

Н. Н. Коноплева

г. Саратов, Российская Федерация

ЭВОЛЮЦИЯ РИФМЫ В АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

Последняя четверть XIX века в английской поэзии стала началом сдвига в звуковой инструментровке стиха, что не могло не сказаться на характере звучания в конечной позиции строки – рифме. Экспериментами со звучностями отличались поэты-прерафаэлиты и особенно самый значительный из них – Данте Габриэль Россетти. Материалом исследования послужили сонеты, посвященные поэтам-романтикам («Пять английских поэтов»).

В анализируемых сонетах традиционные рифмы (совпадение в рифмующихся словах ударного гласного и последующего согласного звуков) чередуются с нетрадиционными: ассонансом, или повторением только ударного гласного, и консонансом, или повторением только согласного звука. Их часто называют «полурифмами», и в привычном смысле они оставляют строки незарифмованными. Отход от точной рифмовки можно объяснить тем, что бывшие до конца XIX века в поэтической практике рифмы потеряли для поэтов привлекательность, тем более что рифменный репертуар английской поэзии, как неоднократно отмечалось исследователями, не отличался разнообразием.

Новые рифмы, нарушающие привычные поэтические нормы, на первый взгляд кажутся упрощенными, так как в окончаниях двух строк повторяется один звук – гласный или согласный. В действительности же такие рифмы в меньшей степени связаны с идентичностью звукового состава в сильной конечной позиции, а в большей степени со звукописью всей строки или даже нескольких строк и рассчитаны на новую эстетику восприятия звука в стихе. Ассонанс, опирающийся на гласный звук, в конечной позиции более рифмоподобен на слух, чем консонанс, что обуславливает его широкую распространенность в анализируемых «поэтических» сонетах. В них рифма-ассонанс отличается системностью употребления и является важной композиционной чертой, объединяя сонеты в одно художественное целое.

В «поэтических» сонетах преимущественно выдерживается классическая (итальянская) схема рифмовки *abba abba cdc dcd*, однако в ней применяется немало модификаций, связанных с последовательностью рифм в терцетах. Так, третий сонет, посвященный Сэмюэлю Кольриджу, и пятый сонет, посвященный Перси Биши Шелли, ближе к английскому (шекспировскому) типу, на что указывает наличие третьего катрена, впрочем, графически не выделенного, и куплета в заключительных строках сонетов [1].

Как правило, полурифмы – отличительная черта терцетов. Большинство рифм, употребленных в катренах, точные. Исключение составляет пятый сонет, где полурифма появляется в первом катрене. Ассонанс не входит в основную рифменную конфигурацию, а связывает пары смежных рифм и используется как дополнительное фонетическое средство, организующее

рифменное пространство. Без учета рифмы-ассонанса нельзя понять построение рифменной вертикали – строфической схемы рифмовки, фоника которой рассчитана на сложное акустическое впечатление, в создании которого ассонансу принадлежит ведущая роль. Видимо, поэтому формы ассонанса так разнообразны. В той модификации, которая встречается у Россетти, сочетаются не только тождественные, но и подобозвучные гласные.

При интерпретации ассонанса нужно исходить из того, что каждый гласный звук представляет для Россетти сложную звучность, части которой могут вступать в эвфонические связи с другими гласными звуками. Это качество отчетливо проявляется в дифтонгах, поскольку их части соответствуют определенным звукам, и каждый из компонентов дифтонга может сочетаться с таким же монофтонгом: [weɪv] – [deθ], [səʊl – [nɒk] [2, с. 280]. Такие звуковые отношения можно назвать неполным ассонансом. Добавим, что если с монофтонгом сочетается второй компонент дифтонга, то к эффекту неполноты добавляется эффект неточности, поскольку в нисходящем дифтонге (а в английском языке все дифтонги нисходящие) второй компонент в акустико-артикуляционном плане менее отчетлив, чем первый.

В рифменной вертикали преимущество отдается дифтонгам [əʊ] и [eɪ], входящим в состав рифм всех «поэтических» сонетов. Эти дифтонги имеют сходное фонетическое строение: первый компонент – гласные среднего подъема, второй – гласные высокого подъема. Это так называемые «закрытые» дифтонги. Преобладание этих дифтонгов придает «полутонный» характер рифменной вертикали, поскольку при переходе от первого компонента дифтонга ко второму происходит движение языка из среднего положения к верхнему, то есть диапазон звучания при этом ограничен.

Вместе с тем расширяются возможности использования дифтонгов как сложных звуков, что приводит к расширению рифменного репертуара. Например, компоненты дифтонга могут распределяться между несколькими слогами, а затем как бы «восстанавливаться» в рифме: [geɪv] – [rɪ 'pleniʃəθ] – [weɪv]. Каждый из компонентов дифтонга может образовывать собственный звуковой ряд, тем самым, создавая сквозной ряд звуков, который можно было бы назвать «затяжной рифменной цепью» [3, с. 200].

Плавный переход звуков не создает впечатление монотонности вследствие перебивки похожих в акустико-артикуляционном плане гласных качественно отличными звуками, создающими «звукораздел» в фоническом потоке. При доминирующем положении дифтонгов [əʊ] и [eɪ] в этом качестве выступают долгие гласные [ɑ:] и [u:]. Названные дифтонги и сами могут служить «звукоразделом», если в рифмах преобладают другие гласные, например, [ɑ:].

Использование ассонанса не исчерпывается полным или частичным повторением гласных звуков в смежных рифмах. Характерной чертой ассонанса становится фонетическое подобие встречающихся в нем звуков – неточный ассонанс. Нужно выделить три звуковых соответствия, создающих ассонанс такого рода. Фонологически общей чертой, являющейся основой акустико-артикуляционного сходства, для этих звуков становится вертикальное положение языка.

1. Чередование в дифтонгах гласных среднего подъема [e] и [ə], где последний гласный выступает и как ядро дифтонга [əʊ] и как глайд [iə]: [ʃəʊl] – [ðeə], [həʊv] – [brest].

2. Противопоставление долгого гласного [i:] соответствующего ему краткому монофтонгу [ɪ]. Использование в рифме качественного различия этих звуков подтверждает тенденцию к сочетанию в ассонансе похожих, но не одинаковых звуков. Отметим, что в рифменной вертикали наблюдается и более сложное чередование долгого и краткого звуков, если после рифмы, содержащей долгий гласный, следует дифтонг, глайд которого входит в состав последующей рифмы: [wi:p] – [reɪn] – [lɪps].

3. Сопоставление долгого [ɑ:], краткого монофтонга [ʌ] и ядра (первого компонента) двух дифтонгов [aʊ] и [aɪ]. Это звуки низкого подъема, акустически воспринимаемые как звуки одного типа. В отличие от предыдущей пары звуков они несопоставимы по долготе, поскольку долгий гласный [ɑ:] не имеет однозначно соответствующего ему монофтонга.

Преобладание дифтонгов и долгих гласных в анализируемых сонетах можно объяснить тем, что они наделены таким важным для рифмы Россетти качеством, как длительность. Складывается впечатление, что рифменные окончания, содержащие краткие монофтонги, выравниваются по долготе звучания с долгими гласными и дифтонгами, так как после кратких гласных в рифме стоят два согласных: [nest] – [ɪ'klɪps], в то время как после долгих монофтонгов и дифтонгов – один: [həʊv] – [hɑ:t]. Это свойство нарушается в том случае, если в катренах и терцетах используется точный ассонанс: [rɪt] – [lɪps]. Тогда количество согласных отличает одну рифму-ассонанс от другой. Косвенно это может быть связано с правилами классической рифмовки, в соответствии с которыми в терцетах не используются те же рифмы, что и в катренах.

Рифма-ассонанс привела к появлению новых структурных свойств сонета. В классическом варианте смежные рифмы по фонетическому облику максимально отличаются друг от друга. В сонетах Россетти смежные рифмы фонетически подобны, что устанавливает расплывчатые границы между ними. Начальная рифма, первая в сонете, содержит долгие гласные звуки или дифтонги, которые в рифменной вертикали переходят в подобные звуки, что создает «текучесть формы». Кроме того, в модифицированном ассонансе, неполном и неточном, каждый гласный звук соотносится с несколькими подобными звуками, как бы «накладывающимися» один на другой. Таким образом, ассонансная рифма «складывается» из нескольких похожих звуков.

Такой принцип звукового повтора сходен с пуантилистической техникой в живописи: как различными точечными мазками создается впечатление основного цвета, так и подобными звуками в сознании вызывается исходное звучание, которое проходит ряд превращений в строфической схеме рифмовки. Эта параллель с живописью представляется тем более уместной, что Россетти был современником импрессионистов, хотя пуантилистической техники не применял, а сравнивал свою поэзию с картинами романтического

художника Уильяма Тернера «spiritual Turner» [4, с. 27]. Исследователи отмечают, что, к сожалению, поэтические произведения Россетти и его живопись рассматриваются отдельно («his writing and his painting have been treated rather separately»), хотя сам поэт с таким отношением был не согласен [5, с. 101].

В результате использования ассонанса на фоне чередования традиционных рифм возникает другая рифменная конфигурация, отличающаяся зыбкостью строфической формы, размытыми границами между строками. В привычном смысле рифма в «поэтических» сонетах не выполняет консолидирующую функцию. Однако рифма-ассонанс способствует не разрушению традиционных рифменных связей, как это может показаться, а созданию новых.

Конфигурация рифм в сонете нарушается введением в классическую схему рифмы-консонанса, в результате чего образуются своеобразные рифменные «лакуны», или провалы. Ассонанс в отличие от консонанса способствует восстановлению строфического единства, так как в составе рифм присутствуют идентичные и подобные звуки, которые образуют между собой множественные связи, заполняющие межрифменное пространство и «перекрывающие» те пустоты, которые возникают в рифменной последовательности. Такое свойство основано на том, что гласные звуки в ассонансе имеют близкую и далекую проекции.

Близкая проекция – это сочетание подобных звуков в смежных рифмах, а далекая проекция – это сочетание подобных звуков в первой (катрене) и второй (секстете) частях сонета. Благодаря использованию неточного ассонанса между двумя рифмами образуется определенная звучность, вариации которой распространяются вниз по рифменной вертикали, способствуя фоническому стяжению отдаленных строк. Чем меньше повторяется одинаковых звуков, тем больше используется похожих звучностей.

Можно сказать, что в анализируемых сонетах существуют вокалические закономерности построения рифменной вертикали, что в других сонетах Россетти проявляется лишь частично. Рассмотрим эти положения на примере третьего сонета, хотя он, как и другие сонеты, в строгие рамки закономерностей не укладывается и характеризуется специфическими, присущими только ему признаками. Конфигурация рифм представлена следующим образом:

| | | |
|------------|-----------|----------------|
| 1 [grəʊv] | 5 [həʊv] | 9 [sta:z] |
| 2 [kwest] | 6 [brest] | 10 [aʊəz] |
| 3 [nest] | 7 [blest] | 11 [paʊəz] |
| 4 [ə'blʌv] | 8 [lʌv] | 12 [ba:z] |
| | | 13 [skaɪz] |
| | | 14 ['sentʃəɪz] |

Рифменная вертикаль открывается дифтонгом [эу], который занимает в ней центральное положение. Далее вокалическая последовательность основывается на гласном, составляющем ядро дифтонга, то есть во второй рифме первого катрена встречается гласный е, сходный по подъему с первым компонентом дифтонга [эу]. Таким образом, гласные в смежных рифмах связаны неточным ассонансом. Рифменные окончания выровнены по длительности: после дифтонга стоит один согласный [grəʊv], после краткого монофтонга – два: [kwɛst]. В соответствии со схемой рифмовки то же звуковое соотношение повторяется и во втором четверостишии.

Обычно в первой части сонета в рифменной последовательности наблюдается какое-либо нарушение с точки зрения классического канона. Чаще всего это подобие третьей рифмы за счет использования неравносложных окончаний строк или, как в данном сонете, введение зрительной рифмы, которой заканчивается каждый катрен: [grəʊv] – [ə'blʌv] – [həʊv] – [lʌv] и которая в традиционной версификации считается неполной.

Вторая часть сонета начинается с долгого гласного [ɑ:], который устанавливает звукораздел в строфической рифмовке и продолжает фонический ряд, начатый в первой части кратким монофтонгом [ʌ]. В дальнейшем конфигурация рифм отходит от итальянского канона, поскольку вместо терцетов следует третий катрен, не выделенный графически, и куплет, то есть типично английское окончание сонета. В третьем катрене с рифмой на [ɑ:] в смежном окончании используется трифтонг [aʊə]. Ядро этого трифтонга гласный а фонетически приближен к долгому монофтонгу [ɑ:] – звуку, с которым он образует неточный ассонанс. Входящие в трифтонг звуки имеют далекую проекцию в первой части. В заключительном куплете используется неравносложная рифма. Отметим, что окончание 13 строки содержит дифтонг [aɪ], ядро которого является неточным ассонансом к гласному [ɑ] в составе дифтонга [aʊ] и соотносится с кратким монофтонгом [ʌ] в первой части сонета.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Cygan, Y. Sonnet Structure / Y. Cygan // Acta Universitatis Wratislaviensis. – 1971. – V. 110. – P. 103–117.*
2. *Россетти, Д. Г. Дом жизни: сонеты, стихотворения / Д. Г. Россетти ; пер. с англ. В. Васильева [и др.]. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 416 с.*
3. *Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1989. – 302 с.*
4. *Bentley, D. M. R. D. G. Rossetti's Soul Reconstrued / D. M. R. Bentley // The Journal of Pre-Raphaelite Studies. – 2023. – V. 32. – P. 27–45.*
5. *Bullen, J. B. Reading Dante Gabriel Rossetti: The Painter as Poet by Brian Donnelly / J. B. Bullen // Journal of Pre-Raphaelite Studies. – 2017. – V. 26. – P. 101–104.*