуют в русской поэзии, как известно, «составные рифмы», весьма характерные для многих поэтов. Например: *выломать — выла мать, молю так — малютка* (В. Хлебников), *стихия — стихия* (Д. Минаев), *лет до ста расти — нам без старости* (В. Маяковский), *песен — весь он, взор твой — мертвой, знаем — луна им* (Л. Мартынов) и т. д. При измерении в слогах рифмокомпоненты в русских стихах представляются еще более разнообразными. Они могут быть в размере одного слога — таковы, например: *сон — он* (А. Пушкин), *слух — дух, квартир — мир, спать — печать* (Н. Некрасов); многосложными, а именно — двусложными, как например: *бродит — находит — переводит — подходит* (А. Пушкин), *сами — слезами* (Н. Некрасов); трехсложными: *глубокая — одинокая, терпеливая — молчаливая* (И. Никитин), *кается — задыхается, солидных — благовидных* (Н. Некрасов); четырехсложными: *в воскресенье — богослуженье* (А. Пушкин), *выкидывал — вздрагивал — вытягивал* (Н. Некрасов), *в реке волна — на небе луна* (В. Жуковский); и даже, видимо, пятисложными, как, например: *откровенно вести — самозабвенно грести* (Л. Мартынов) и т. д. Небезынтересно, что в ряде случаев имеют место неравносложные

³ Согласно определению Б. П. Гончарова, «процесс образования рифмы включает в себя два момента: 1) взаимодействие рифмокомпонентов (рифмовка); 2) повтор звуковых элементов при взаимодействии (рифма)» [7, с. 141].

⁴ Приводимые здесь и ниже русские рифмы взяты из книг Б. П. Гончарова [7] и Д. С. Самойлова [8].

рифмокомпоненты, входящие в одну рифму. Таковы, например: *голыще* — *полчища*, *властелина ее* — *невинную* (В. Хлебников), *маленькому* — *маленьку*, *дорожки* — *хорошую*, *личико* — *невеличка* (в частушке) и т. п. и т. д.

В русской поэзии редко встречаются «минимальные пары» рифмокомпонентов. Действительно, таких рифмических пар, как *шум* — *дум* (А. Фет), *доля* — *поля* — *воля* (М. Лермонтов), *меришь* — *веришь*, *годы* — *коды* (Л. Мартынов), *бес* — *пес* (в лубках) и т. п. совсем немного по сравнению с «неминимальными» рифмами. А это значит, что русские рифмы далеко не всегда могут служить материалом для фонологического анализа.

В китайской же поэзии мы повсюду обнаруживаем рифмопарадигмы (*юньбу*), в которые входят рифмокомпоненты (*юньцзы*) именно как квазиомонимы. Приведем для иллюстрации некоторые рифмы из китайской классической поэзии. Так, в стихотворении Ду Фу «Синьань ли» («Чиновник из Синьаня») 14 рифмокомпонентов, образующих одну рифму ⁵:

<i>bīng</i>	*[pʲiɐŋ]	«солдат»
<i>dīng</i>	*[tʲiɐŋ]	«совершеннолетний»
<i>xíng</i>	*[ɣɐŋ]	«ход; ряд»
<i>chéng</i>	*[ʒiɐŋ]	«стена, крепость»
<i>píng</i>	*[pʲiɐŋ]	«одинокий»
<i>shéng</i>	*[ʃiɐŋ]	«звучание»
<i>héng</i>	*[ɣwɐŋ]	«горизонтальный»
<i>qíng</i>	*[dʒʲiɐŋ]	«чувство»
<i>píng</i>	*[bʲiɐŋ]	«мирный»
<i>yíng</i>	*[jwɐŋ]	«стоянка, лагерь»
<i>jíng</i>	*[kʲiɐŋ]	«столица»
<i>qīng</i>	*[kʲiɐŋ]	«легкий»
<i>míng</i>	*[mʲiɐŋ]	«ясный, светлый»
<i>xīng</i>	*[xʲiɐŋ]	«старший брат»

В стихотворении, озаглавленном «Дэн Цзиньлинь Фэнхуан тай» («Восхождение на башню Фэнхуан в Цзиньлине»), поэт Ли Бо составил рифму из 5 рифмокомпонентов:

<i>yóu</i>	*[jǒu]	«летать, кружиться»
<i>líu</i>	*[liǒu]	«течь»
<i>qíu</i>	*[kʲǒu]	«могила»
<i>zhōu</i>	*[tʃǒu]	«округ»
<i>chóu</i>	*[dʒʲǒu]	«печаль, тоска»

Легко заметить, что приведенные рифмы составляют ряды квазиомонимов по современному либо средневековому китайскому произношению. Следует особо подчеркнуть, что длина любых рифмокомпонентов в китайской поэзии нигде и никогда не выходит за рамки одного-tonированного слога. Каждый рифмокомпонент является целым слогом. Иначе говоря, китайские рифмы всегда только о д н о с л о ж н ы е.

С другой стороны, как известно, в китайском языке слоговые границы морфологически значимы. В силу этого общего правила каждый-tonированный слог почти всегда приобретает статус самостоятельного слова (или морфемы). При таком условии оказывается естественным, что отдельный и целый-tonированный слог — это оптимальный размер языкового отрезка, входящего в рифму китайской поэтической речи. Все это, как очевидно, тесно связано с типологическими свойствами китайского языка как одного из тональных языков изолирующего типа.

Итак, в китайской поэтической речи рифмокомпоненты обладают постоянным размером однослога и все они равноправны как в плане звучания, так и в плане значения, что дает возможность появления в китайских стихах большого количества квазиомонимов, выступающих в качестве рифмокомпонентов одной и той же рифмопарадигмы. Становится понятным поэтому, почему китайские филологи прошлого, исследуя поэтические рифмы, одновременно занимались и фонологическим анализом-tonированных слогов — поэзия предоставляла им для подобного анализа весьма богатый языковой материал. Здесь фактически использовался метод противопол-

⁵ Примеры с реконструкцией средневекового чтения (в скобках) приводятся по Ло Чанпею [9, с. 122—123, 131].

ставления квазиомонимов, благодаря чему выделялись, с одной стороны, такие звуковые сущности, которые являются различными, частично чередуются и меняются, а с другой стороны, такие, которые сходны между собой и повторяются при рифмовке. Обобщив рассматриваемые звуковые величины в терминах *шэн, юнь, дяо, ху, дэн, чжуань* и др.⁶, ученые дали подробное описание и классификацию всех тонированных слогов в языке. Следует, однако, иметь в виду, что выделяемые звуковые элементы не всегда обладают статусом «отдельных звуков» (или «звукофоном»), а вполне могут быть принадлежностью целого или почти целого слога (это, видимо, *дяо, ху* и др.), поскольку задача точной фонологической сегментации слога при этом не ставилась. Подобный вопрос не существует для китайской классической фонологии, которая «совершенно не знает разделения речи на звуки, прибегая вместо этого к различным классификациям слогов (а также инициалей и финалей)» [6, с. 227]. Во всех случаях можно говорить о двучленности китайского слога (инициаль *шэн* и финаль *юнь*), хотя об этом свидетельствуют не столько поэтические рифмы, сколько факты полуповторных слов, факты языковой игры по способу «разрезания» слогов и др.

И все же данные поэтической рифмовки оказываются существенными для фонологической идентификации в китайском языке в отличие, например, от русского, где звуковое различие в рифме проявляется чаще всего не по отдельному звуку, из-за чего мы не в состоянии решить, к какой именно звукофоне следует относить выделяемое звуковое различие [см. 10, с. 69—70]. Но и в случае минимальных расхождений (ср. приводившийся выше пример Бодуэна) показания рифмы могут играть лишь вспомогательную, а не решающую роль в идентификации двух гласных *ы* и *и* в качестве одной фонемы, поскольку близость в поэтической рифмовке — это еще далеко не тождество в фонологическом отношении, когда звуковое различие рассматривается в тесной связи со смысловой дифференциацией данных слов. В китайской поэзии, как было показано, все рифмические пары представляют собой односложные слова, и они в целом отвечают требованиям фонологического анализа.

В современной литературе по фонологии тональных языков Востока все чаще говорится о «минимальных парах», в то же время исследователи пока обращают недостаточное внимание на факты поэтических рифм и их значение для фонологического анализа. Следует подчеркнуть, что многочисленные рифмические пары как своего рода квазиомонимы выявляются в поэтическом творчестве поэтов — носителей языка, т. е. в самой речевой деятельности, а не в словаре. Более того, возможность использовать поэтические рифмы для фонологического анализа тонированных слогов не ограничена рамками собственно «минимальных пар» рифмокомпонентов, а может быть расширена, как это мы попытаемся продемонстрировать на материале рифм вьетнамской поэзии.

Во вьетнамской поэзии тонированные слоги, входящие в какую-либо рифмопарадигму, подчиняются одной общей закономерности, по⁷ которой рифмовка достигает своей «красоты». Эта закономерность заключается в том, что все звуковые элементы в рифмованном слоге должны находиться во взаимодействии таким образом, чтобы рифмокомпоненты не были слишком различны или же слишком сходны между собой. Именно из этого взаимодействия звуковых различий и сходств вытекает эстетически приемлемая созвучность рифмокомпонентов в рамках одной рифмы⁷. Материал рифм вьетнамской поэзии, как в творчестве известных поэтов, так и в на-

⁶ См. истолкование данных терминов в работах Ван Ли [5], Яхонтова [6], Лю Чанпяя [9].

⁷ Созвучность рифмокомпонентов будет нарушена не только при значительном различии, но и при максимальном тождестве в звуковом плане. В последнем случае (т. е. при вынужденном употреблении омонимов в рифме) поэту приходится учитывать и семантические различия. Ср., например, *bé teo teo* «маленький» — *văng teo* «тишина» (Нгуен Кхуен). См. и ср. высказывание Г. М. Гопкина о том, что «красота рифмы заключена в двух элементах — сходстве или тождестве звучания и несходстве или различии значения» (цит. по [11, с. 217]).

родной поэзии, показывает, что разные звуковые элементы могут играть различную роль в этом взаимодействии.

Начальная часть слога во всех рифмах является той частью, которая чаще всего поддается изменению, чередованию. В любой рифме мы подчас встречаем самые различные инициали рифмованных слогов. См., например, рифмы в поэме «Кьеу» поэта Нгуен Зу⁸: *ta* «свой» — *lâ* «точно так» (где инициали [t-] и [l-]), *nhau* «друг друга» — *dâu* «тутовое дерево» — *đau* «больно» (где инициали [ɲ-], [z-], [d-]). Таким образом, роль инициали слога в рифмовке состоит исключительно в том, чтобы создать в рифме необходимое звуковое различие при полном или неполном тождестве остальных элементов слога.

Роль финали, т. е. второй части слога, включающей в себя слогообразующий и сложеконецный элементы, совсем иная. Финаль как бы стремится сохранять в рифме известное звуковое сходство: она может повторяться целиком (ср. -a [a] в *ta* и в *lâ*, -au [-ău] в *nhau* и в *đau*, где имеют место «узкие рифмы») или же с незначительным изменением (ср. -âu [-ău] в *dâu* и -au [-ău] в *nhau/đau*, где имеет место «широкая рифма»). В широких рифмах чаще всего при абсолютном тождестве сложеконецных элементов допускается известное различие в слогообразующих элементах по признакам подъема языка (по степени диффузности — компактности). Ср., например, рифмы у Нгуен Зу:

<i>dâu</i>	[zău]	«тутовое дерево»		
<i>nhau</i>	[lău]	«друг друга»		
		<i>hay</i>	[há]	«известно»
		<i>mây</i>	[măi]	«облако»
<i>mành</i>	[mɛɲ]	«занавеска»		
<i>chênh</i>	[cɛɲ]	«наклонно»		
		<i>lòng</i>	[lɔŋ]	«сердце»
		<i>hồng</i>	[hɔŋ]	«красный»

Если же в широкой рифме случается некоторое изменение в сложеконецных элементах, что бывает редко, то обычно приходится сохранять максимальное сходство в слогообразующих. Таковы, например, рифмы в пословицах и в народной поэзии:

<i>chiêm</i>	[ciɛm]	«летний рис»		
<i>duyên</i>	[zɥiɛn]	«счастье»		
		<i>đẹp</i>	[dɛp]	«красивый»
		<i>kém</i>	[kɛm]	«мало»
<i>trước</i>	[tɥɤk]	«впереди»		
<i>lướt</i>	[lɥɤt]	«плавать»		

Как и в случае варьирования элементов, здесь имеет место замена не звуков, а лишь отдельных признаков (кинакем — по Бодуэну де Куртене): «губности — зубности», «глухости — звонкости», «заднеязычности — переднеязычности» и т. д. Все это говорит о том, что в широких рифмах слогообразующий и сложеконецный элементы находятся во взаимодополнительном соотношении и совместно служат для образования необходимой созвучности между рифмокомпонентами.

Во многих тонированных слогах вьетнамского языка имеется особый звуковой элемент типа [ɥ], который располагается между инициалью и финалью. Исследователи иногда утверждают, что данный промежуточный элемент на рифму не влияет. Хотя в большинстве случаев рифмовки это действительно так, но встречаются также случаи, где дело обстоит не совсем просто. Так, например, в рифмах типа *lâ* [la] «есть» — *lôa* [lɥa] «не видно» (Нгуен Зу) промежуточный элемент [ɥ] выполняет заметную роль в создании необходимого различия между рифмованными слогами, ибо без него эти слоги-слова стали бы абсолютными омонимами. Имеются также случаи, где роль элемента [ɥ], наоборот, состоит в сохранении созвучности рифмы. Ср., например, *thoi* [tɥɔi] «челнок» — *ngoài* [ɥɔai] «за рамками» (Нгуен Зу) — здесь в обоих слогах заметно сходство по признаку бемольности благодаря наличию [ɥ] как промежуточного элемента во втором слоге и слогообразующего [ɔ] в первом.

⁸ Приводя здесь и ниже рифмы вьетнамской поэзии, мы опираемся в основном на следующие источники: [12, 13].

В поэтической рифмовке слоговой тон также выполняет свою особую роль. Наблюдается немало рифмокомпонентов, которые различаются между собой только слоговым тоном. Таковы, например: *mai* [maï] «сливы» (с высоко-ровным тоном) — *mài* [maï] «полировать» (с низко-ровным тоном) (Нгуен Зу), *lut* [lut] «наводнение (с нисходящим тоном)» — *lút* [lut] «наводнять» (с восходящим тоном) (в пословицах). Тем самым слоговой тон доказывает свою важную роль в предотвращении возникновения омонимичности рифмических пар. В то же время существует также ряд рифм, в которых повторение одинаковых слоговых тонов является существенным фактором для того, чтобы рифмокомпоненты могли сохранить известную созвучность. Ср., например: *trắng* [tǎŋ] «белый» — *ấm* [ʔm] «тепло» (оба слога обладают восходящим тоном) (Хонг Нгуен), *gảy* [ɣʔi] «играть» — *kẻ* [kɛ] «человек» (оба слога обладают нисходяще-восходящим тоном) (в народной поэзии).

Итак, если инициаль и финаль слога, как было показано, всегда одинаково выполняют свои функции в поэтической рифмовке, то слоговой тон и медиаль (т. е. «промежуточный элемент») могут действовать двойко: либо усиливая звуковое сходство, либо усиливая звуковое различие между рифмокомпонентами в рифме. Все это, по всей очевидности, обнаруживает для нас существенные отношения разных звуковых элементов в общей структуре тонированного слога во вьетнамском языке⁹.

ЛИТЕРАТУРА

1. Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979, с. 227—243.
2. Аберкромби Д. Взгляд фонетиста на структуру стиха.— В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX (Лингвостилистика). М., 1980.
3. Бодуэн де Куртене И. А. Лингвистические заметки и афоризмы.— В кн.: Бодуэн де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. II. М., 1963.
4. Щерба Л. В. О «диффузных звуках».— В кн.: Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.
5. Ван Ли. Ханьюй иньюнь (Фонологическая система китайского языка). Бэйцзин, 1963.
6. Яхонтов С. Е. История языкознания в Китае (XI—XIX вв.).— В кн.: История лингвистических учений. Средневековый Восток. Л., 1981.
7. Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973.
8. Самойлов Д. С. Книга о русской рифме. 2-е изд. М., 1982.
9. Ло Чанпэй. Ханьюй иньюньсюэ даолунь (Основы фонологии китайского языка). Шанхай, 1962.
10. Зиндер Л. Р. Общая фонетика. 2-е изд. М., 1979.
11. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика.— В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
12. *Nguyễn Du. Kiêu. Hà Nội, 1976.*
13. *Vũ Ngọc Phan. Tục ngữ, ca dao, dân ca Việt Nam. (Пословицы и народная поэзия Вьетнама). In lần thứ 7. Hà Nội, 1971.*
14. *Nguyen Kuang Hong. О вьетнамской силлабеме и ее делимости.— В кн.: Вьетнамский лингвистический сборник. М., 1976.*

⁹ Подобные положения могут быть обнаружены также при анализе материала полуповторных слов и фактов языковой игры по способу *нойлай* (подобному кит. *фаньцзеюй*) во вьетнамском языке. См. [14].