

ГАЛИНА К. СИДОРЕНКО

Киев

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СТИХОВОГО РИТМА

Информативность стихотворной речи заключена в художественных образах, создаваемых поэтом и имеющих особую ритмическую организацию. Без ритма нет того важнейшего условия, благодаря которому осуществляется восприятие феномена стиха *.

Стиховой ритм облегчает восприятие образов произведения, он придает им особый порядок, подчеркивая их эмоциональную насыщенность, стремясь к благозвучию, заставляя читателя или слушателя как бы включаться своим сознанием и чувствами в своеобразный поток из звуков и слов, подобно тому, как человек, качающийся на качелях или находящийся в лодке, испытывает наслаждение от слияния с ритмическим движением этих предметов. Еще ближе сравнение с восприятием музыкального произведения. Слушатели музыки воспринимают мелодию, опирающуюся на определенный ритм. Ощущение этого ритма в значительной степени содействует постижению эмоционального смысла музыкальных образов. Так же и движение стихового ритма приковывает сознание к образам стихотворного произведения, являясь как бы опорой для содержания. Другими словами: ритм участвует в творчестве по законам красоты. Поэт не может не заботиться о его совершенстве; он должен проделать невидимую филигранную работу — при- дать словам, из которых строится художественный образ, такую последовательность, при которой они приобретут ритмическое движение и одновременно большую выразительность. Тут необходим отбор слов, выражений, звуков, ощущение подходящего для данной художественной задачи ритма и его измерительных единиц. Следовательно, трудиться над ритмом — это создавать художественно полноценные произведения, способные удовлетворять эстетические запросы и развивать художественный вкус. В этом значение и назначение стихового ритма как явления художественного. Нам кажется удачной характеристика звукового ритма, предлагаемая в *Кратком словаре по эстетике*:

* Термин „стих” здесь употребляется в узком понимании — как основная единица ритмического членения — и в широком — как своеобразие стихотворной речи в целом. Исключено употребление термина как синонима к слову „стихотворение”.

Издавна ритм считался одним из объективных признаков красоты, а в теории эстетики рассматривался как проявление единства в многообразии, как способ расчленения и одновременной связи впечатлений в целостный образ¹.

Задача состоит в том, чтобы найти ключ к исследованию конкретной эстетической полноценности ритма как в системе поэтики писателя, так и в отдельном стиховом тексте. К сожалению, дефиниции, к которым обычно прибегают стиховеды и не-стиховеды, при том, что они найдены довольно удачно (мелодика, стиха, музыка речи, ритмо-мелодика, темпоритм и др.), носят слишком общий характер, охватывают явление в целом, не конкретизируя его сущности.

Все слагаемые поэтического образа, все так называемые художественные приемы, тропы и фигуры, звуковая инструментовка, входят в композицию частей и целого благодаря определенному ритмическому размещению. В каждом отдельном произведении существует свой особый порядок. С некоторыми отступлениями и вариациями он может повторяться в разных группах произведений и у разных авторов, однако непреложным законом стихотворной речи всегда остается ее ритмический строй. Без него нет стихов и не может быть того неповторимого ощущения вольнообразного движения, которое охватывает читателями слушателя и которое как бы несет к нему значимость словесных образов, пролагает в его сознании путь к постижению художественной идеи. Это сложный и ускользающий от прямого наблюдения процесс. Еще сложнее творческий процесс, при котором ритм стиховой речи выдвигает свои непоколебимые условия. Он должен быть четким, безукоризненным, гармонично сочетаться с зарядом эмоций, заложенных в словесных образах, более того — он должен придать им максимальную выразительность и действенность. Поэтому поэту приходится тщательно формировать образную речь в соответствии со строгими законами ритмики, которая в данном национальном языке на каждом конкретном историческом этапе реализуется в рамках одной или разных систем стихосложения. Тут кстати отметить, что ритм не может оставаться стабильным, поскольку со временем изменяется смысл поэзии, представление о ее благозвучии и о том, какова ее эвфоническая природа и основа. Приобретает новые свойства язык, расширяется его лексика, появляется большее число морфем и синтагм, которые вливаются в русло ритмообразования. При этом эстетика ритма, хотя и замаскированная в значительной степени его прикладным функционированием, является важнейшим свойством стиха.

Мастерство писателя — это и его одаренность как личностное выражение исторически сложившихся потребностей духовного развития нации („Талант писателя дан ему народом его” — М. Горький), и его большой неумный труд, в котором сочетается опыт поколений с находками новых форм, идей и образов. Сложный механизм создания ритмов и подчинения их движению всего словесно-образного инструментария произведений имеет

¹ *Краткий словарь по эстетике*, Москва 1983, с. 137.

системный характер, как установлено давно, еще со времен античности. Системность стихотворной, т.е. ритмической речи имеет выражение динамическое и диалектическое. Благодаря строгим пропорциям речи, заключенной в стихи, она поддается измерению, т.е. приемы точных наук применимы в филологии, в данном случае — в стиховедении. Они-то и дали нам понятия стопы, метра, стиха, строфы, способов ритмовки и т.д. Число помогает разобраться в эстетической природе стихового текста. Именно исчисление речевых единиц раскрывает картину его системного построения, согласования частей, их подчиненность целому. Размеры стиха и пользование ими для определения свойств ритмического членения речи необходимы при изучении мастерства поэта, его умения пользоваться природными данными родного языка, его фонетическими, лексическими и синтаксическими средствами. Измерение ритма при помощи числа — древнейший способ подойти к определению его эстетической ценности. Еще со времен Аристотеля ведется счет слогов, стоп, выявлено множество комбинаций слого-числительных и стопочислительных ритмических образований, практически не исчерпаемых. И всегда, во все времена, умение строить ритм стиха, т.е. владеть секретом поэтической техники, считалось признаком красоты, художества. „Явные черты природного творчества мы должны признать в тех случаях, когда в целом ряде сильно одухотворенных созданий, порожденных мощным стремлением духа к правде и красоте, мы, несмотря на полную разнородность самих произведений по месту, времени и характеру происхождения, обнаруживаем в них общую и притом скрытую от непосредственного сознания закономерность числовых отношений”².

Наиболее распространено простейшее исчисление ритма при помощи натурального ряда чисел, из которых и состоят слогочислительные и стопные формулы, например, 13-сложник $(7+6)2$, 11-сложник $(6+5)2$, 8-сложник, народно-песенные 14-сложные $(8+6)2$, 12-сложные $(6+6)2$ и др. размеры; двухстопные (ямбы, хорей), трехстопные (дактили, амфибрахий, анапесты), производные от них — четырехстопные (хори — ямб, пеоны) размеры силлабо-тонических стихов и их бесчисленные комбинации. Поэтому так важны и изобилуют разнообразными данными статистические стиховедческие исследования (особо подчеркнем высокую результативность трудов К. Тарановского и М. Гаспарова). Практические нужды позволяют желать дальнейшего расширения в стиховедении сферы математических исследований, с применением более сложных и утонченных приемов. Еще в тридцатые годы большое будущее точному литературоведению предвещал Б. Ярхо³, в наше время пальма первенства в применении вычислительной техники в стиховедении принадлежит А. Кондратову⁴.

² Э. Розенов, *Закон золотого сечения в поэзии и музыке*, Э. К. Розенов, *Статьи о музыке*, Москва 1982, с. 120.

³ Б. И. Ярхо, *Методология точного литературоведения*, „Контекст”, 1983, с. 197—236.

⁴ А. М. Кондратов, *Теория математики и поэтика. Пробл. кибернетики*, Москва 1963, № 9.

Эстетическое значение пропорционального членения стихового текста, результатом которого является гармоничное соотношение его частей, выразительно представлено как проявление закона „золотого сечения” в работах Э. Розенова⁵, Г. Майфета⁶, Г. Церетели⁷. В частности, Э. Розенов подчеркивал влияние закона „золотого сечения” или „божественного” (*divina sectio*, нем. *der goldene Schnitt*) „на впечатление цельности и красоты”⁸. Тут же дается популярное объяснение этого любопытного и важного в виду своей универсальности явления:

...Наименьшее число частей, на которые может быть разделено целое, есть два. При двух частях 1) целое может находиться в бесконечно разнообразных отношениях (по величине) к одной из двух частей; точно так же и 2) одна часть может находиться в бесконечно разнообразных отношениях к другой части, лишь бы, взятые вместе, они образовали данное целое⁹.

Э. Розенов подтвердил свою мысль разбором композиции нескольких поэтических произведений, применив формулу „золотого сечения”. Это: *Бородино*, *Умиравший гладиатор*, *Демон*, *Три пальмы* М. Лермонтова, *Кубок Шиллера*. Г. Церетели, обратившись к этой же методике, сделал совершенно блестящий анализ *Витязя в тигровой шкуре* Руставели. Главное в этом анализе — доказательство не случайности стихового размера и расположения частей поэмы, а подчинение определенному, поддающемуся математическим характеристикам делению словесного материала, делению, без которого немислимо также и его эстетическое становление. Отсюда и преобладающий восьмисложник, и его ритмические модуляции, и развитие сюжета по как бы заранее отмеренным отрезкам, хотя последнее конечно же иллюзорно.

В 30-е годы украинский литературовед Г. Майфет предпринял попытку применить закон „золотого сечения” к творчеству Т. Шевченко. Его выбор пал на стихотворение *Мені однаково*. Анализ композиции стихотворения предваряет критический разбор его переводов на немецкий и английский языки, принадлежащих О. Поповичу и Э. Л. Войнич¹⁰.

Математические приемы обещают проникнуть в глубокие тайники творчества, где четко обозначены границы, в которых формируется по законам красоты ритмическая художественная речь, шире — язык словесного искусства. „Математика делает доказательными наблюдения, подтверждая числами интуицию”¹¹.

⁵ Выше цит.

⁶ Гр. Майфет, *Композиційна архітектоніка „Мені однаково” та її відтворення в німецькому та англійському перекладах*. — Шевченко. Річник другий. Харков 1930, с. 191—203.

⁷ Г. Церетели, *Метр и ритмика в поэме Руставели и вопросы сравнительной версификации*, „Контекст”, 1973, 1974, с. 114—137.

⁸ Э. К. Розенов, *Цит. работа*, с. 121.

⁹ Там же, с. 122.

¹⁰ Указ. соч.

¹¹ А. М. Кондратов, *Математика и поэзия. IX серия*, Москва 1962, с. 2.

Новейшие веяния в науке о стихе полны оптимистических прогнозов: „Нет, не сотрется пыльца с прекрасных крыльцев бабочки-поэзии, какими бы научными методами не изучалось искусство, какими бы точными мерами мы не меряли его. Напротив, именно математика показывает — и доказывает неопровержимыми числами! — что настоящая поэзия неисчерпаема и неповторима”¹².

Разумеется, все это — общетеоретические выводы. В разных же национальных литературах и разных стиховых системах, в разных временных условиях имеются свои отличия и особенности, поэтому есть смысл остановиться на вполне конкретном материале.

За исходный момент наблюдений возьмем постулат связи ритма со всем художественно-образным строем стихотворного произведения как динамического начала, которое приводит к единой системе составляющие его элементы. Предметом анализа будут произведения великого и знаменитого украинского писателя Ивана Франко, а именно: сборник лирических стихотворений, объединенных замыслом и единством его художественного воплощения, *Увядающие листья* (укр. *Зив'яле листя*). Время создания — 90-е годы XIX ст., система стихосложения — силлабо-тоническая в период расцвета ее классических форм.

Исследователи чаще всего упираются в вопрос, намеренно ли обращается к тому или иному типу ритмического строения поэт, и еще: отношение ритма к содержанию — прямое или опосредованное? Современное состояние стиховедения, его достижения позволяют считать такие вопросы в значительной мере риторическими. Поэт не может бессознательно отнестись к ритму. Он должен выбирать ритм, соответствующий лирическому настроению, которое его охватывает. Другое дело, что у него нет никакой „картотеки” метров и рифм; это тот случай, когда творческое дарование — лучший и первый помощник стихотворца. В. Маяковский утверждал, что прежде чем обратиться к работе над словом, он „слышит” некий гул, в который затем начинает вписываться конкретная словесная ткань произведения¹³. А. Пушкин начинает поэму *Домик в Коломне* словами „Четырехстопный ямб мне надоел” и вполне сознательно переходит к повествовательному пятистопному ямбу октавы с ее „тройным созвучием” рифм.

Можно ли абсолютизировать эти признания? Конечно же, нельзя, но обобщать можно. Не всегда писатель задумывается над этим, не всегда отдает себе ясный отчет в том, какие именно побуждения им руководят, но всегда преследует цель достичь посредством словесного ритма красоты звучания своего произведения. Так поступал и И. Франко и об этом именно речь в его стихотворениях I из Первой горсти *Увядающих листьев*, VIII и XIII — из Второй и XIV — из Третьей.

¹² Там же, с. 3.

¹³ В. Маяковский, *Как делать стихи*, [в:] *Полное собрание сочинений в 13-ти томах*, т. 12, Москва 1959, с. 102.

Всем, что досель мне жизнь дала,
Я красоту восславил,
Мой дар душевного тепла
В нее я переплавил.

(258)¹⁴

И в другом месте:

С каждой строфою и каждую нотою
Каплет горячая кровь¹⁵.

(282)

Не нужно доказывать, что для передачи тяжелой сковывающей тоски не подходит быстрый скачущий ритм, а удлиненные, цезурованные строки как раз к стати.

Вот человек мечется в тисках безысходности:

$\underline{\quad}$ $\cup$ $\underline{\quad}$ $\cup$ $\underline{\quad}$ $\cup$ $\underline{\quad}$ $\cup$
Бес нечистый, бес разлуки
И погубленной мечты,
Нескончающейся муки
И душевной пустоты!

4-стопный хорей

(Третья горсть, XI, с. 278)

А вот он замер под тяжестью непомерного горя:

$\underline{\quad}$ $\cup$ $\underline{\quad}$ $\cup$ $\underline{\quad}$ $\cup$ $\underline{\quad}$ $\cup$
Да, умерла она. Бам-бам! Бам-бам!
Посмертный колокол в душе трезвонит.
Меня сгибает что-то пополам
И тяжестью к земле холодной клонит.

5-стопный цезурованный ямб

(Третья горсть, II, с. 268)

Можно ли утверждать, что ритм приведенных отрывков является постоянным носителем подобных эмоций? Ответ может быть только отрицательный. Все зависит от того, как формируется ритм в данном произведении из нейтрального потенциала свойств звуков, в частности их способности к чередованию, того или иного национального языка. Типовая схема ритма, измеряемого стопами, будь то 4-стопный хорей, 5-стопный ямб, 3-стопный дактиль или любой другой из известных метрических стереотипов, нужна для расстановки насыщенных мыслями и чувствами слов в стихе, строфе, целом произведении. Подчинение ритмического движения развитию содержания вызывает в конечном результате ощущение красоты художественного слова, просветляет чувство читателя или слушателя, заставляет мысль глубже проникать в сущность жизненных явлений.

¹⁴ И. Франко, *Сочинения в 10-ти томах*, Москва 1958, т. 7.

¹⁵ Произведения И. Франко приводим в переводе А. Ахматовой, не опасаясь отклонения от формы и содержания. Перевод А. Ахматовой *Увядающих листьев* настолько идентичен оригиналу по идейно-художественному уровню, в плане соответствия образов, лексики, ритмики, что может быть равноценным материалом для анализа франковских текстов. Это совершенно поразительный случай в переводческой практике, который можно сравнить разве только с выполненным М. Рылским переводом *Пана Тадеуша* А. Мицкевича, когда, не зная о времени жизни обоих поэтов, можно было бы спросить: кто же кого переводил?

Это вовсе не значит, что художественная проза или театр, кино, телевидение с их широкими возможностями менее важны в эстетическом смысле. Но там имеются свои особенности, которых мы здесь не касаемся.

Итак, эстетическое значение ритма в стихе в том, что в нем, как в прочной оболочке, живет и осуществляется словесный образ. Многообразие и совершенство ритменных образований — высокое требование красоты, эстетической полноценности творчества. В этом отношении *Увядавшие листья* бесспорно принадлежат к шедеврам мировой лирики.

Сборник с полным основанием называют поэмой. По содержанию это драматический рассказ о трижды утраченной любви, о пережитых днях глубокого отчаяния, о растерзанной безысходностью личного горя душе. Три стихотворных цикла объединены единством лирического переживания („три горсти” охватывают десять лет жизни героя) и единством лирической композиции. Каждая часть („горсть”) состоит из двадцати стихотворений; из них последние связаны образами, как бы приближающими героя к унылому финалу. В эпилоге *Первой горсти* — образ увядших листьев, безжалостно уносимых ветром забвения (художественная параллель — стихи поэта), во *Второй горсти* — холодные снежинки, что „присыпают всюду жизнь”, гасят „молодой огонь в душе” и, наконец, в *Третьей горсти* — жестокое дуло пистолета, влекущее в небытие.

Одни стихотворения будто воссоздают стремительное движение (состояние истерзанной души), как „Бескрайное поле, где снег пеленуя”:

Неси ж меня, конь мой, по чистому полю,
Как ветер, что тут же гуляет.
Быть может, уйду я от гибельной боли,
Что сердце мое разрывает.

(с. 242)

Другое передают движение контрастных образов: любви и разбитых надежд, солнечного сияния и житейской грязи; исполненной земными радостями жизни и мрачной моральной или физической смерти, радостного или иронического смеха и безутешных рыданий и т.п. Таким образом создается двучленное художественное построение, явственно проступающее и в отдельных стихотворениях, а в целом определяющее характер всех трех частей как сквозной признак композиции. Вот пример такой композиционно-ритмической диподии, подчеркнутой диподией метрико-ритмической:

Зря смеешься, девочка,
В гордости своей!
Может быть, в осмеянном
Смысл судьбы твоей.
Может быть, в униженном
Счастья клад сокрыт,
Может быть, в отвергнутом
Свет любви горит.
И как знать — не вспомнишь ли
После, как укор,

И свой смех *серебряный*
И жестокий взор?

(Первая горсть, XII, с. 243)

Чередование трехстопного хорея, удлинённого дактилическими окончаниями в непарных стихах, с трехстопным хореем, укороченным последней усеченной стопой (мужская рифма в парных стихах) сочетается с чередованием высоких понятий достоинства, чести, любви и жестокой гордости, унижения, отвергнутости. В этом, конечно, нет прямой преднамеренности, но есть необходимость поисков, подбора и отбора слов и ритмов и получение высокого эстетического результата. Мысль, выступающая в одежде контрастных образов, приобрела ритмное выражение, благодаря сложному творческому акту, в котором воедино слились поиски и находки, труд и мастерство талантливого поэта. Вот объяснени, почему он стремится к совершенству ритма в своих стихах; без этого слова окажутся бессильными, чувства холодными.

Твою красу я в песни перелю,
Огонь очей — в напев мой светозарный,
Кораллы уст — в гармонии струю...
.....
Цвети же ты, пока мой стих звенит.

(с. 266)

„Стих звенит” — значит он привлекает, радует своим совершенством, он — прекрасен.

Ритмическое разнообразие неисчерпаемо. Чем талантливее и трудоспособнее поэт, тем больше открытий и успехов сулит ему его поэтическая судьба. К нему „идут” нужные ритмы и, как мрамор под резцом скульптора, открывают миру прекрасные создания его творчества.

Немного статистики. Из 60-и стихотворений *Увядших листьев* 27 составлены ямбическими стихами, 13 — хорейскими, 7 — амфибрахическими, 5 — анапестическими, дактиль встречается всего лишь один раз, народно-песенные размеры — в 7-и произведениях. Число ритмических разновидностей названных шести видов достигает сорока, т.е. $\frac{2}{3}$ всего художественного материала. Можно ли сделать из этого вывод, что ритмическое разнообразие — показатель высокого художественного мастерства поэта? Общй — нельзя, частный — несомненно; при условии, что ритм „послушен” замыслу поэта и не только помогает ощутить лирическое настроение, но и вызывает ощущение красоты поэтической речи, стройности; последовательности и пропорциональности в размещении слов и звуков.

И. Франко не безразличен к множеству ритмических движений, которые могут придавать словесному стихотворному тексту и новизну, и свежесть, и интонационное разнообразие.

И сердце пусть бьется, и вольно пусть льется
Бурливая песен волна!

(с. 235)

Среди огромного мира страстей и дел человеческих герой *Увядших листьев* несет свое личное затаенное страдание, которому видит только один выход — излить его в ритмах поэзии. Он и дивится этому —

Как же песни выходят
Из-под бремени злобных тревог?
(с. 268)

и обретает в этом единственную надежду и утешение —

На смену тоске отупенья
Вновь песен плеснула волна,
Как будто из пепла возстал
Блестящих огней пелена.
(с. 235)

Грубо ритмические формы можно сравнить с арматурой, которая поддерживает, крепит и формирует здание стихотворной речи. И как же она устойчива и совершенна в творчестве И. Франко! Он свободно создает множество ритмических вариаций в традиционных строфических построениях катрена, секстины, октавы, квинтета, терцины, сонета, в народно-песенных силлабических напевных стихах. Поэт вводит семь различных народно-песенных схем: 17-сложник $[(5+5)+(7)]$ 2, 10-сложник $(5+5)2$, 12-сложник $[(6+6)+(6)]$ или $(6+6^2)2$, $[(7)+(5)]2$; $[(6+6)+(8+6)]$, 4-ударный стих, родственный народным плачам. Обращение к напевной фольклорной манере не случайно. Народная песня необыкновенно чувствительна к состояниям человеческой души и с глубоким сочувствием их выражает. Поэтому предельное напряжение героя, все более сознающего несбыточность мечты о счастье, передано именно в народно-песенных ритмах с их двудольным строением, известным под названием психологического параллелизма, конкатенацией и др. повторами, с появлением схемы „леонин” и т.п.

Синее море, грозное море
Бескрайно и бесконечно,
Но от утраты — бескрайней горе
Скорби моей сердечной.
(с. 254)

Совершенство ритмического строения произведения удовлетворяет эстетические требования читателя. Оно делает чтение (слушание) стихов приятным и легким. Однако, было бы грубой ошибкой ограничивать этим художественную функцию, истинное назначение ритма в стихах. Это привело бы к признанию автономного существования словесного ритма, что само по себе невозможно, т.к. ритм стиха — словесный ритм и красота его звучания в ритмически произнесенных словах. Ритмически организованные, они группируются по художественным признакам, что обеспечивает их впечатляемость. Некоторые из этих признаков в *Увядших листьях* И. Франко попытаемся охарактеризовать.

Тема цикла, или, как уже отмечалось, поэмы, получает в стихах преимущественно диподийное решение, которое разворачивается в равномерно

расположенных контрастных образах, образах уподобляющихся, а также образах, каждый последующий из которых усиливает предыдущий или раскрывает новую грань взаимоотношений упоминаемых лиц и т.п. Так, например, в произведениях I, III, XII, XIII, XVII *Первой горсти*, VIII, IX, XV, XVI, XVIII — *Второй горсти* и отдельные строфы *Третьей горсти* — это великолепно построенный ритм контрастных понятий, чувств, признаков:

Коль не вижу тебя —
Мне минуты, как век, бесконечны;
Коль увижу тебя —
Вновь страдаю от раны сердечной.

(*Вторая горсть*, XVI, с. 265)

Гармоничное сочетание уподобляющихся образов, которые как бы сливаются в целостное видение, наблюдается в цитированном уже стихотворении *Бескрайное поле, где снег — пеленою*.

В иных стихах нет ни контраста, ни уподобления, один член диподии как бы побуждает другого к самовыявлению, а этот последний в свою очередь становится логическим развитием первого.

Знать бы чары лучше, что сгоняют тучи,
Те, что сердце к сердцу накрепко приручат,
Что ламают пути, где сердца замкнуты,
Что лишают яды силы их в минуту!
Если бы покрыла вдруг тебя их сила,
Все бы в твоём сердце искры погасила,
Мысли и желанья, лишь одним ударом,
Чтоб одна любовь там вспыхнула пожаром,
Чтоб в одно мгновенье смыла с сердца тленье,
Пожрала тревогу и твои сомненья, —
Пусть один мой образ греет, а не ранит...
Пыл воображенья! Пыл моих мечтаний!

(*Вторая горсть*, XIV, с. 263)

Уединение с природой, вблизи которой герой пытается совладать со своим горем, звук свирели и народной мелодии говорят ему о том, что его чувства давно ведомы другим и верно отражены в народной поэзии.

И вторя народному ладу,
Понесся по лугу и саду
Мой зов.

(*Вторая горсть*, II, с. 254)

Вторя народному ладу, поэт вводит в параллелизм образов народно-песенную символику из царства флоры (калина, дуб) и фауны (голубка):

Явор зелёный, явор зелёный,
Но зеленее ива;
Так для меня из девушек милых
Только одна красива.

(*Вторая горсть*, III, с. 254)

Красная калина, что ты долу гнешься?
 Что ты долу гнешься?
 Света ль ты не любишь, к солнцу не влечешься?
 К солнцу не влечешься?

(Вторая горсть, V, с. 255)

От фольклорных приемов тянется нить к развитию параллелизмов в чисто литературном ключе:

Если ночью услышишь ты, что за окном
 Кто-то плачет уныло и тяжко,
 Не тревожься совсем, не прощайся со сном
 И в окно не смотри, моя пташка!

Там не тянется нищей сиротки рука,
 Там не стонет бродяга бездомный,
 Это воет отчаянье, плачет тоска,
 Это вопли любви неумной.

(Вторая горсть, XVII, с. 265—266)

В ряде произведений членение на противостоящие или дополняющие сегменты ослаблено и потому почти не ощутимо, но вполне возмещается ровным движением пятистопного белого повествовательного ямба (*Вторая горсть*, I), стройностью классических терцин (*Третья горсть*, IX), философичностью рассуждений о формах и сущности бытия (*Вторая горсть*, X. *В вагоне*; *Третья горсть*, XI, XII, XVIII).

Здесь также происходит раздваивание поэтического текста, но это не ежечасное членение на поэтические слагаемые, а пропорциональная согласованность крупных отрывков, когда целое так относится к большей части, как большая часть к меньшей. Это и есть „золотое сечение“, имеющее постоянный коэффициент $x=0,62$ (с округлением до сотых). В лирических стихотворениях, умножив общее количество строк (A) на коэффициент (h), найдем строчки, обозначающие переломный момент содержания произведения (Ah). Например, в стихотворении *Зачем ты совсем не смеешься* он приходится на конец 6-й и начало 7-й строки: „...грех на совесть налет“ (с. 259). Однако, амплификация словесных образов, построенных на противопоставлении радости и красоты слезам и печали, ступенькает резкость перелома. Другое дело там, где нарастание образов лишено настойчивых отрицательных или положительных ассоциативных параллелей в близко расположенных стихах. Тогда к анализу ритма по принципу „золотого сечения“ надо отнести особенно внимательно.

Стихотворение I *Второй горсти* начинается поэтическим вступлением из восьми строк, после которого следует рассказ об удивительном эпизоде, который потряс автора и заставил его найти нечто подобное в собственной судьбе. В г. Перемышле, в морозный зимний день на ледяную гладь замерзшей реки взлетела карета и внезапно на глазах у множества людей провалилась под лед вместе с людьми и возницей, унеся с собой тайну, кто это был и откуда. Исключив по методике Э. Розенова вступление и заключение (лирическая исповедь автора), подсчитываем количество строк основного

текста. Их оказывается 49. По формуле получаем $Ah = 49.0,62 = 31,28$. Это — ориентир для нахождения кульминации:

.....что-то захрустело
Один лишь раз — единственный! Широкий
Круг льда, как бы отмеренный, подался...
(с. 252)

Затем развязка — исчезновение таинственной кареты.

Подобным образом находим перелом в настроении автора в 10-й строке стихотворения *Бес нечистый, бес разлуки*, когда он решает отдать себя во власть дьявола: „Так и быть!“ (с. 278). Подсчет: $16.0,62 = 9,9$ (округляем до десятых).

Кульминация раздраженного монолога беса (*Третья горсть*, XII) $66.0,62 = 40,9$, т.е. 41:

.....Так, значит, если нервы
Погибнут — нет души?
(с. 280)

„Золотое сечение“ известно с древних времен в архитектуре, скульптуре, живописи, в XX веке его обнаружили в поэзии и музыке. Его простые и мудрые пропорции располагают большими возможностями для соблюдения должной меры в соотношении частей художественного материала. Оно является тем „секретным“ замком, подобрав ключ к которому, мы открываем волшебную шкатулку поэзии.

Несомненно, абсолютизировать „золотое сечение“, как и метрико-ритмическое строение или какой-либо другой количественный признак в поэзии, вовсе не следует. Эстетика художественного стихового текста богата множеством иных характеристик словесно-выразительного плана и звукового наполнения. В данном случае, обратившись преимущественно к эстетике стихового ритма, мы их касались весьма поверхностно, лишь в силу крайней необходимости.

Итак, эстетическое значение ритма стиха — в его ощутимой связи с образной системой, а через нее — с содержанием, т.е. с замыслом, темой, идейным наполнением, и все, о чем здесь шла речь, позволяет сделать заключение, что:

1. Ритмическая атмосфера стиха создает и поддерживает его эстетическую значимость.

2. Стих как ритмическое образование выполняет важную эстетическую функцию, т.к. формирует благозвучие эмфатической художественной речи.

ZNACZENIE ESTETYCZNE RYTMU WIERSZA

STRESZCZENIE

Rytm wiersza nie posiada autonomicznego oznaczenia estetycznego. Nabywa je dzięki swojemu aktywnemu udziałowi w formowaniu emocjonalnego napięcia skonkretyzowanego w poetyce. Rytm w ten sposób staje się jednym z ważniejszych elementów poetyki. Tak zatem jak inne jej elementy rytm decyduje o doskonałości utworu a praca poety nad rytmem nie jest tylko sprawą formy, ale staje się świadectwem mistrzostwa autora, jego umiejętności, wiedzy i wycucia możliwości kreacyjnych rodzimego języka. Oczywiście niezbędny tu jest też talent, ale równie istotną rolę odgrywa świadome posługiwanie się już utrwalonymi typami rytmu oraz świadome wysiłki skierowane zarówno ku ich dalszemu doskonaleniu jak i wytwarzaniu nowych rytmicznych odmian.

Rytm wiersza wchodzi w system estetycznych związków w utworze. Metodyka jego badania od dawna opiera się na sposobach matematycznych. Ilościowe relacje, które wyrażają się w równomiernym rozłożeniu sylab, stóp, wersów i strof kształtują także obrazowo-ideowy rozkład materiału wiersza według zasad piękna i harmonii.

Zbiór wierszy znanego ukraińskiego pisarza I. Ja. Franko „Uwjadszyje listja” („Zwiędłe liście”) obfituje w przykłady wykorzystania konstrukcji rytmu połączonej z urodą słowa artystycznego i wysokim lotem poetyckiej myśli. Poeta z doskonałością posługuje się chwytem podziałów dypodyjnych w formowaniu mowy poetyckiej, modyfikacjami miar sylabotonicznych oraz rytmem ukraińskiej pieśni ludowej. Analiza utworów ze zbioru „Zwiędłe liście” potwierdza teoretyczne uwagi o wierszu, zgodnie z którymi spełnia on istotną funkcję estetyczną jak również kształtuje podniosłość mowy poetyckiej brzmiącej ujmująco i pięknie.

Przełożył Grzegorz Gazda

THE AESTHETIC ROLE OF THE RHYTHM OF VERSE

SUMMARY

Poetic rhythm by itself is of no independent aesthetic importance which is acquired by its active participation in the formation of the emotional tension embodied in poetics. Like other components of poetics rhythm is striving to perfection, so the poet's work on rhythm is not a formal game but an evidence of his art, knowledge and feeling of the potentialities of his native language in the field of the creation of literary art. It is but obvious that gift is what matters here, but the awareness of the use of set rhythmic types, mindful efforts aimed at the perfection as well as the formation of new types of rhythm are also needed.

Rhythm of poetry is part of the system of the aesthetic connections of the work of art. The methods of its investigation have been based on mathematical calculations.

Quantitative correlations expressed in regular distribution of syllables, feet, lines and stanzas also control the distribution of imagery and sense according to the laws of beauty and harmony.

Famous Ukrainian writer I. Y. Franko's collections of poetry 'Withered Leaves' abounds in examples of sophisticated rhythmic structures bearing the beauty of the work of art and high flights of poetic thought.

The poet has mastered to perfection the device of dipody, syllabic-accentual metre modifications and the rhythm of the Ukrainian folksong. The analysis of the pieces of the collection 'Withered Leaves' proves the theoretical conclusions on verse, according to which verse fulfils an important aesthetic function, since it creates sublime, beautifully sounding poetic language.