

УДК 801.6

ББК 81.0

Т 51

А.И. Токарева

Об эстетической функции поэтического ритма

(Рецензирована)

Аннотация:

Лингвопоэтика до сих пор не располагает научным объяснением, как поэтический ритм выполняет свою эстетическую функцию. Данная работа – одна из попыток решить эту проблему. В ней, в частности, экспериментально доказывается, что порядок манифестации ритмической фигуры в стихе является эстетической категорией, которая, в свою очередь, влияет на ритмическую дистрибуцию схемных (метрических) ударений в строфе.

Ключевые слова:

Метр, ритм, икт, безударная доля, ритмический сигнал, словораздел, литаврида, интонационно-просодическая модель.

Поскольку эмоциональный настрой строфы, передаваемый мелодикой интонационно-просодической модели (ИПМ) остается в большинстве случаев неизменным, а ритм варьирует за счет дистрибуции схемных ударений, можно утверждать, что орфоэпическая архитектура просодии шкалы состоит из соответствующей этой дистрибуции вариантов модификации ИПМ начальной строки.

В современной фонетике существуют 3 основных теории ритмообразования: квантитативная, акцентная и изохроническая.

Квантитативная теория предполагает построение ритмики произведения за счет противопоставления слогов по длительности (два кратких = одному долговому). Акцентная пытается объяснить явление ритма разноударностью слогов, возникающей во времени, а изохроническая считает, что в основе ритмообразования лежат темпоральные соотношения между количеством слогов и их длительностью.

Основным недостатком этих теорий, несмотря на их фундаментальность, является то, что их авторы часто смешивают два понятия – метр и ритм, что в ряде случаев приводит к неоправданной двусмысленности.

Вследствие этого, прежде чем перейти к исследованию эстетической функции ритма, мы решили уточнить эти два понятия.

Поскольку все теории трактуют ритм как чередование одинаковых звуковых элементов, равномерно манифестирующихся во времени,

то подобное чередование при восприятии неизбежно приводит к иллюзорному систематическому усилению или ослаблению звуковых отрезков, благодаря тому, что режим работы слухового анализатора строится, в свою очередь, на периодически замещающих друг друга процессах возбуждения и торможения при приеме однообразных сигналов.

Впервые это явление было отмечено Авиценной и в дальнейшем получило название *метрический* ритм. Объяснение этому явлению было дано уже в наше время, причиной возникновения которого является безотчетная потребность слуха к упорядочению воспринимаемой звуковой информации.

Простейший вид метрического ритма возникает в том случае, если слух группирует изохронные отрезки по два, как в ямбе или хорее. Выделяемый отрезок в этом случае именуется *иктом*, а невыделяемый – *безударной долей*.

Несмотря на то, что икт относится к категории несуществующих материальных объектов, Ю.А. Дубовскому и Ю.Л. Будасову [1] удалось экспериментально установить, что его мнимая интенсивность в простейшем виде метрического ритма приравнивается к 56% интенсивности по сравнению с 44%-ной интенсивностью безударной доли.

В поэзии метрический ритм создает основу метрики стиха, то есть порядок расположения схемных ударений, а ритм – их фактическое расположение. Например, первая строка в чет-

веростишии А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье» в метрической схеме и ритмиче-

ской интерпретации будет выглядеть следующим образом:

метрическая схема:

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

ритмическая интерпретация:

∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪

Поскольку ощущение метра является постоянным, а размеры слов и акцентуационных моделей беспрерывно варьируют, поэты вынуждены «вписывать» их в межиктовое пространство, которое напоминает прокрустово ложе,

таким образом, чтобы икт не совпадал с безударными долями.

Процедура вписывания обычно осуществляется за счет пауз, сокращения размеров безударных слогов или пропусков иктов (см. рис. 1).

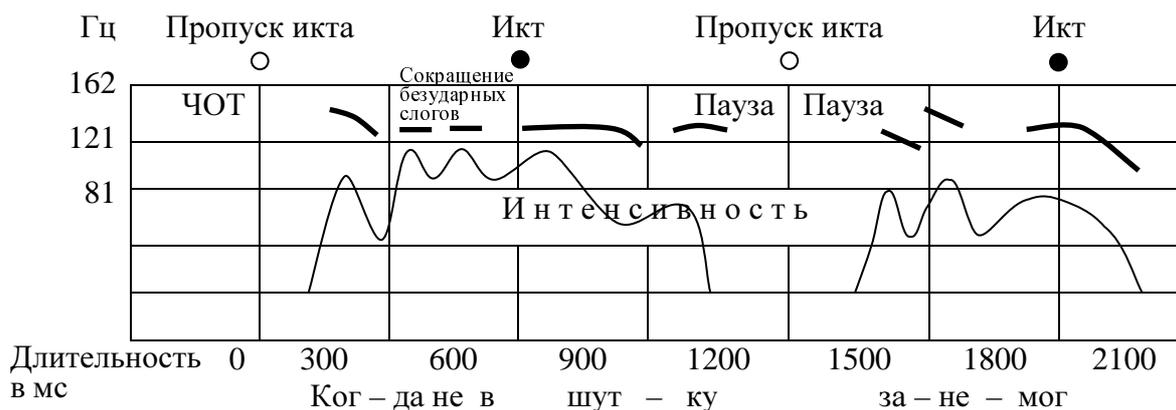
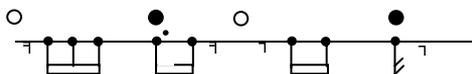


Рис. 1. Процедура «вписывания» слов в межиктовое пространство.

Пользуясь системой ритмического деления, принятого в музыке, данную ритмическую фигуру можно изобразить следующим образом:



Дистрибуция схемных (метрических) ударений зависит от четырех факторов, по мнению большинства исследователей, занимавшихся изучением метрики стиха:

- 1) от размера и акцентуационной модели слова;
- 2) от особенностей синтаксиса;
- 3) от авторской манеры;
- 4) от формы стопы.

Однако варьирование ритма в поэтической речи, какими бы средствами оно ни достигалось, на наш взгляд, должно быть подчинено, в первую очередь, достижению определенных эстетических целей.

Эстетические представления о природе стихотворного ритма из квантитативного подхода к его изучению, естественно, в метрических работах не фигурируют.

В основном, исследовалась эволюция ритма от периода к периоду или связь ритма с содержанием стиха.

Типичным представителем первого направления в истории русского стиховедения является А. Белый. Он определил и систематизировал все возможные ритмические комбинации ямба и даже их последовательные сочетания. Но его замечания об эстетической функции ритма ограничились лишь констатацией наличия модных течений в версификации, диктуемых требованиями века.

Так, например, им была зафиксирована разница между стихом XVIII и XIX вв. Оказалось, что в XVIII веке охотнее сохранялось ударение на I стопе в ямбе и опускалось на II («На лаковом полу моем»), а в XIX в., наоборот, охотнее пропускается ударение на I стопе и сохраняется на II — «Адмиралтейская игла» [2, 231-285].

Замечания А. Белого относились, скорее, к поэтической моде эпохи, так как, по его мнению, ударение на I стопе в XVIII в. придавало ямбу аристократическую изысканность.

Связь ритма с содержанием стиха изучалась целым рядом исследователей. Некоторыми довольно успешно. Так, например, Г.А. Шенгели [3] удалось установить и статистически доказать, что полнударные формы ямба тяготеют к первой строке строфы, а малоударные – к последней.

Очевидно, для поэтической речи, как и для разговорной, характерны темо-ремагические отношения.

Описывая связь ритма с содержанием произведения, многие исследователи пользуются терминами *ритмическая окраска*, *ритмический сигнал*, *ритмическая композиция*. В их трактовке перелом размера, определяемый последним указанным термином, сопровождается переломом в содержании. Подобный вывод вряд ли можно считать корректным, хотя бы потому, что в «Евгении Онегине», например, перелома размера в строфах нет, хотя они по содержанию могут предельно различаться. К довольно интересному выводу приходит Р. Папаян [4, 268-290], анализируя поэзию А. Блока, в которой насыщенность тропами прямо пропорциональна ее монотонии.

К сожалению, мы не смогли воспользоваться данными работами для проведения своего исследования, поскольку в нашем исследовательском корпусе переломы ритма не наблюдались. Однако главной причиной отказа, как и от работ, посвященных эволюции ритма, являлось полнейшее отсутствие сведений о его эстетической функции.

Оптимальное эстетическое содержание понятие *ритм* получило в музыке. Само слово *rhythmós* в переводе с греческого означает *течение*. Большинство современных музыкаль-

ных теоретиков связывает ритм с ощущением текучести, движения звуковой ткани.

При конституировании ритма в отправной точке произведения происходит манифестация ритмической фигуры, которая кладется в основу произведения. Для того, чтобы ритм не угас, но и не ощущался чересчур назойливо, мера реализации этих фигур определяется мнемоническим порогом, который требует их повторного проведения на каких-то недалеких расстояниях [5].

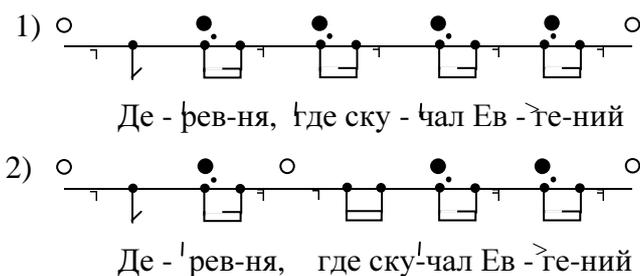
Таким образом, порядок манифестации ритмической фигуры в стихе является эстетической категорией, которая, в свою очередь, влияет на ритмическую дистрибуцию схемных (метрических) ударений в строфе.

Свойства метрического ритма объективно объясняют такие явления в поэтической речи, как, например, *ритмический сигнал* и *словораздел*.

Ритмические сигналы – понятие, обозначающее редкие, но резкие отклонения от господствующей ритмической окраски. Например, единственный на все стихотворение пропуск ударения на II стопе 4-стопного ямба или хорей, для которого С.П. Бобров [6, 79-97] изобрел оригинальный термин – *литавриды*.

Проведенный нами просодический анализ отрывков из произведений А.С. Пушкина на основе разметки строф по ударности свидетельствует о том, что *ритмический сигнал* означает такое «вписывание» слова в межиктовое пространство метрического ритма, при котором преодолевается его метрическая назойливость и достигается эстетический эффект. Для сравнения можно привести два варианта прочтения строки «Деревня, где скучал Евгений».

Первый будет звучать назойливо из-за реализации всех схемных ударений метра, второй – изящно:

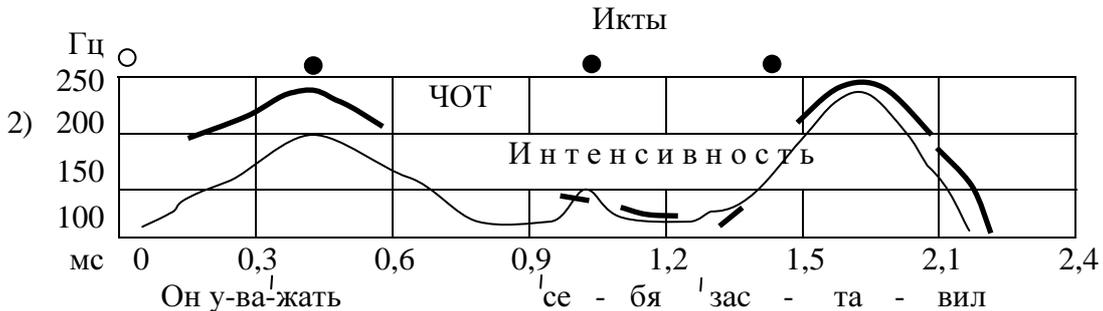
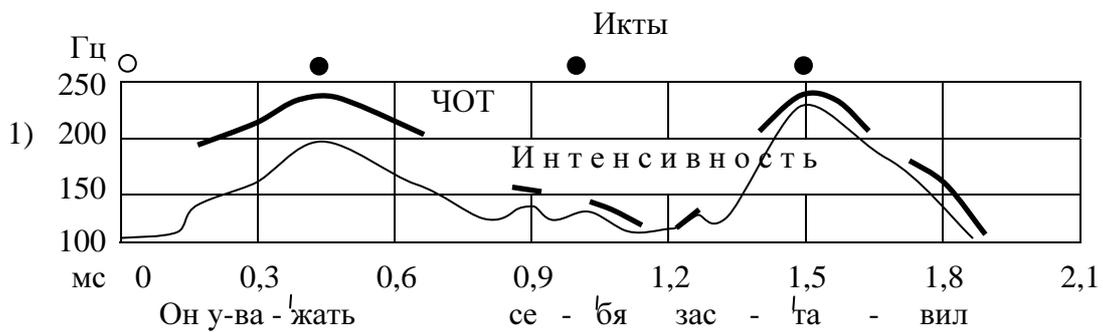


Характерно, что подобные литавриды встречаются в поэзии А.С. Пушкина не только на II стопе ямба или хорea. Довольно часто их можно услышать и на III стопе:



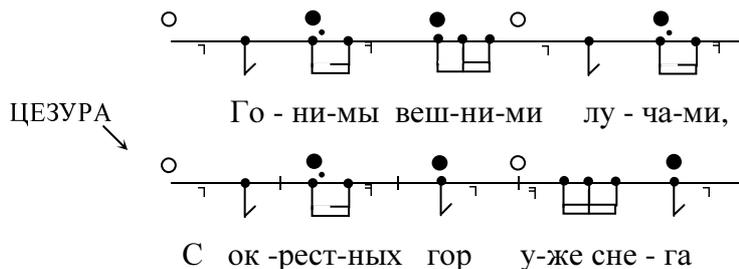
Проведенные нами опыты по пересадке межиктовых безударных слогов в иктовые позиции свидетельствуют о том, что метрический ритм относится к числу феноменов, жестко регламентирующих просодику речи.

Ниже приводятся два варианта фразы «Он уважать себя заставил». В первом варианте словесные ударения совпадают с позициями иктов. Во втором – с позициями иктов совпадают безударные слоги, придающие звучанию фразы «грузинский» акцент:



Словораздел совпадает с концом стопы (цезура). Цезура, послестрочная пауза, совпадающая с пропуском икта, выполняет в стихе двойную функцию: во-первых, будучи незаполненной слогами, поддерживает мысленный ритм стиха, во-вторых, способствует

нейтрализации метрической назойливости, придавая стиху эстетическое изящество. Но с фонетической точки зрения, она помещается не в конце предыдущей строки, а в начале последующей:



Поскольку А.С. Пушкину не отказывают в наличии эстетического чувства, мы воспользо-

вались возможностью изучения системы употребления им ритмических схемных ударений на

материале нашего исследовательского корпуса в структуре начальных четверостиший строф, считая, что для изучения этого вопроса данное ограничение будет вполне достаточным.

С этой целью информантам было предложено расставить схемные ритмические ударения в шести четверостишиях, отражающих пейзаж-

ные зарисовки у А.С. Пушкина, в соответствии с их представлениями об эстетике стиха.

В результате данного эксперимента однозначная расстановка ритмических схемных ударений была осуществлена в 89% строф.

Результаты эксперимента приводятся ниже:

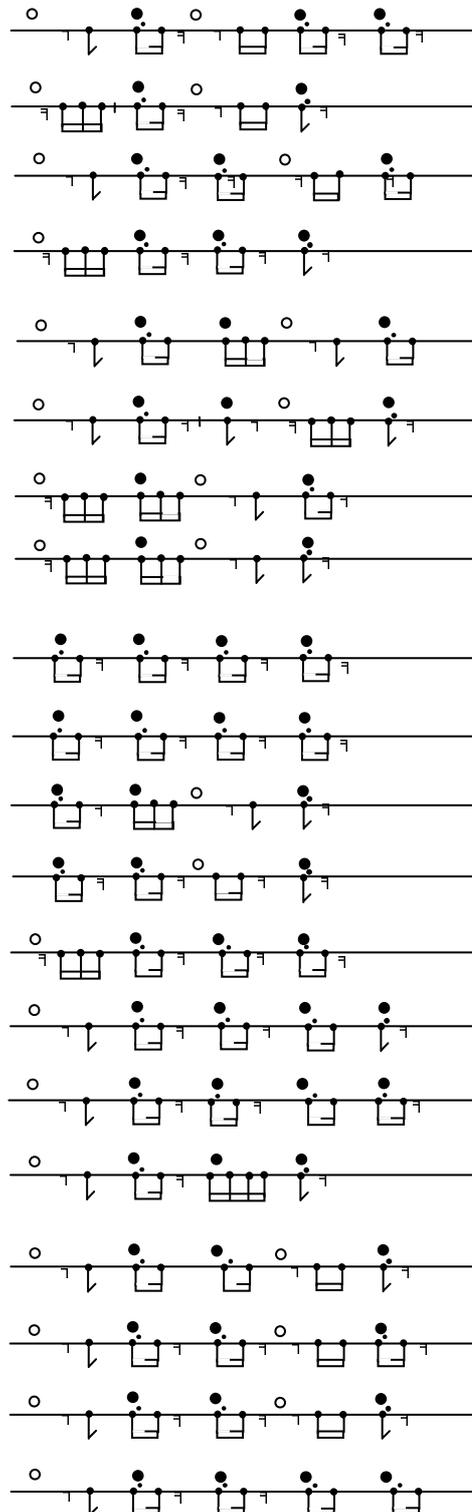
1 2 3
1 Деревня, где скучал Евгений,
 1 2
 Была прелестный уголок;
 1 2 3
 Там друг невинных наслаждений
 1 2 3
 Благословить бы небо мог.

1 2 3
2 Гонимы вешними лучами,
 1 2 3
 С окрестных гор уже снега
 1 2
 Сбежали мутными ручьями
 1 2
 На потопленные луга.

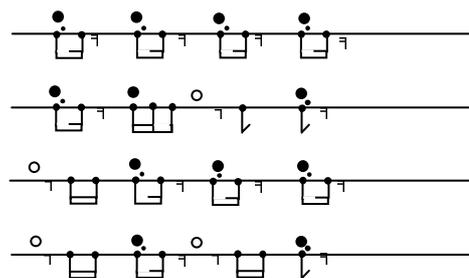
1 2 3 4
3 Мать и сын теперь на воле.
 1 2 3 4
 Видят холм в широком поле,
 1 2 3
 Море синее кругом,
 1 2 3
 Дуб зеленый над холмом.

1 2 3
4 У лукоморья дуб зеленый;
 1 2 3 4
 Златая цепь на дубе том:
 1 2 3 4
 И днем и ночью кот ученый
 1 2 3
 Все ходит по цепи кругом;

1 2 3
5 В пустыне чахлой и скупой,
 1 2 3
 На почве, зноем раскаленной,
 1 2 3
 Анчар, как грозный часовой,
 1 2 3 4
 Стоит – один во всей вселенной.



1 2 3 4
 6 Буря мглою небо кроет,
 1 2 3
 Вихри снежные крутя,
 1 2 3
 То, как зверь, она завоет,
 1 2
 То заплачет, как дитя.



Анализ дистрибуции ритмических схемных ударений, способствующих впечатлению движения звуковой ткани стиха, у А.С. Пушкина достигается сравнительно простыми методами, характерными для гения:

1) в конце строфы количество ритмических схемных ударений, как правило, уменьшается по сравнению с ее началом;

2) возможно не более двух повторений одинаковой расстановки ритмических схемных ударений в следующих друг за другом строках.

Ниже приводятся данные, полученные в результате анализа:

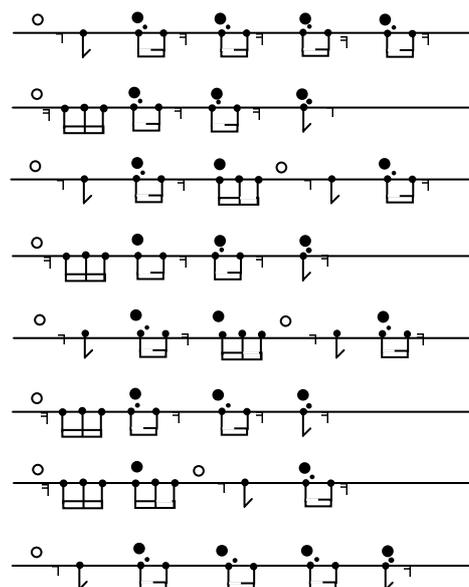
Строки	Количество ритмических схемных ударений в строках четверостиший					
	1-е	2-е	3-е	4-е	5-е	6-е
I	3	3	4	3	3	4
II	2	3	4	4	3	3
III	3	2	3	4	3	3
IV	2	2	3	3	4	2

Исключение из подобной дистрибуции составляет расстановка ритмических схемных ударений в четверостишии «Анчар» (5-е), в ко-

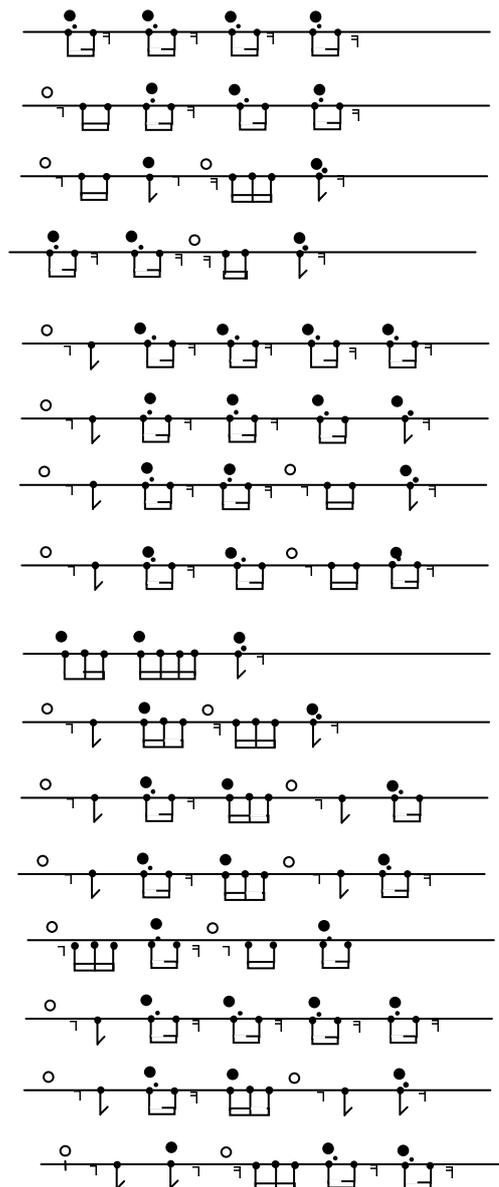
тором три повторения одинаковой расстановки схемных ударений останавливает движение, создавая усиление напряженности стиха.

Городской пейзаж

1 2 3 4
 1 Люблю тебя, Петра творенье,
 1 2 3
 Люблю твой строгий, стройный вид,
 1 2 3
 Невы державное течение,
 1 2 3
 Береговой ее гранит.
 1 2 3
 2 Люблю, военная столица,
 1 2 3
 Твоей твердыни дым и гром,
 1 2
 Когда полночная царица
 1 2 3 4
 Дарует сына в царский дом.



1 2 3 4
 3 Вот открыл царевич очи;
 1 2 3
 Отрясая грезы ночи,
 1 2
 И, дивясь, перед собой
 1 2 3
 Видит город он большой,
 1 2 3 4
 4 Проснулся утра шум приятный;
 1 2 3 4
 Открыты ставни; трубный дым
 1 2 3
 Столбом восходит голубым;
 1 2 3
 И хлебник, немец аккуратный,
 1 2 3
 5 Все перед ним завалено;
 1 2
 Что сброшено, что снесено:
 1 2 3
 Скривились домики, другие
 1 2 3
 Совсем обрушились, иные
 1 2
 6 Над омраченным Петроградом
 1 2 3 4
 Дышал ноябрь осенним хладом,
 1 2 3
 Плеская шумною волной
 1 2 3
 В края своей ограды стройной,



В четверостишиях, посвященных описанию городского пейзажа, наблюдаются те же самые, но менее выраженные ритмические закономерности, характерные для описания сель-

ского: как правило, уменьшение количества ритмических схемных ударений в конце строфы и ограничение их повторения только двумя стыкующимися строками:

Строки	Количество ритмических схемных ударений в строках четверостиший					
	1-е	2-е	3-е	4-е	5-е	6-е
I	4	3	4	4	3	2
II	3	3	3	4	2	4
III	3	2	2	3	3	3
IV	2	4	3	3	3	3

Очевидно закономерность, связанная с тенденцией к уменьшению количества ритмических схемных ударений в конце строфы, является менее существенной по сравнению с ва-

риативностью этих ударений в строках строфы. Хотя статистические подсчеты, проведенные рядом исследователей, свидетельствуют о том, что в стихах ямбического размера, наиболее любимого поэтом, тенденция к уменьшению

количества ритмических схемных ударений в конце строфы является доминирующей.

Примечания:

1. Дубовский Ю.А., Будасов Ю.Л. Историческое развитие интонационно-просодического строя английского языка. Пятигорск, 2001. 118 с.
2. Белый А. Символизм (статьи: Лирика и эксперимент; Опыт характеристики русского 4-стопного ямба; Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре). М., 1910. 633 с.
3. Шенгели Г.А. Техника стиха. М., 1960. 312 с.
4. Папаян Р.А. К вопросу о соотношении стихотворных размеров и интенсивности тропов в лирике А. Блока // Блоковский сборник. Т. II. Тарту, 1972.
5. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. 356 с.
6. Бобров С.П. Синтагмы, словоразделы и литавриды: понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи // Русская литература. 1965. № 4; 1966. №1.