

УДК 811.581:82-1

UDC 811.581:82-1

РИТМ КАК ФАСЦИНАЦИОННЫЙ ПРИЕМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ**RHYTHM AS A DEVICE OF FASCINATION IN THE WORKS OF CHINESE CLASSICAL POETRY****Е. В. Романовская,***старший научный сотрудник ГНУ «Центр системного анализа и стратегических исследований» НАН Беларуси***A. Ramanouskaya,***Senior Researcher of the Centre for System Analysis and Strategic Research, National Academy of Sciences of Belarus*

Поступила в редакцию 29.12.18.

Received on 29.12.18.

Статья посвящена исследованию ритмической организации произведений китайских классических стихов. Ритмообразующие средства регулярной поэзии включают фиксированное количество слов в строке стихотворения; мелодический рисунок, создаваемый определенными тональными схемами; рифму; внутри-строчные и межстрочные паузы; лексические и графические повторы. Новизна исследования состоит в том, что закономерности образования мелодического и графического ритма китайских стихов излагаются с позиции теории фасцинации.

Ключевые слова: китайская классическая поэзия; ритм; фасцинация; бинарность.

The article focuses on the rhythmic structure of the Chinese classical poetry. The article gives a clear view of the basic rhythm-forming elements which include fixed number of syllables in a line, certain tone combinations, rhyme, inline and interline pauses, lexical and graphic repetitions. The article is innovative due to describing the rhythm components of Chinese poetry in the view of the theory of fascination.

Keywords: Chinese classical poetry, rhythm, fascination, binarity.

Введение. Слово «фасцинация» происходит от лат. *fascinatio* *завораживание, зачаровывание*, в свою очередь, образованного от лат. *fascinare* *околдовывать*. Понятие фасцинации было заимствовано выдающимся советским ученым Ю. В. Кнорозовым и развито в рамках предложенной им в 1961 г. теории информации и фасцинации. Согласно Ю. В. Кнорозову, современную человеческую сигнализацию в двух ее основных разновидностях (оптическая и акустическая) можно подразделить на нейтральную, в которой преобладающую роль играет информация (смысл сообщения), и фасцинирующую, в которой основную роль играют физические свойства сигнального ряда. Критерием отнесения сигнализации к фасцинирующей является «желание адресата получить дважды и более уже принятое сообщение (например, прослушать второй раз уже известную песню)» [1, с. 332]. Более подробно явление фасцинации рассматривается в трудах Ю. В. Кнорозова, В. М. Соковнина, В. Д. Шир-

шова, А. Ш. Сафаргалиной, Е. В. Омельченко и др.

Ритм в самом общем понимании представляет собой равномерное чередование однородных элементов. Простейшей единицей ритма является бинарная оппозиция (чередование прилива-отлива, напряжения-расслабления и др.). Речь в силу своей зависимости от физиологических параметров (в частности, вдоха и выдоха) также имеет определенное ритмическое построение, что позволяет использовать ее фасцинационные свойства.

Стихотворение также представляет собой сигнальный ряд, в котором широко задействованы фасцинационные приемы, вызывающие у адресата эмоционально-эстетическую реакцию и стремление вновь прочесть (либо услышать) уже известное стихотворение. Ритмизация является одной из основополагающих характеристик стихотворения и служит важным средством фасцинационного воздействия. По мнению М. М. Черновой, «ритм (а также мелодия,

неразрывно с ним связанная) является основным способом эмоционального воздействия речевого произведения и вхождения в эмоциональную сферу автора» [2, с. 306]. Вопросы ритма в произведениях художественной литературы рассматриваются в работах Н. С. Гумилева, Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова, Е. Г. Эткинда, Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана, Г. В. Гумовской и др.

История стихосложения в Китае насчитывает около трех тысяч лет. Как отмечает Чжэн Тиу, до четырехсловных стихов существовали дву- и трехсложные. Однако такая поэтическая форма не утвердилась, уступив место четырехсловным стихам, просуществовавшим более тысячи лет и вошедшим в классический канон «Шицзин» (XI–VI вв. до н.э.) [3]. В I–VI вв. четырехсловные стихи были вытеснены пятисловными, в VII в. появились семисловные стихи. К V в. сформировались принципы построения «стихов нового стиля» (近体诗 jìntǐshī)¹, также именуемых регулярной поэзией (格律诗 gélǜshī). Регулярная поэзия отличалась наиболее строгой регламентацией метрико-композиционного построения и охватывала четыре формы стиха: пятисловные и семисловные восьмистишия «люйши» (律诗 lǜshī) и четверостишия «цзюэцзюй» (绝句 juéjù)². Ритмико-мелодическая организация китайской классической поэзии рассматривается в работах В. М. Алексеева, Л. З. Эйдлина, Л. Н. Меньшикова, М. Е. Кравцовой, О. М. Городецкой, Юй Гуанчжуна, Чжэн Тиу, Ли Хао, Чжу Гуанцяня, Ван Минцзю и др.

Цель нашего исследования состоит в изучении принципов ритмической организации китайской классической поэзии и определении их роли в оказании фасцинационного воздействия на читателя. Материалом исследования служит регулярная поэзия (восьмистишия люйши и четверостишия цзюэцзюй) эпохи Тан (618–907).

Основная часть. Ритмообразующими компонентами стихотворения считаются метрические ударения (тонический стих);

¹ Противопоставлялись «стихам старого стиля» (古体诗 gǔtǐshī), обозначавшим либо древние стихи (古诗 gǔshī) либо подражание им.

² Форму стиха 排律 páilǜ, «установленные» стихи с неограниченным числом строк, в данной статье мы не рассматриваем.

число слогов в строке (силлабический стих); концевые и внутренние созвучия (рифма); паузы; повторы слов, строк, однотипных синтаксических конструкций, пропуски или добавления ударений [4, с. 243]. В классическом китайском языке вэньяне (文言文 wényán) подавляющее большинство слов состоит из одного слога, поэтому в китайском стихотворении отсутствует чередование ударных и безударных слогов и поэтический размер определяется числом иероглифов в строке.

В основе ритмического равновесия в китайской поэзии находится принцип четности элементов³. Преобладание бинарных структур представляет собой одну из наиболее ярких специфических особенностей китайского языка: «Этот феномен позволяет создать тот ритм языка, благодаря которому его носитель ощущает внутреннее равновесие ритмической группы или целого предложения, что, в свою очередь, служит одним из эстетических критериев художественности текста при его зрительном или слуховом восприятии» [6, с. 17]. В китайской классической поэзии принцип бинарности находит проявление на всех уровнях метрико-композиционного строения.

Строка китайского стиха не обладает ритмической и композиционной завершенностью и рассматривается как часть пары – двустихия, имеющего название *связка* (联 lián). Первая строка связки именуется «задающая строка», (出句 chūjù, первая строка в паре), вторая – «отвечающая строка» (对句 duìjù вторая строка в паре).

Минимальной смысловой акустической единицей в китайском языке является слог, состоящий из двух компонентов: инициали (начального согласного звука) и финали (слоγοобразующего гласного звука либо нескольких звуков – дифтонгов либо трифтонгов). Слоги китайского языка обладают тоном (музыкальным ударением), при этом тонируется исключительно финаль.

³ Стремление к четности свойственно не только китайской поэзии. Ф. де Соссюр, изучавший сатурнийский стих, выделил следующую закономерность: «звуки должны были повторяться в нем четное число раз – как минимум, дважды, а если поэт не мог обеспечить строгую четность повторяющихся звуков в одном стихе, то он *компенсировал “недостающие” повторы в следующем стихе*» [5]. Кроме того, Ф. де Соссюр указывал на то, что для ведической поэзии так же характерны «*звуковые гармонии, состоящие ... из четного числа их элементов*» [5].

Таблица – Стихотворение Ван Вэя (王维) «В девятый день девятого месяца вспоминаю братьев, живущих к востоку от горы» (九月九日憶山東兄弟)

Оригинал	Метрическая схема	Подстрочный перевод ¹
<p>獨在異鄉為異客， dú zài yì xiāng wéi yì kè， 每逢佳節倍思親。 měi féng jiā jié bèi sī qīn。 遙知兄弟登高處， yáo zhī xiōng dì dēng gāo chù， 遍插茱萸少一人。 biàn chā zhū yú shǎo yī rén。</p>	<p>仄仄仄平平仄仄， 仄平平仄仄平平。 平平平仄平平仄， 仄仄平平仄仄平 [7, с. 44]。</p>	<p>Один в чужой стороне являюсь чужеземцем, Каждый праздник (еще) сильнее (букв. вдвойне) думаю (о) близких. (И будучи) вдалеке знаю (что) братья под- нимаются (на) возвышенное место, Повсюду втыкают кизил (но) не хватает одного человека.</p>

В теории и практике классического стихосложения тоны распределяются по двум группам: группе «ровного тона» (平声 píngshēng) и группе «косых тонов» (仄声 zèshēng). В группу «ровного тона» входят «верхний ровный тон» (上平声 shàngpíngshēng) и «нижний ровный тон» (下平声 xiàpíngshēng). Группа «косых тонов» (仄声 zèshēng) включает «восходящий» (上声 shǎngshēng), «ниспадающий» (去声 qùshēng) и «входящий» (入声 rùshēng) тоны². Подобное разделение было теоретически оформлено такими китайскими учеными, как Чжоу Юн (?–485), Шэнь Юэ (441–513) и др.

В регулярной поэзии выделяются четыре комбинации «ровных» (平 píng) и «косых» (仄 zè) тонов в пятисловных «люйши» (五律 wǔlǜ)³. В семисловных люйши и цзюэцзюй используются аналогичные мелодические схемы, однако в начале строки прибавляются два знака, которые относятся к группе тонов, противоположной первым двум знакам исходной комбинации (粘对 nián duì приклеивание):

1. (平平) 仄仄仄平平 zè zè zè píng píng
2. (平平) 仄仄平平仄 zè zè píng píng zè
3. (仄仄) 平平仄仄平 píng píng zè zè píng

¹ Здесь и далее перевод автора.

² В современном китайском языке сохраняется разделение тонов на «ровные» и «косые», при этом первую группу составляют «высокий ровный» первый тон (阴平 yīnpíng) и «восходящий» второй тон (阳平 yángpíng), а вторую группу – «нисходяще-восходящий» третий тон (上声 shǎngshēng) и «нисходящий» четвертый тон (去声 qùshēng). «Входящим» тоном, который представлял собой «не отдельный тон, но характеристику длины закрытого слога, заканчивавшегося импловзивными -р, -т, -к» [7] и не дошел до наших дней, читались многие слова, в том числе и те, которые сейчас входят в группу «ровных» тонов, например: 屋 wū комната, 竹 zhú бамбук.

³ Комбинации ровных и косых тонов сохранились в чэньюях, четырехсловных идиоматических выражениях, например, «в чэньюе 风平浪静 fēng píng làng jìng тишь да гладь (букв. ветер утих волны успокоились) первые два тона входят в группу ровных тонов, вторая пара – косых тонов» [6, с. 20].

4. (仄仄) 平平平仄仄 píng píng píng zè zè
Общая закономерность состоит в том, что расположение тонов в первой строке обязательно должно быть обратным расположению тонов во второй строке двустипшия. Зеркальное отображение тонов в смежных строках стихотворения позволяет избежать монотонности, сделать мелодику стиха более разнообразной⁴. В качестве примера рассмотрим семисловное цзюэцзюй (таблица).

В данном стихотворении предписанная тональная схема соблюдена достаточно точно, отступления есть лишь в тоне первого знака второй строки и третьего знака третьей строки. В теории китайского стихосложения отклонения от метрической схемы регулировались законом компенсации: «когда невозможно было избежать нарушения тональной структуры строки, требовалось «компенсировать» это нарушение в последующих стихах. Как правило, речь шла об использовании ломаного тона там, где изначально предполагался ровный – в этом случае нужно было добавить ровный тон в допустимую позицию» [7]. Кроме того, отклонения от заданных мелодических схем подвергались строгой регламентации: общее правило состояло в требовании обязательного соблюдения тонов четных слов (второго, четвертого – в пятисловном стихе; второго, четвертого, шестого – в семисловном); тоны первого, третьего (и пятого) слов могли принадлежать группе как «ровных», так и «косых» тонов.

⁴ По словам Чжэн Тиу, «чередование ровных и модулирующих тонов и парная структура – специфическое явление в китайском языке, в западной литературе такого нет, особенно парной структуры, в которой воплотился самобытный потенциал и симметричность китайской поэтики. В определенной степени она воплощает и мировоззрение китайцев, их эстетические взгляды и образ мышления» [3].

Допустимость и даже необходимость отклонений от предписанной метрической схемы можно объяснить с позиции теории фасцинации. Согласно утверждению Ю. В. Кнорозова, анализатор, неоднократно подвергаясь определенному ритмическому раздражению, перестает его воспринимать (например, постоянное тиканье настенных часов), что, очевидно, следует квалифицировать как «противотормозную (антирезонансную) защиту». Построенный строго ритмически сигнальный ряд может сходным образом утратить фасцинирующие свойства после нескольких повторений. В порядке борьбы с «противотормозной защитой» широко применяются различные нарушения однообразного ритма, например, перебой стопы в стихах [1, с. 333]¹.

К ритмообразующим средствам относится рифма, придающая стихотворению целостность и способствующая более легкому запоминанию стиха. Поскольку композиционно наиболее сильный акцент приходится на конец строки, то рифма неизменно попадает в центр внимания читателя². Обязательное применение рифмы (韵 yùn) было свойственно древней и классической китайской поэзии на протяжении нескольких тысячелетий ее развития. Как предписывали правила, непременно рифмовались «ответчающие» строки: в цзюэцзюй – вторая и четвертая строки, в люйши – вторая, четвертая, шестая и восьмая строки. В рассматриваемом нами стихотворении рифмуются вторая и четвертая строки, рифма знаков 親 qīn, 人 rén принадлежит группе рифм верхнего ровного тона № 12 真 (zhēn) [9, с. 18].

К ритмообразующим элементам в стихотворении также относятся паузы. Пауза обозначает «перерыв в звучании метрического стиха, обусловленный логикой содержания, требованиями метрического ритма и дыханием» [10, с. 282]. Пауза в стихотворении может быть межстрочной и внутрискочной (цезура).

¹ Отклонения от ритмической схемы характерны не только для китайских стихов. Например, как отмечает В. Е. Холшевников, в античном гекзаметре допускалась замена стопы дактиля спондеем; согласно «закону третьей четверти», сформулированному К. Ф. Тарановским, в четырехстопном ямбе пропуск ударения чаще всего приходится на предпоследнее (третье) ударение («Легко мазурку танцевал»).

² Г. Эббингаузом выделена следующая закономерность: «при запоминании длинного ряда лучше воспроизводится материал, находящийся на концах («эффект края»)» [8, с. 250].

В китайской поэзии паузы имеют чрезвычайно важное значение. В регулярной поэзии цезура находится перед третьим иероглифом от конца строки, разделяя ее на две части: в пятисловной строке цезура размещается после второго слова (2 | 3), в семисловной – после четвертого (4 | 3). Правила декламации предписывают следующее деление двусyllабных: 2 | 2-1 || 2 | 2-1. В семисловной строке деление происходит аналогичным образом: 2-2 | 2-1 || 2-2 | 2-1 [11, с. 82–83]. Иными словами, минимальной единицей при декламации служит пара смежных иероглифов.

Явление редупликации лексической единицы (叠字 diézi) широко распространено в китайской поэзии и служит проявлением принципа бинарности на лексическом уровне стихотворения. Китайские лексические повторы (тавтофоны, по терминологии М. Е. Кравцовой) способны включать в себя множество коннотаций: «Например, тавтофон 愁愁 “грустно-грустно” может передавать всю гамму настроений человека, находящегося в расстроенных чувствах, и обозначать все природные явления и реалии (картина увядающей растительности, звуки осеннего ветра и т. д.), вызывающие такие настроения» [12, с. 28].

Специфическая особенность китайской поэзии состоит в том, что в стихотворении могут повторяться не только слова, но и отдельные элементы иероглифов. Повторение одинаковых графем (семантически значимых элементов иероглифов) является разновидностью графического ритма, сходного с пространственным ритмом, встречающимся в архитектуре, живописи, скульптуре. Например, большой визуальной выразительностью обладает строка из поэмы Цюй Юаня (屈原) «Горному духу» (山鬼): 石磊磊兮葛蔓蔓 Камни громоздятся-громоздятся, мох стелется-стелется. В первых трех иероглифах повторяется графема 石 камень, в последних трех иероглифах – графема 艹 трава. В итоге у читателя с первого взгляда создается впечатление нагромождения камней и густо стелющейся растительности.

Повторяться может не только отдельная графема, но и комбинация графем, что также способно создавать ритм и оказывать сильный фасцинационный эффект. Так, в строке 秋風秋雨愁煞人 Осенний ветер и осенний дождь навевают тоску иероглиф

秋 *осень* встречается три раза, в первом и третьем иероглифах – самостоятельно, в пятом иероглифе – в составе иероглифа 愁 *тоска*. В результате таких повторов возникает «тяжелое ощущение на сердце» [13, с. 37–38].

Заключение. Ритм служит одним из главных фасцинационных приемов, характерных для поэтического произведения. Ритмообразующие средства китайской классической поэзии (на примере восьмистиший люйши и четверостиший цзюэцзюй) включают фиксированное количество слогов в строке (пять и семь слогов); мелодический рисунок, создаваемый системой тонов по принципу зеркального отображения ровных и косых тонов в смежных строках; внутрискочные и межстрочные паузы; обя-

зательное применение рифмы; лексические и графические повторы.

Каждый ритмообразующий элемент играет определенную роль в создании фасцинационного эффекта: цезура помогает разделить строку на ритмически равновесные отрезки; рифма создает связность, благозвучность и способствует запоминанию стиха; принцип зеркального отражения тонов в смежных строках препятствует монотонности звучания; отклонения от тонального рисунка служат средством борьбы с «антирезонансной защитой»; тавтофоны несут как ритмическую, так и семантическую нагрузку, привнося определенные коннотативные значения; графические повторы служат элементами графического ритма, усиливая визуальное воздействие текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кнорозов, Ю. В. К вопросу о классификации сигнализации / Ю. В. Кнорозов // Основные проблемы африканистики. – М. : Наука, 1973. – С. 324–334.
2. Зимарин, Д. А. Ритм как основное составляющее речевого процесса / Д. А. Зимарин // Преподаватель XXI век. – 2011. – № 3. – С. 305–313.
3. Чжэн, Тиу. Как мы в Китае переводим стихи [Электронный ресурс] / Тиу Джэн. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kak-my-v-kitae-perevodim-stihi-stihotvornyy-aspekt>. – Дата доступа: 15.06.2018.
4. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дапоўн. – Минск. : Бел. навука, 2004. – 576 с.
5. Теория литературы: стиховедение. Стиховедческий опыт Ф. де Соссюра: от простых форм звукописи к анафонии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/4/articles/4/3/1>. – Дата доступа: 10.06.2018.
6. Фэн, Цзицай. Чудаки: Книга для чтения на китайском языке с переводом и вступительной статьей Н. А. Спешнева / Фэн Цзицай – СПб. : КАРО, 2006. – 288 с.
7. Дрейзис, Ю. А. Классический китайский стих люйши Здесь и далее перевод автора. / Ю. А. Дрейзис. – Режим доступа: http://polit.ru/article/2013/10/05/ps_luishi/. – Дата доступа: 22.11.2017.
8. Маклаков, А. Г. Общая психология / А. Г. Маклаков. – СПб. : Питер Пресс, 2009. – 481 с.
9. 诗韵词韵手册/申忠信编 – 北京: 商务印书馆国际有限公司, 2014.7 – 535 页。(Справочное руководство по рифме в стихах ши и цы / под ред. Шэнь Чжунсиня – Пекин : Шанву иньшугуань гоцзи юсянь гунсы), 2014. – 535 с.)
10. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Издательский центр РГГУ, 2013. – 583 [3] с.

REFERENCES

1. Knorozov, Yu. V. K voprosu o klassifikatsii signalizatsii / Yu. V. Knorozov // Osnovnyye problemy afrikanistik. – M. : Nauka, 1973. – S. 324–334.
2. Zimarin, D. A. Ritm kak osnovnoye sostavlyayushcheye rechevogo protsessa / D. A. Zimarin // Prepodavatel XXI vek. – 2011. – № 3. – S. 305–313.
3. Chzhen, Tiu. Kak my v Kitaye perevodim stikhi [Elektronnyy resurs] / Tiu Dzhen. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/v/kak-my-v-kitae-perevodim-stihi-stihotvornyy-aspekt>. – Data dostupa: 15.06.2018.
4. Ragoysa, V. P. Paetychny slounik / V. P. Ragoysa. – 3-ye vyd., daprats. i dapoun. – Minsk.: Bel. navuka, 2004. – 576 s.
5. Teoriya literatury: stikhovedeniye. Stikhovedcheskiy opyt F. de Sosyura: ot prostykh form zvukopisi k anafonii [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/4/articles/4/3/1>. – Data dostupa: 10.06.2018.
6. Fen, Tszitsay. Chudaki: Kniga dlya chteniya na kitayskom yazyke s perevodom i vstupitelnoy statyey N. A. Speshneva / Fen Tszitsay – SPb. : KARO, 2006. – 288 s.
7. Dreyzis, Yu. A. Klassicheskiy kitayskiy stikh luyschi [Elektronnyy resurs]. / Yu. A. Dreyzis. – Rezhim dostupa: http://polit.ru/article/2013/10/05/ps_luishi/. – Data dostupa: 22.11.2017.
8. Maklakov, A. G. Obshchaya psikhologiya / A. G. Maklakov. – SPb. : Piter Press, 2009. – 481 s.
9. 诗韵词韵手册/申忠信编 – 北京: 商务印书馆国际有限公司, 2014.7 – 535 页。(Spravochnoye rukovodstvo po rifme v stikhakh shi i tsy / pod red. Shen Chzhunsinya – Pekin : Shanvu inshuguan gotszi yusyan gunsy), 2014. – 535 s.)
10. Kvyatkovskiy, A. P. Poeticheskiy slovar / A. P. Kvyatkovskiy. – 3-ye izd., ispr. i dop. – M. : Izdatelskiy tsentr RGGU, 2013. – 583 [3] s.

11. 刘福元、杨新我。古代诗词常识 / 刘福元、杨新我。 – 上海: 上海古籍出版社, 2009.5 – 222页。
(Лю, Фуюань. Общие сведения о древней поэзии / Лю Фуюань, Ян Синьво. – Пекин : Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2009.5 – 222 с.)
12. Кравцова, М. Е. Хрестоматия по литературе Китая / М. Е. Кравцова. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 768 с.
13. Щичко, В. Ф. Китайский язык. Теория и практика перевода : учебное пособие / В. Ф. Щичко. – 2-е изд. – М. : АСТ: Восток-Запад, 2007. – 223, [1] с.
11. 刘福元、杨新我。古代诗词常识 / 刘福元、杨新我。 – 上海: 上海古籍出版社, 2009.5 – 222页。
(Lyu, Fuyuan. Obshchiye svedeniya o drevney poezii / Lyu Fuyuan, Yan Sinvo. – Pekin : Shankhay gutschubanshe, 2009.5 – 222 s.)
12. Kravtsova, M. Ye. Khrestomatiya po literature Kitaya / M. Ye. Kravtsova. – SPb. : Azbuka-klassika, 2004. – 768 s.
13. Shchichko, V. F. Kitayskiy yazyk. Teoriya i praktika perevoda : uchebnoye posobiye / V. F. Shchichko. – 2-ye izd. – M. : AST: Vostok-Zapad, 2007. – 223, [1] s.

РЕПОЗИТОРІЙ БДПУ