

ФОРМАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ И РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ РИТМ (ТЕРМИНЫ М.М. БАХТИНА В АНАЛИЗЕ ЛИРИКИ)

В данном сообщении я хочу обратить внимание на дефиниции М.М. Бахтина, касающиеся роли интонации и ритма в художественном произведении и их связи с автором и героем. Исходя из того, что все термины ученого – рабочие и работающие, вторая моя задача – показать, что дают постулаты Бахтина для конкретного анализа лирического стихотворения. Наконец, еще уже – я хочу остановиться на одном варианте, который Бахтин считал редким, – на сочетании формальной интонации с реалистическим ритмом.

1

1. Поскольку ученый различает «мир» и «внемирную активность (данность и заданность, бытие и со-бытие), *ритм* у него «есть ценностное упорядочение внутренней данности, наличности»

¹. Как *форма* упорядочения именно данности («*содержания*»):

А) Ритм предполагает некоторую **п р е д о п р е д е л е н н о с т ь** стремления, действия, переживания (некоторую смысловую безнадежность).

Б) Ритм предполагает имманентизацию смысла самому переживанию, цели – самому стремлению...

Г) Ритм беспредметен в том смысле, что не имеет дела непосредственно с предметом, но с переживанием предмета, реакцией на него, поэтому он понижает предметную значимость элементов ряда.

Д) Ритм не экспрессивен в точном смысле этого слова, он не выражает переживания, не обоснован изнутри него, он не является эмоционально-волевой реакцией на предмет и смысл, но реакцией на эту реакцию (Т. 1. С. 189).

2. «Абсолютная граница ритма» – граница между миром и внемирной активностью, между *другим* (в том числе *я-для-другого*) и *я-для-себя* (последний является «моментом чистой событийности во мне, где я изнутри себя причастен единому и единственному событию бытия») (Т. 1. С. 190).

Поэтому:

3. «Ритм возможен как форма отношения к другому, но не к себе самому» (Т. 1. С. 192). «Отношение к самому себе не может быть ритмическим. Найти себя самого в ритме нельзя. Жизнь, которую я признаю *моею*, в которой я *активно* нахожу себя, не выразима в ритме, стыдится его, здесь должен оборваться всякий ритм, здесь область трезвения и тишины <...>. Ритмом я могу быть только одержим, в ритме я, как в наркозе, не сознаю себя» (Т. 1. С. 191).

4. «Где ритм, там две души (вернее, душа и дух), две активности: одна – переживающая жизнь и ставшая пассивной для другой, ее активно оформляющей, воспевающей» (Т. 1. С. 192).

Все это позволяет ритму стать, по Бахтину, выражением *формальной* («творческой», «завершающей») эстетической «реакции *автора* на событие *в его целом*» (Т. 1. С. 75).

2

Иную природу имеет *интонация*. Если использовать дефиниции феноменологии, она есть не предмет, данный сознанию, и не содержание последнего, а сама *интенция* сознания, «поступок», «событийное единство, где неразделимы моменты заданности и данности, бытия и долженствования, бытия и ценности» (Т. 1. С. 32). Соответственно:

1. «Интонация всегда лежит на границе словесного и не-словесного, сказанного и не-сказанного»².

2. «Интонация устанавливает тесную связь слова с внесловесным контекстом» (Т. 1. С. 70), то есть делает слово ситуативным и тематичным³. «В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. Прежде всего, именно в интонации соприкасается говорящий со слушателями»

(Волошинов, 70), но она же устанавливает «живое отношение к предмету, объекту высказывания, почти переходящее в *обращение* к нему как к воплощенному живому виновнику, причем слушатель – второй участник – как бы призывается в *свидетели и союзники*» (Волошинов, 72).

3. В интонации свое «наиболее чистое» выражение находит «существенная оценка» (Волошинов, 70), а ее универсальное значение в том, что «все действительно переживаемое <...> интонируется» (Т. 1. С. 32).

4. Все это позволяет интонации стать реалистической («этической») реакцией героя на предмет *внутри* целого (Т. 1. С. 76).

Итак, ритм, по Бахтину, «представляет из себя почти исключительно чистую формальную» («творческую», «завершающую») «реакцию *автора* на событие *в его целом*, между тем как интонация по преимуществу есть <...> реакция героя на предмет *внутри* целого, и, соответствуя особенностям каждого предмета, более дифференцирована и разнообразна» (Т. 1. С. 75).

Здесь ученым намечены пределы чистого феномена интонации и ритма. Дальнейшее исследование обнаруживает, что в живом словесном произведении и интонация, и ритм могут быть и реалистическими, и формальными, то есть способны становиться реакциями и автора, и героя. Фиксируя этот факт, Бахтин, утверждает, однако, что в литературе *формальная интонация* (автора) и *реалистический ритм* (героя) встречаются реже реалистической интонации (героя) и формального ритма (автора) (Т. 1. С. 76). Почему дело обстоит именно так, специально не объясняется.

3

В конце нашего сообщения мы вернемся к этому вопросу, а сейчас на материале стихотворения «Давай ронять слова» из книги Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»⁴ посмотрим, как работает редкое, по Бахтину, сочетание формальной интонации и реалистического ритма.

Стихотворение делится на две большие части: 1–4 и 5–9 строфы, переходом между которыми являются пограничные 4–5 строфы, выделенные парной рифмовкой.

В 1–4 строфах задается ритм – трехстопный ямб с мужскими и женскими клаузулами. Начальная строфа предлагает две вариации размера. Первая – полноударная, при которой стопоразделы совпадают со словоразделами, имитируя ритм падения листьев-слов:

Давай/ ронять /слова,
Как сад / янтарь/ и cedру...
Едва, /едва, /едва.

Концентрация этой ритмической формы в нашей строфе и ее значимость подчеркнуты тем, что позже она почти сойдет на нет и возникнет лишь дважды в разных местах («Рядном сквозных, красивых», «Кому ничто не мелко»).

При второй вариации –

Рассеянно и щедро –

слово- и стопоразделы не совпадают, и появляется пиррихий на второй стопе. В нашей строфе эта ритмическая форма встречается только один раз, но в первой части стихотворения она самая частая: в 1–4 строфах – 12 из 16 строк. Если первая ритмическая форма – выражение реалистической интонации мерного падения, то вторая – нарушения этой меры, самозабвения и отрешенности от собственного страдания.

Оба этих эмоционально-волевых тона определяют эвфонию 1–4 строф, звуко-символически разыгрываясь в выделенных нами ударных «а» и «е» как в горизонтали строк (см. в 1 строфе: *aaa/ aae/ ee/ aaa*), так и в вертикали клауз 1–3 строф (*aeaa / aooo / ueeu*), в которых эти звуки встречаются по четыре раза, т.е. каждый вдвое чаще других звуков («о» и «и»). Однако в середине 1–4 строф в звуковую игру помимо компактных и устойчивых «а» и «е» включается диффузное и неустойчивое «и» (3-я строфа: *ueeu*; 4-я: *iiii*), замыкающее первую часть стихотворения. Созданию того же тона способствует опоясывающая рифмовка (кроме переходной 4-й строфы) с едва намеченной в 1–2 строфах монотонией повторяющейся и почти тавтологической рифмы: *слова – едва – толковать – листва*.

Этот тон служит эмоциональной основой для реалистической *интонации побуждения*: герой призывает себя и неопределенного собеседника к действию – уподобиться саду, отождествиться с осенью-природой, отдаться ритму падения листьев-слов («Едва, едва, едва»), отказаться от рефлексии о цели красоты и ее творце, т.е. достичь предела имманентности и полноты пребывания внутри ситуации. Герой хочет «быть», а не «толковать», и это способствует переходу реалистической *интонации побуждения* в реалистическую же *интонацию перечисления* того, от чего он зовет отказаться:

Давай ронять слова,
Как сад янтарь и cedру...

Не надо толковать,
Зачем...

(Не надо толковать)
Кто иглы заслезил
И хлынул...

(Не надо толковать)
Кто коврик над дверьми
Рябиной иссурьмил...

Однако описанная структура интонации имеет две странности. Первая состоит в парадоксальности акцентного ряда 1–4 строф. В них реалистическая интонация побуждения и перечисления оформлена переходом от ровного-нисходящего акцентного ряда 1-й строфы к ровному-восходящему ряду 2–4 строф⁵:

1	2	3	4
ровн.	восх.	восх.	восх.
разн.	восх.	ровн.	восх.
нисх.	ровн.	восх.	ровн.
ровн.	ровн.	восх.	ровн.

Строфы начинаются: одна – ровной и три – восходящими строками, а завершаются, наоборот, три ровными и одна восходящей, то есть во всех случаях восходящий акцентный ряд противоречит ритму «падения».

Вторая парадоксальная особенность интонации создается ненормативной расстановкой знаков препинания. Каждая строфа, несмотря на заданную реалистическую интонацию, завершается точкой, которая еще как-то может быть оправдана в первой строфе, но никак не во второй и особенно не в третьей. В ней идет прямое перечисление («кто», «кто»), перетекающее из строфы в строфу и требующее либо запятой (в крайнем случае, точки с запятой), либо вопросительного знака:

Зачем ...
Обрызгнута листва, (?)

Кто иглы заслезил, (?)

Кто коврик ...
Рябиной иссурьмил. (?)

Благодаря авторским точкам реалистическая интонация пожелания и перечисления переводится в иную тональность. Возникает эмоционально-волевой тон замедленной элегической медитации, сдерживаемого движения («Едва, едва, едва»), останавливаемого прекрасного мгновенья, а реалистическая интонация перечисления преобразуется в авторском кругозоре в формальную интонацию воспевания.

Возможность такого преобразования реалистической интонации героя в формальную интонацию автора заложена была уже с самого начала: мы помним, что субъект речи хотел *быть, а не толковать*, но осуществить это он должен был в *жизненно-творческом поведении*, в *словах*, которые должны стать большим, чем слова. Тут не логическое, а субъектное противоречие – попытка соединить взаимоотрицающие и дополнительные позиции – участника драмы существования (героя) и ее созерцателя (автора). Выходом становится не тривиальный отказ от говорения, а *непрямое*, апофатическое говорение, говорение *через* «другого» или *вместе* с

«другим». В 1–4 строфах такая форма говорения только намечается в уже отмеченном обращении-побуждении себя и другого и в предугадывании его возможного «желания сказать». Во второй части стихотворения – в 5–9 строфах – совершается заметная смена интонации: тут уже не просто обращение к неопределенному «другому», но *актуализация его интенции и голоса и формулировка его предполагаемого вопроса*, –

Ты спросишь, кто велит,

а потом двухкратное повторение этой строки и ориентация всего текста на то, чтобы на вопрос *ответить*.

4

Таким образом, интонация второй половины стихотворения диалогизирована: в слове звучат сразу два голоса, «я» говорит через неопределенного вопрошающего собеседника, воспроизводя его-свою речь. Такой спрашивающий «ты» может быть понят в равной мере и как сам субъект речи, видящий себя в качестве «другого», и как героиня-душа, и как «мой друг» стихотворения «Балашов», что явствует из эпиграфа к «Давай ронять слова». По существу же он – своеобразное элегический герой, отодвинутый от субъекта речи и разыгранный им как «другой».

С момента обращения к «ты» – с 5 по 9 строфу – происходят заметные изменения на ритмико-эвфоническом и интонационном уровнях стихотворения.

Ритмически начинает преобладать иная форма трехстопного ямба, чем прежде: либо полноударная (11 строк), либо с пиррихием на 1 стопе (2 строки). Одновременно (после промежуточных 4–5 строф с парными рифмами) совершается переход от опоясывающей рифмовки 1–3 строф к перекрестной (6, 9-я строфы) и смешанной (7-я), а главное – к незамкнутой в пределах строфы и даже в пределах всего стихотворения. Так, вторую часть текста «прошивают» сквозные рифмы: *велит – велик* (5 строфа), *велит – ракет– кариатид – плит* (7-я), *велит – любви* (8-я), а благодаря эпиграфу к ним подключаются рифмы «Балашова»: *велит – плит*. Другая

повторяющаяся рифма также соединяет разные строфы: *дали́й – страдали – гостита́лей* (7-я), *детале́й* (8-я).

В фонике обращает на себя внимание новая акцентировка ударных «а» и «и» в клаузулах. Сначала в 5–6 строфах повторяются каждый из них в отдельности: *иеие – аааа*, а затем они встречаются друг с другом внутри 7 и 8 строф: *иааишиа – иаиа*.

Все это создает иную, чем прежде, формальную интонацию автора. Вместо сдерживаемого движения и остановленного мгновения – поток, размывающий прежние границы. Уже 5-я строфа через межстрофический анжамбеман («отделку // кленового листа») перетекает в 6-ю. 7-я же – семистрочная – как бы реализует тягу двух предыдущих к объединению, но не замыкается даже в таких пределах и через сквозные рифмы переливается в 8-ю строфу, которая в третий раз повторяет вопрос и, наконец, предлагает ответ, специально выделенный тире – знаком смены голоса:

– Всесильный Бог деталей...

На этом фоне финальная – 9-я – строфа воспринимается как внезапный парадоксальный ход в сторону – выдержанный в тоне сократического незнания ответ на возможный новый вопрос собеседника. И по своей ритмической форме (преобладание пиррихия на второй стопе), и по ударным гласным в клаузулах (*аоао*) 9-я строфа близка к первой половине текста.

Таким образом, если в первой части стихотворения реалистическая интонация побуждения и перечисления преобразалась в формальную интонацию воспевания, то теперь вступает в дело формальная интонация, переводящая сам творческий акт в метатворческий план. Формальный ритм в силу его предопределенности не мог бы эстетически завершить лирическое «я», которое с первых строк было задано как креативная личность («дух», а не «тело» и «душа»). Поэтому в действие вступила формальная интонация автора, составившая с реалистическим ритмом героя такое единство, которое М.М. Бахтин называл «редким».

Наш анализ, кажется, помогает объяснить, почему – редким. Вывод Бахтина может быть понят с учетом точки зрения исторической поэтики, всегда присутствовавшей (имплицитно или эксплицитно) в дефинициях ученого. Ведь формальный ритм – наследие исторически ранних стадий развития искусства. Он каноничен, императивен и рассматривает «другого» (героя) как оформляемое автором «тело» и «душу» – такая ситуация была преобладающей в эпохи синкретической и эйдетической (риторической) поэтики. Напротив, в поэтике художественной модальности (к которой принадлежит проанализированное стихотворение Пастернака) авторская интенция направлена не на «душу» (я-для-другого), а на *я-для-себя* героя, и даже больше – на творческую личность героя-поэта, которую невозможно завершить средствами формального ритма. Поэтому тут и вступает в действие *редкое* для предшествующих стадий поэтики, но ожидаемое и *характерное для лирики конца XVIII–XX веков* сочетание формальной интонации автора и реалистического ритма героя⁶.

¹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. соч.: В 7 т. М., 1996–2003. Т. 1. С. 189. Далее при ссылках на это издание том и страницы указываются в тексте.

² Волошинов В.Н (Бахтин М.М.) Слово в жизни и слово в поэзии // Волошинов В.Н., Медведев П.Н., Канаев И.И. Статьи. М., 1996. С. 70.

³ О теме и значении в языке см.: Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. М., 1993. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

⁴ Приведем текст стихотворения:

* * *

Мой друг, ты спросишь, кто велит,
Чтоб жглась юродивого речь?

Давай ронять слова,	!_ / _ / _ /	aaa	a	222 – ровн.
Как сад – янтарь и cedру,	_ / _ / _ / _	aae	e	121 – разномест.
Рассеяннo и щедрo,	_ / _ _ _ / -	eee	e	21 – нисх.
Едва, едва, едва.	_ / _ / _ /	aaa	a	222 – ровн.
Не надо толковать,	_ / _ _ _ /	aaa	a	13 – восх.
Зачем так церемонно	_ / _ _ _ / _	eeo	o	23 – восх.
Мареной и лимоном	_ / _ _ _ / _	eeo	o	22 – ровн.
Обрызгнута листва.	_ / _ _ _ / _	ya	a	22 – ровн.

Кто иглы заслезил	_ / _ _ _ /	ии	и	13 – восх.
И хлынул через жерди	_ / _ / _ / _	ыее	е	111 – ровн.
На ноты, к этажерке	_ / _ _ _ /	ое	е	13 – восх.
Сквозь шлюзы жалюзи.	_ / _ _ - / _	ои	и	13 – восх.
Кто коврик за дверьми	_ / _ _ _ /	ои	и	12 – восх.
Рябиной иссурьмил,	_ / _ _ _ /	ии	и	23 – восх.
Рядном сквозных, красивых	_ / - / _ / _	обыи	и	222 – ровн.
Трепещущих курсивов.	_ / _ _ _ /	еи	и	22 – ровн.
Ты спросишь, кто велит,	_ / _ / _ /	оои	и	112 – восх.
Чтоб август был велик,	_ / _ / _ /	аьи	и	112 – восх.
Кому ничто не мелко,	_ / _ / _ / _	уое	е	221 – нисх.
Кто погружен в отделку	_ _ _ / _ / _	ое	е	32 – нисх.
Кленового листа	_ / _ _ _ /	оа	а	22 – ровн.
И с дней Экклезиаста	_ / _ _ _ / _	еа	а	14 – восх.
Не покидал поста	_ _ _ / _ /	аа	а	32 – нисх.
За теской алебаstra?	_ / _ _ _ / _	оа	а	13 – восх.
Ты спросишь, кто велит,	_ / _ / _ /	оои	и	112 – восх.
Чтоб губы астр и далий	_ / _ / _ / _	уаа	а	111 – ровн.
Сентябрьские страдали?	_ / _ _ - / _	аа	а	22 – ровн.
Чтоб мелкий лист раки	_ / _ / _ /	еии	и	112 – восх.
С седых кариатид	_ / _ _ _ /	ьи	и	211 – нисх.
Слетал на сырость плит	_ / _ / _ /	аьи	и	211 – нисх.
Осенних госпиталей?	_ / _ _ _ / _	еа	а	23 – восх.
Ты спросишь, кто велит?	_ / _ / _ /	ои	и	12 – восх.
– Всесильный Бог деталей,	_ / _ / _ / _	иоа	а	212 – разномест.
Всесильный Бог любви,	_ / _ / _ /	иои	и	212 – разномест.
Ягайлов и Ядвиг.	_ / _ _ _ /	аи	и	22 – ровн.
Не знаю, решена ль	_ / _ _ _ /	аа	а	13 – восх.
Загадка зги загробной,	_ / _ / _ / _	аио	о	212 – разномест.
Но жизнь, как тишина	_ / _ _ _ /	иа	а	13 – восх.
Осенняя, – подробна.	_ / _ _ _ / _	ео	о	22 – ровн.

⁵ При разметке акцентного ряда нами использована методика Л.Д. Польшиковой, предложенная в ее диссертации: Польшикова Л.Д. Интонация как проблема поэтики: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

⁶ Ю.М. Лотман заметил, что уже у раннего Пастернака «отбор слов совершается совсем не на основе столь строгого (как у Пушкина – С.Б.) подчинения текста ритмическому импульсу. В сознании поэта ритмико-интонационная инерция отнюдь не является тем непререкаемым законом, отклонение от которого автоматически переводит текст в разряд “неправильных”». Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Ученые зап. Тартуского ун-та. Вып. 326: Труды по знаковым системам. Вып. IV. Тарту, 1969. С. 221. При этом ученый считал, что ритм (в терминах Бахтина – формальный ритм) у поэта уступает (как в прозе) ведущую роль именно семантике: «... в основу положен отбор необходимых семантических соседств». Кажется, можно говорить

о том, что в нашем случае на первый план выходит не сама по себе семантика, а именно формальная интонация.