



# ФИЛОЛОГИЯ

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

### МЕТР И РИТМ КАК ГРАНИЦА

© И. М. Мельникова

Мельникова  
Ирина Марковна  
кандидат  
филологических наук  
доцент Самарского  
государственного  
технического университета  
Проект Института культуры  
стран немецкого языка СаГА  
«Граница и опыт границы  
в художественных языках»

*Литературоведческие категории «метр» и «ритм» представлены как граница, результат встречи индивидуального и надиндивидуального в диалоге творческого субъекта с общечеловеческим опытом. Метр, концентрирующий в себе многовековой поэтический опыт, выступает организующим пределом, абстрактной схемой, которую творческий субъект наполняет своим материалом. В этом диалоге художника с миром рождается ритм, устанавливающий композиционную и архитектурную границы эстетического события.*

**Ключевые слова:** метр, ритм, граница, опыт, диалог, лирика, повтор, лирическое членение, Й. Бобровский.

Лирическое стихотворение характеризует особая степень организации и ограничений, которые обусловлены преобладанием в лирике упорядоченностей парадигматического плана<sup>1</sup>, реализующихся на основе повтора («со-противопоставление элементов»). Циклическое повторение разных элементов в одинаковых позициях обладает двойкой семантической функциональностью: оно дает возможность «приравнять неравное и раскрыть сходство в различном», повторение одинакового позволяет раскрыть «мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном»<sup>2</sup>. Ритм повторяемости реализуется в конкретной метрической системе и с давних пор рас-

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. С. 39.

<sup>2</sup> Там же. С. 45.

И. М. Мельникова

сматривается в качестве одного из основных признаков стиха. Ю. М. Лотман, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, Л. И. Тимофеев, Г. А. Шенгели указывали на особую урегулированность, подчинение определенному порядку расположения звуков независимо от значения сказанного. Метр выступает дифференцирующим признаком даже в случае его отсутствия (*vers libre*), и тогда речь, по мнению Ю. Н. Тынянова, идет о «неразрешенной изготровке» метра, потенциальной установке на систему<sup>3</sup>.

Обнаруживая себя как «схема стихотворения, существующая независимо от языкового наполнения» (В. Кайзер), метр отделяет и одновременно соединяет общечеловеческое, закрепленное в его устойчивой структуре, и индивидуальное, проявляющееся в конкретном ее наполнении речевым материалом. Метрическая схема — «канва», которой не видно, но которая «определяет направление, структуру»<sup>4</sup>. Метр — необходимое условие ритма — одинаков для многих стихотворных произведений, ритм же, напротив, — индивидуален. Отношение метра и ритма можно определить как отношение общего и частного (при этом и метр, и ритм выступают относительно друг друга как в роли общего, так и частного). Ритму присуща, как отмечает Кайзер, «особая сила и магия»<sup>5</sup>. Именно обращение поэта к свободному ритму оказывается плодотворным: его лирика обретает индивидуальный поэтический язык.

Метрико-ритмический уровень — граница, отделяющая общекультурный человеческий опыт, который закрепляется тематически за определенным метром<sup>6</sup>, и индивидуальный: здесь встречаются внеличное и личное, фонологический план и семантический, лексический и структурный. Преобладание в лирике упорядоченностей парадигматического плана придает акту отбора материала из класса эквивалентностей — лирическому членению — особое значение. Проявляя свою субъективность в селекции и организации словесного материала, его подаче и распределении, лирический субъект выступает структурообразующим началом: лишая предметы самостоятельности, он сообщает им свою определенность, принадлежащую лирическому сознанию. Освобожденные от власти действительности, предметы вступают в отношения друг с другом, следуя не объективной логике, а логике лирического сознания. Характеристика отношений того и другого в пространстве и времени, их форма и мера обнаруживается в ритме — внешнем проявлении внутренней организованности и упорядоченности в лирике. Найденный субъектом ритм выступает как актуализированная граница в изолирующей и соединительной функциях: ритм устанавливает смысловые пределы, организует словесные массы высказывания и способствует пониманию.

<sup>3</sup> Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 54.

<sup>4</sup> Kayser W. Kleine deutsche Veranschaulichung. Tübingen; Basel: A. Francke Verlag, 1999. S. 241—242.

<sup>5</sup> Ibid. S. 242.

<sup>6</sup> Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999.

В оформлении высказывания особая роль принадлежит графике, Ю. Н. Тынянов считал ее «сигналом стиха, ритма». Длина строки, являясь визуальным аспектом восприятия, разбивает инерцию восприятия или способствует ей. Слово, изъятое из привычного сочетания и поставленное в стиховой ряд, активно вступает в отношения с другими словами по разным основаниям. Важную роль играет его позиция в стиховом ряду, способная изменить его значение, затемнить, оттенить или интенсифицировать устойчивые и колеблющиеся признаки значения. Особенную изолированность, а значит, свободу и активность, получает слово, вынесенное на отдельную строку. Получив самостоятельность и особую значимость, оно приобретает дополнительно конструктивный момент, который существенно деформирует и оживляет значение слова. Слово-стих становится чрезвычайно «зримым», «явным» — весомым. Сильное членение, характерное, например, для Б. Брехта, создает особое интонационное членение, напряжение — *“gestische Gliederung”*. Жестовое членение изолирует слово в отдельный «жест», превращает его в отдельное высказывание, элемент акта коммуникации.

Примером яркой реализации «жестового» членения может послужить творчество немецкого поэта Й. Бобровского (1917—1965), пережившего универсальный и одновременно уникальный опыт границы и трансформировавшего его в особый художественный язык — язык границы. Так, Бобровский вычленяет слово в начале, в середине, либо в конце стихотворения/строфы: *“Wilna, Eiche/ du —/ meine Birke, ...” (Anruf); “Dort/ war ich. In alter Zeit” (Absage)*. У Бобровского часто выделяется служебное слово, которое занимает целую строку: *“Das/ Land/ leer,/ durch ausgebreitete Tücher/...”*<sup>7</sup>

Структурирование художественного содержания в лирике, как уже говорилось, происходит посредством деформации и особого формирования — лирического членения предметного мира. В выборе предметов, явлений, ценностей, в вычленении их из общего неделимого потока и последующей реорганизации проявляется отношение художника к реальности, структурируется модель его восприятия действительности. Членение осуществляется на всех уровнях организации. В метрической системе благодаря «разлому» метра не только усиливается изоляция, выделенность слова, но и устанавливаются связи с другим, находящимся в подобной позиции или в позиции «динамической изготовки», в результате чего структура динамизируется. Несовпадение стихового членения с синтаксическим также способствует динамизации речевого материала, являясь одновременно затрудняющим речь моментом. Слово, вырванное из привычных связей, благодаря изоляции, деформируется, готовое для новых связей, оно становится необыкновенно упругим. Пробел между строками интенсивно вычленяет, актуализирует границу и необходимость перехода к «другому».

Различение характера отношений элементов в художественной структуре возможно лишь при повторе. Циклический, устойчивый повтор эле-

ментов в одинаковых позициях, реализуясь на разных уровнях, создает ритм стихотворения, который, обретая материальность, начинает свою игру. Ритм, найденный лирическим субъектом, становится субстанциальным: он требует определенных звуков и особой их последовательности, принуждая художника к отбору соответствующих слов и особой их синтаксической организации. «Этот ритм выработан субъектом из самой жизни как реализация его “я”». Но вместе с тем это и обретение, — пишет Н. Т. Рымарь, — осуществление себя в ритме жизни и подчинение себя этому ритму... Теперь лирическое “я” находит себя в объективном течении жизни, ее деятельности»<sup>8</sup>. Ритм, таким образом, — граница, отграничивающая поэтический мир субъекта как результат его деятельности от внешнего, реального и объективного мира, граница, разделяющая и одновременно их соединяющая.

Ритм — результат операции художника по организации и реорганизации, упорядочиванию и переосмыслению жизненного материала, след наиболее повторяемых, устойчивых и воспроизводимых операций — запечатлевается в общекультурной «памяти», например, в форме метрической системы<sup>9</sup>. Характерно, что метрическая схема в лирике Бобровского очень подвижна. Так, *“Die junge Marfa”* — единственное стихотворение, написанное 5-стопным хореем. Ритмическому строю лирики Бобровского свойственен свободный стиль, своеобразная игра с метром как границей: вычленяя слово, он то устанавливает границу, то ее преодолевает благодаря смене метра, анжамбемента, аллитерации или ассонансу.

Изымание слова из привычных связей делает его доступным для обозрения со всех сторон без предвзятости и предубеждения, свободным и готовым для новых соединений и контактов. Например, в стихотворении *“Pimensee”*<sup>10</sup> создается особенный ритм, ритм поэтического образа субъекта, основанный на метрическом, фонологическом, лексическом, синтаксическом повторе:

*“Wildnis. Gegen den Wind.  
Erstarrt. In den Sand  
ingesunken der Fluß.  
Verkohlt Gezweig:  
das Dorf vor der Lichtung. Damals  
sah wir den See —*

*«Запустенья. Навстречу ветру.  
Застыв. В песке  
утонувшая река.  
Обугленная ветка:  
деревня перед просекой. Тогда  
мы увидели тебя, озеро —*

*— Tage den See. Aus Licht.  
In der Wegspur, im Gras  
draußen der Turm,  
weiß, fort wie der Tote von seinem  
Stein. Das geborstene Dach  
im Kräheneschrei.*

*— Дни твои — озеро. Из света.  
След дороги, в траве  
там колокольня,  
белая, бежит, как мёртвый прочь  
от своего надгробья. Разломанная  
крыша в крике воронья.*

<sup>8</sup> Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: Логос-траст, 1994. С. 214.

<sup>9</sup> См.: Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999.

<sup>10</sup> Bobrowski J. Sarmatische Zeit. Gedichte. Stuttgart. 1961. S. 73.

<sup>7</sup> «Вильна, дуб, /ты — /моя береза...»; «Там / был я. В давнее время./» «Эта / страна / пуста, /сквозь распростертые платки...». (Перевод здесь и далее мой. — И. М.)

— *Nächte den See. Der Wald.  
In die Moore hinab  
fällt er. Den alten Wolf,  
fett von der Brandstatt,  
schreckte ein Schattengesicht.  
— Jahre den See. Die erzene  
Flut. Der Gewässer steigende  
Finsternis. Aus den Himmeln  
einmal  
schlägt sie den Vogelsturm.  
Sahst du das Segel? Feuer  
stand in der Weite. Der Wolf  
trat auf die Lichtung.  
Hört nach des Winters Schellen.  
Heult nach ungeheuren  
Wolke aus Schnee“.*

*Ночи твои — озеро. Лес.  
Опрокидывается в  
болото. Старого волка,  
разжиревшего на пожарах,  
лик призрака пугает.  
Годы твои — озеро. Свинцовая  
туча. Волна поднимающейся  
темноты. С небес  
однажды  
она ударит по стаям.  
Ты видел парус? Огонь  
там вдали. Волк  
вышел на просеку.  
Он слушает звон зимы.  
Он воеет на огромное  
облако из снега».*

Начинает строфу и стихотворение назывное предложение-слово: *“Wildnis.”* Восходяще-нисходящая интонация завершенности предложения, но не строки, завершается паузой, после которой следует предложение в эллиптической форме: *“Gegen den Wind.”* «Единый и тесный речевой ряд» (Тынянов) объединен аллитерацией *W* и ассонансом *e*. Затем следует более длительная пауза, обозначенная пунктуационно и графически, которая, объединив два предложения в новое единство, сильно его изолирует. Пауза, повторенная во второй строке (разделяет неполное предложение: *“Erstarrt.”* и предложную группу: *“In den Sand”*), создает свой дробный ритм, объединяющий строки в единство, которое тут же нарушается «перебором» на следующую строку. Анжамбement, разделяющий и соединяющий вторую и третью строки, несколько снимает напряжение интонационное и смысловое. Инверсия подлежащего *“ingesunken der Fluß.”* — в конце предложения и строки — сильно выделяет слово *«река»*, связанное в культурной памяти с текучим, изменчивым временем, а также с памятью. Тонкая деталь: погруженность реки в песок — знак того, что жизнь ушла из этих мест. Следующая деталь, попадающая в поле зрения лирического субъекта, выражена номинативным предложением: *“Verkohlt es Gezweig:”* Отсутствие артикля концентрирует внимание на причастии в роли атрибута, указывающего на разыгравшуюся трагедию — пожар. Изолированность детали нагружает слова особым лирическим смыслом, непредметным содержанием, которое возникает между предметами. Фрагментарность преодолевается ритмически: II, III и IV стихи объединяет форма причастия, стоящая в начале строки, а I—IV стихи — односложные существительные в сильной позиции в конце строки. Однообразие частично нарушается в четвертом стихе: двусложное слово, но с ударением на последнем слоге. Метрическая схема первой строки (хорей — дактиль — хорей неполный) повторяется в третьей строке. Схему второй строки (2-стопный амфибрахий) полностью воспроизводит четвертая, а также пятая, но здесь прибавляется одна стопа хорей, которая вместе с первой стопой хорей, на-

чинающей стихотворение, обрамляет с первого по пятый стихи. Пятая строка выступает в качестве порога, перехода в другое пространство и состояние лирического субъекта. Пространство раздвигается, устанавливается дистанция, позволяющая субъекту обозреть всю картину целиком: *“das Dorf vor der Lichtung”*. Здесь же устанавливается временной предел (*“Damals”*), точка отсчета, исходя из которой субъект ведет свое высказывание. В поле его видения попало озеро: *“sahn wir den See”*. *«Мь»* лирического субъекта звучит как признание своей причастности человеческому роду, противопоставившему себя самой природе. Графическое завершение строфы не получает синтаксического подтверждения, анжамбement выступает в роли не только разделяющей, но и соединяющей границы. Изолированность последнего в стихе рядом слова *“den See”* усиливается его повтором в составе эллиптического предложения, причём грамматическая маркированность (аккузатив) легко позволяет восстановить связи. Троекратный повтор слова «озеро» в сочетании с существительными, обозначающими разные временные дистанции (*“— Tage den See.”* *“— Nächte den See.”* *“— Jahre den See.”*), утверждает его неизменность, вечность вопреки смене суток, течению времени и безумству человека. Повтор, структурируя образ, создает определенный ритм и пространственно-временную перспективу, из которой рождается надежда на преодоление запустения, на то, что жизнь возродится.

Короткие, будто рубленые, стиховые ряды делятся на еще более мелкие единства: эллиптические предложения-единицы, которые, несмотря на безглагольность, сильно динамизируют речевой материал. На первые 20 строк приходится лишь 3 глагола и 30 существительных. Двадцать первый стих, представленный одним словом — *“einmal”* (когда-нибудь в будущем), соединяет и одновременно разделяет 20-ый и 22-ой стихи. Наречие (двусложное с первым ударным слогом) вступает в отношения с *“Wildnis”* и *“Damals”* на метрической основе, а также составляет оппозиционную пару временных указателей, являясь выходом в будущее. Завершающие стихотворение строки (с 22-ой по 27-ую строки) необычайно динамичны, каждая начинается с глагола (6 глаголов и 8 существительных). При этом 26-ую и 27-ую строки объединяет анафорический повтор созвучных глаголов *hört — heult* и предлога *nach*. Динамика усиливается благодаря переключению времен (3 глагола настоящего времени, 3 — прошедшего времени).

Здесь же в последних строках происходит индивидуация: появляется *«ть»*, к которому обращается лирический субъект, указывая на парус вдали. Там же виден огонь, который, возможно, согревает людей, ушедших из сожженной деревни. Образу огня противопоставит образ волка, также вынесенный на конец строки в изолированной позиции (после точки), что устанавливает смысловую оппозицию. Огонь, принеший разруху и разорение человеку и сослуживший волку добрую службу, теперь возвращается к своим мирным функциям, согревая человека и охраняя его от волков. Разжиревший на пожарище волк, выскочив на просеку, воеет на огромное облако снега. Снег покрывает следы пожарищ, человек вернется в деревню, начнет жизнь заново. Так лирическое начало позволяет в какой-то степени преодолеть, упорядочить хаос и алогичность действительности.

Повторы на фонемном уровне сопоставляют и противопоставляют слова, это сближение порождает неожиданные смысловые эффекты. Так на основе аллитерации сближены слова: *Wildnis, Wind, Winter, Wald, Wolf, Wolke*, создаются пары: *fällt — fett, hört — heult — ungeheuren, Schellen — Schnee*. Все эти слова объединяет принадлежность миру природы. Присутствие здесь человека выдают обгорелая ветка, разломанная крыша, пожарище, свидетельствующие о его разорительной активности, истребляющей все живое. В этих со- и противоположениях первой пары слово *Wildnis* получает новые коннотации — коннотации морально-нравственной оценки человека, истребляющего себе подобных и составляющего волку тождественную пару. Парус и огонь — знаки мирного человека, гонимого и одинокого, которому, как и дикому волку, предстоит пережить снежную зиму. Значение слова *Wildnis* — «запустение, дикость», которое начинает лирическое высказывание, получает новые оттенки, возможные только в этом контексте, они переносятся на человека, точнее, на его поведение.

На примере стихотворения “*Gestorbene Sprache*” рассмотрим виды ритмов в их сопряжении:

*«Der mit den Flügeln schlägt  
draußen, der an die Tür streift,  
das ist dein Bruder, du hörst ihn.  
Laurio sagt er, Wasser,  
ein Bogen, farbenlos, tief.»*

*«Тот, кто бьёт крылом  
снаружи, кто касается двери,  
это твой брат, ты слышишь его.  
«Laurio», - говорит он, вода,  
излучина, бесцветна, глубока.»*

*Der kam herab mit dem Fluß  
um Muschel und Schnecke  
treibend, ein Fächergewächs,  
im Sand und war grün.*

*Тот, кто пришёл сюда с рекой,  
пробиваясь мимо моллюсок и  
улиток, хвост глухаря,  
в песке, зелёный.*

*Warne sagt er und wittan,  
die Krähe hat keinen Baum,  
ich habe Macht, dich zu küssen,  
ich wohne in deinem Ohr.»*

*«Warne», - говорит он и: « wittan »,  
у вороны нет своего дерева,  
я могу тебя поцеловать,  
я живу в твоём ухе.»*

В свободном, нерегулярном ритме первой строфы выделяется «трех-стопник», который, в общем, поддерживается в следующих двух строфах. В заключительной девятистишной строфе устоявшийся ритм нарушается визуально-графически, а также сменой ритма:

*«Sag ihm, du willst  
ihn nicht hören —  
er kommt, ein Otter, er kommt  
hornissenschwärmig, er schreit,  
eine Grille, er wächst mit dem Moor  
unter dein Haus, in den Quellen  
flüstert er, smordis vernimmst du,  
dein Faulbaum wird welken,  
morgen stirbt er am Zaun.»*

*«Скажи ему, ты не  
хочешь его слышать —  
он придёт жуком, он придёт  
роем шершней, он закричит  
сверчком, вырастет топью  
под твоим домом, в источниках  
он шепчет, ты слышишь: «smordis»,  
твоя крушина завянет,  
завтра умрёт у забора.»*

Строфа начинается двусложником и им заканчивается. Метрический ритм, обрамляя пространство, выделяет его и придает ему особую значимость, здесь и происходит главное событие. Ритм первой строфы задается повтором “*der*”, на уровне образов происходит раскол на две стороны: лирический субъект, ведущий наблюдение, и «*тот*», «*другой*», «*он*», стоящий за дверью, по ту сторону линии раздела. Лирический субъект пытается преодолеть разделение, обращаясь к «*ть*», он называет «*другого*» братом, взывая к его слуху, его способности слышать. Произнесенное этим «другим» слово “*Laurio*” может быть, как отмечает Зигфрид Хеферт, как древнепрусским, так и древнелитовским именем, хотя их нет в словаре имен. Хеферт указывает на разные варианты толкования: это может быть обращение к поэту, или его собственное имя, или слово, обозначающее воду или что-то близкое ей<sup>1</sup>. Далее следует ряд слов, связанных кумулятивным типом связи, по принципу нанизывания, напоминающим архаический ритм.

Вторая строфа присоединяется анафорическим “*Der*”. Здесь поддерживается и развивается тема близости «*брата*» и его родства с природой. В третьей строфе появление «*брата*» обнаруживают древнепруссские слова: “*Warne sagt er und witan*”, обрамляющие строчку и одновременно сигнализирующие о смене кода. В древнем слове “*Warne*” содержится корень современного латышского слова “*varna*” (ворона). Целостность мира распадается на фауну и флору, последняя является, между тем, домом, средой обитания «вороны». Аллитерация “*w*” и ассонанс “*a*” структурируют поэтическое пространство, в котором разыгрывается это трагическое событие: утрата родного дома, о чем и поведал «*брат*». Две завершающие строфу строчки, связанные анафорически “*ich*”, отделены ритмически от предыдущих строк. В них «*брат*» обретает свой голос, он говорит о своей силе — о власти древнепрусского языка и его духа. Несмотря на то, что носители древнепрусского языка вымерли, их язык, а тем самым и они сами продолжают жить в поэзии.

Тема поддерживается и разворачивается в завершающей девятистишной строфе. Лирический субъект обращается к читателю напрямую, утверждая, что, даже если он не захочет слушать «*брата*», он все равно придет. Тема неизбежности его прихода выражена с помощью повтора “*er kommt, ein Otter, er kommt*”. Он придет — «*жуком*», «*роем шершней*». Следует подчеркнуть, что это не сравнение, не метафора, а именно тот тип образа, основанный на синкретичном восприятии реальности, когда предмет изображения становится субъектом. Он кричит «*сверчком*», растет «*топью*» под домом. Все это — архаичные образы по своей структуре, соответствующие синкретичному мышлению, которое актуализирует Йоганнес Бобровский. Кумулятивный принцип соединения нагнетает ритмическое напряжение, спадающее с шепотом «*брата*». Древнепрусское слово “*smordis*” переключает код, смена ритма выделяет две заключительные строки,

<sup>11</sup> *Haufe E. Johannes Bobrowski. Erläuterungen der Gedichte und der Gedichte aus dem Nachlass. Stuttgart. 1998. S. 7.*

привлекая внимание к высшей смысловой точке, кульминации движения «брата». По его предсказанию, «крушина завянет» «завтра, у забора». Образ опирается на народные верования древних пруссов, в соответствии с которыми в корнях бузины, например, обитает лесной бог Puschkaitis<sup>2</sup>. Другие деревья были пристанищем других духов. Рядом с поселением обычно росло дерево, оберегающее жителей. С деревом, точнее, духом, живущим в нем, связана судьба семьи. Эти представления бытовали еще в XIX веке в странах Балтии и некоторых областях Германии. Если такое дерево начинает вянуть, то это знак приближающегося несчастья или смерти. Было известно также представление, что дух имеет образ птицы, которая улетает, когда дерево гибнет. Исходя из этих древних сказаний, то обстоятельство, что *“die Krähe hat keinen Baum”* (у вороны нет своего дерева), воспринимается в сопряжении с образом, появившимся в последних двух строчках, как знак приближающегося несчастья или смерти.

Ритм и метр выступают как граница в смысло- и формообразующей функциях, соединяя и разделяя, не только внутри текста, но и в отношении внешнего мира, устанавливая диалогические отношения с общекультурным опытом, утверждая его ценности. Формо- и смыслообразующий механизм границы (а также ее функциональных форм — рамы и порога) является, таким образом, принципом организации художественного произведения, и может, на наш взгляд, оказаться универсальным принципом исследования трансформации биографического опыта художника в художественный язык в динамике творческого акта, в процессе переработки творческим субъектом языков культуры. Анализ категорий языка границы в лирике Бобровского показал деятельность автора в динамике, становлении, поэтапно в ее нравственно-эстетической направленности, в которой вырабатывается и утверждается диалог как единственно возможный способ коммуникации, основанной на субъект-субъектных отношениях. Эстетическая ценность заключается в том, что Бобровским в этом диалоге выработан новый язык — язык границы, обеспечивающий аутентичность высказывания поэта.

## **METRE AND RHYTHM AS THE BORDER**

### **I. Melnikova**

*Literary categories "metre" and "rhythm" are shown as a border resulting from a contact of the individual and the supra-individual within the dialogue of the creative subject and human experience. Metre, which incorporates centuries-old poetic experience, is seen as a specifically organized limit, an abstract scheme to be filled by the creative subject. The dialogue that the artist carries on with the world gives rise to rhythm establishing the border of the esthetic event as regards its composition and architectonics.*

**Key words:** metre, rhythm, border, experience, dialogue, lyrics, repetition, lyric division, J. Bobrovsky.

---

<sup>12</sup> Ibid. S. 10.