

Гаспаров М.Л. Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Третьи тыняновские чтения. - Рига, 1988. - С.15-28.

В книге «Проблема стихотворного языка» Тынянов, как известно, вводит четыре новых понятия — четыре фактора, которыми ритм влияет на семантику стихотворного текста и деформирует ее. Это «1) фактор единства стихового ряда; 2) фактор тесноты его; 3) фактор динамизации речевого материала и 4) фактор сукцессивности речевого материала в стихе» (ПСЯ, с. 76). Эти понятия имели в последующем развитии филологической науки разную судьбу. Теснота и единство стихового ряда стали предметами общепризнанными: каждый стих имеет ритмическую выделенность, а стало быть, и интонационную цельность, а стало быть, и синтаксическую замкнутость, если не подлинную, то мнимую, притомляемую.

Без этих понятий уже почти никто не обходится при анализе стихотворного текста; был даже любопытный случай обратного приложения этих понятий от семантики к ритмике — статья С. П. Боброва<sup>1</sup>.

Гораздо реже упоминается и, кажется, совсем не исследуется динамизация речевого материала, т. е. утверждение, что важны не столько слова в строке, сколько их соотношения и их интеграция в единое целое. И вовсе остается без внимания четвертый упоминаемый Тыняновым фактор — сукцессивность, последовательность восприятия речевого материала в стихе, в противоположность симультанности, одномоментности восприятия.

Отчасти причиной этому сам Тынянов. Объясняя, что такое динамизация текста, он пишет: «Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными», — но сразу же добавляет: «В понятие этого протекания, этого «развертывания» вовсе необязательно вносить временной оттенок. Протекание, динамика может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение» (ПСЯ, с. 28). Тем не менее, несмотря на эту туманную оговорку, уводящую к Бергсону, Тынянов явно представляет себе эту динамику именно развертывающейся во времени — сукцессивно. На естественный поток речи, текущей синтаксическими сгустками, по привычности своей воспринимаемыми симультанно, налагается членение на стиховые ряды. «Слово оказывается компро-миссом, результатом двух рядов... В итоге слово оказывается затрудненным, речевой процесс — сукцессивным» (ПСЯ, с. 68).

Самый наглядный пример сукцессивного восприятия текста — анжамбман (ПСЯ, с. 98). Он рассекает словосочетание, заставляет воспринимать отдельно первое слово, а потом отдельно второе, от этого каждое из них оживает во всей полноте своих потенциальных оттенков значения и по-новому сплетает их с такими же ожившими оттенками предшествующих слов (ср. ПСЯ, с. 125). Но точно так же и наоборот: достаточно подчеркнуть слово любым способом, например ритмически заметной позицией в стихе, как оно отделится от соседних, и каждый словораздел при нем усилится почти до степени анжамбманного стихораздела, чтобы слова воспринимались не «симультанно», а поштучно (ПСЯ, с. 112—114). Слова в стихе как бы отрываются друг от друга и дефилируют перед читателем каждое поодиночке, демонстрируя каждое свои семантические возможности.

Конечно, за таким представлением чувствуется опыт поэзии Маяковского, дробящей стих на выделенные отрезки подчас по одному слову, и поэзии Хлебникова, разрушающей привычные синтаксические связи между словами и даже

морфологические связи между элементами слов. На Хлебникова Тынянов ссылается сам, а на Маяковского даже неоднократно. Еще более мы вправе вспомнить по этому поводу, например, поздние стихи А. Белого, где каждое слово, вплоть до предлогов, писалось отдельной строкой, так что стих вытягивался не по горизонтали, а по вертикали. Еще точнее сказать, в сознании Тынянова присутствует не только обычное восприятие от чтения глазами, но и восприятие со слуха, когда каждое слово подносится как новое, а следующее кажется непредсказуемым. Мы знаем, как читали свои стихи Блок и Брюсов: с паузой после каждого слова, с интонацией перечисления, спокойного у Блока, настойчивого у Брюсова<sup>2</sup>. Это и есть сукцессия в самом чистом виде.

Так вот, если задуматься над картиной восприятия стиха, которую рисует Тынянов, то мы увидим, что она предполагает предпосылку, которая очень существенна, но о которой прямо не говорится. А именно, предполагается, что данные стихи воспринимаются читателем впервые в жизни, что перед нами акт ПЕРВОЧТЕНИЯ. В таком случае, действительно, читатель подступает к тексту без каких-либо априорных ожиданий, каждое слово вносит в его сознание что-то новое и перестраивает то старое, что отложилось в сознании из предыдущих слов. Что впереди — неизвестно и раскрывается лишь постепенно, слово за словом, т. е. сукцессивно; только то, что позади, может быть окинуто единым взглядом, т. е. симультанно (см. ПСЯ, с. 54 о тождествах «прогрессивное = сукцессивное» и «регрессивное = симультанное»). Попробуем вообразить, что перед нами акт не первочтения, а ПЕРЕЧТЕНИЯ, и картина, изображенная Тыняновым, значительно поблекнет. Текст уже знаком, т. е. предстоит сознанию симультанно — конечно, не в подробностях, а лишь в основных чертах. Каждое воспринимаемое слово воспринимается в его связях не только с прочитанным, но и с еще непрочитанным, ориентируясь на эти узловые моменты дальнейшего текста. Чтение движется не по словам, а по целым словесным блокам, различая опорные «сильные места» и промежуточные «слабые места» текста. Это не столько познание, сколько узнавание. Можно сказать, что поэтика перечтения напоминает практику акмеизма с его «радостью узнавания», а утверждаемая Тыняновым поэтика первочтения — программы футуризма с их лозунгом «Прочитай, разорви!»

Эта тыняновская установка на первочтение характерна отнюдь не для него одного. В филологической культуре XX в. можно найти много аналогий такого же подхода к тексту на самых разных уровнях его строения. На уровне метрическом тыняновскому подходу соответствует подход позднего А. Белого, наметившийся еще ок. 1914 г., а окончательное выражение получивший в книге 1929 г. «Ритм как диалектика и „Медный всадник“». «Диалектикой» Белый называет приблизительно то же, что Тынянов — «динамикой»: важны не элементы, а соотношения, и прежде всего соотношение между совокупностью уже прочитанных стихов и каждым новым стихом, подлежащим чтению: ритм каждой новой строки воспринимается не изолированно, а на фоне ритма предшествующих строк. Именно так Тынянов представлял себе восприятие верлибра, свободного стиха (ПСЯ, с. 55, 67), а Белый — всякого, даже и классического стиха. Прямое влияние здесь возможно (Белый в 1921 г. жил в Петрограде и выступал с лекциями, в том числе и о стихе), но не обязательно. Случай этот интересен тем, что Белый своей теорией, как известно, восставал сам против себя: своим динамическим подходом он отменял свой прежний статический подход к

сочетаниям строк в «ритмические фигуры», изложенный в «Символизме» 1910 г. и уже ставший началом нового русского стиховедения<sup>3</sup>.

На уровне языковом тыняновскому подходу соответствует исследование актуального членения предложения по темам и ремам, выдвинувшееся рядом с традиционным подходом к синтаксису как раз в 1920—1930-х годах, а затем — современная проблематика связанности текста, сцепления фраз в сверхфразовые единства с таким же динамическим ощущением фразоразделов, с каким Тынянов ощущал в стихе словоразделы. На уровне стилистическом тыняновскому подходу соответствует проблематика порядкового анализа, сформулированная Б. И. Ярхо в «Методологии точного литературоведения» почти в тех же терминах<sup>4</sup>: «Литературное произведение воспринимается во времени, т. е. формы его действуют на нас последовательно, сукцессивно... Анализ сукцессивности можно прямо назвать делом будущего... Речь идет о контрапунктировании, т. е. о написании всех трех областей (строения произведения: образной, словесной и звуковой. — М.Г.) в том порядке, в каком они доходят до сознания, воспринимающего произведения в первый раз», — и далее образец послоговой разметки формулы «Мир хижинам — война дворцам»: после какого слога сознание воспринимает здесь метонимию, символ, антитезу, параллелизм, двухударный ритм и т. д. Прямое влияние (на этот раз со стороны Тынянова) здесь тоже возможно, но тоже не обязательно.

Наконец, на уровне сюжетном тыняновскому подходу соответствует выделение по ходу чтения ядерных и сопутствующих мотивов в повествовании, предпринятое Бартом на французском и Четменом на английском материале, а затем оказавшееся весьма важным для реферирования текста, составления резюме. Вот отрывок разбора рассказа Дж. Джойса «Эвелина»<sup>5</sup>: «Например, во втором абзаце есть фраза „Прошел, возвращаясь к себе, человек из крайнего дома“. Это — мотив, но ни в какое резюме он не войдет по простой причине: это действие не имеет последствий. Когда мы читаем рассказ в первый раз, то не знаем, какую значимость можно приписать этой фразе; но когда в нескольких следующих предложениях об этом человеке не упоминается больше ни разу, то мы заключаем, что это не самостоятельный член сюжета, а только пример тех беглых наблюдений, которые войдут в сюжет под более общей рубрикой, например, „Эвелина задумчиво смотрит из окна“». Понятно, что при перечтении мы уже сразу скользнем по этой фразе с половинным вниманием, не дожидаясь «нескольких следующих предложений».

При желании можно привлечь примеры и из области других: искусств, кроме литературы. Например, ту революцию в театре, которую произвел в конце XIX в. натурализм (у нас — Художественный театр), можно определить как переход от игры перечтения к игре первочтения: чтобы казалось, что каждая следующая реплика неизвестна и неожиданна и для персонажей и для\* актера. В. Брюсов справедливо замечал, что поэзия ранняя, устная, импровизируемая воспринималась подобно музыке (как первочтение), а современная поэзия, рассчитанная на чтение, воспринимается подобно архитектуре или изобразительному искусству (как «перечтение» законченных вещей)<sup>6</sup>. Но это уже дальние аналогии, которых сейчас касаться не стоит. Главное остается несомненным: подходы к тексту с точки зрения первочтения и с точки зрения перечтения противостоят друг другу как установка на становление и установка на бытие; на текст как процесс и на текст как результат; на меняющееся нецелое и законченное целое. Совершенно ясно, что ни один из них не

лучше, не адекватнее другого, ни один не является всеобъемлющим: просто они ориентированы на литературу разного рода. Можно сказать, что культурой перечтения была вся европейская культура традиционалистической эпохи, с древнегреческих времен до конца XVIII в.; а культура первоочтения началась с эпохи романтизма и достигла полного развития в XX веке. Культура перечтения — это та, которая пользуется набором традиционных, устойчивых и осознанных приемов, выделяет пантеон канонизированных перечитываемых классиков, чьи тексты в идеале постоянно присутствуют в памяти, так что ни о какой напряженной непредсказуемости не может быть и речи. Культура первоочтения — это та, которая провозглашает культ оригинальности, декларирует независимость от любых заданных условностей, а вместо канонизированных классиков поднимает на щит опередивших свой век непризнанных гениев; в таких условиях свежесть первоочтения — это идеал восприятия, и даже когда мы перечитываем стихотворение или роман, то невольно стараемся выбросить из головы все, что мы о нем помним, и как бы сами с собой играем в первоочтение. Традиционалистическая культура, как сказано, учит чтению по опорным сильным местам, учит ритму чтения; новая культура оставляет читателю лишь недоуменное чтение по складам. Идеал постромантического чтения — детектив, который читатель отбрасывает, не дочитав, если случайно узнает, кто в конце окажется убийцей. (Роман-фельетон с продолжениями, обрывающимися на самом интересном месте, — прямое детище романтизма.) Если эти примеры кажутся грубыми, то попробуем представить себе, как воспринимали «Евгения Онегина» первые читатели, получавшие его главу за главой, и как стали они (и мы) воспринимать его после первого полного издания. Поэт и в той и в другой культуре читается как творец, подобный богу; но традиционалистический поэт подобен богу средневековому, чьи законы творения доступны знанию человека, потому что человек создан по его образу и подобию; а постромантический поэт подобен богу послереформационному, чьи пути абсолютно неисповедимы. Самая точная формула этой культуры первоочтения неожиданным образом дана в одном светлом стихотворении Кузмина, где говорится, что жизнь — это дорога, по которой мы идем, А устав, среди зеленых сядем трав, В книге старой прочитав остаток глав: Ты — читатель своей жизни, не писец, Неизвестен тебе повести конец. Вот эту пропасть между читателем и «писцом» разверзла только постромантическая эпоха: старый автор допускал читателя к пониманию своей целостности, новый отстраняет читателя и оставляет ему только понимание по частям — динамическое, сукцессивное. Петроградские формалисты, опоязовцы переносили на восприятие старой литературы опыт восприятия новейшей и старались увидеть Пушкина глазами современников Пушкина. Московские формалисты вроде Б. И. Ярхо переносили на новейшую литературу опыт восприятия старой и смотрели на Маяковского усталыми глазами ученых потомков, роющихся «в сегодняшнем окаменевшем» и т. д. И тот и другой взгляд позволил увидеть очень много нового и непривычного, но в то же время из фокуса ушло многое важное, что было видно раньше. Вот характерный пример. Тынянов настаивает на том, что «симметрия композиционных фактов» — понятие «опасное, ибо не может быть симметрии там, где имеется усиление» (ПСЯ, с. 28), т. е. не симультанное, а последовательное восприятие. Это так для современного первоочтения, но это не так для традиционалистского перечтения: там читатель заранее знает, что его ждет и на каком расстоянии, и поэтому, например, композиция античных стихотворных книг сплошь и рядом рассчитана именно на опознание симметрии. Здесь даже в XX в. у Тынянова появляется сильный оппонент, работы

которого представляют собой прямо-таки культ искусства перечтения: это Р. О. Якобсон с его исследованиями последних десятилетий по «грамматике поэзии» в коротких стихотворениях на разных языках. Понятие симметрии, столь неприемлемое для динамизма Тынянова, у Якобсона царствует в полной силе. Анализ Якобсона возможен только если разбираемый текст перечитывается без конца с таким же усердием, как Библия верующим или Розеттская надпись Шампольоном. Как соотносятся, взаимоисключаются и взаимодополняются эти явления — здесь об этом говорить невозможно. Не случайно филологи XX в. предпочитали из прошлого изучать явления периферийные, менее канонизированные, то, что опоязовцы называли «младшими линиями», а М. М. Бахтин (очень произвольно) — «романом»: здесь легче было отрешиться от установки на перечтение. «Еще ничего не было решено», — начинается «Смерть Вазир-Мухтара»: формалисты подходили к классике как к живому незавершенному процессу, где еще, действительно, ничего не решено, — пойдет ли русская поэзия по пути архаистов или новаторов.

Самый яркий пример различной плодотворности двух подходов виден при выходе в абсолютно традиционалистический материал — фольклор. Мы знаем каталог сказочных мотивов Аарне и каталог сказочных функций Проппа; так вот, Аарне как последовательный романтик исходил из первоочтения и записывал в свой каталог «золотые яблоки» как таковые, потому что при первой встрече с ними нельзя знать, будут они целью добывания, средством испытания или волшебным даром; а Пропп исходил из перечтения и поэтому его каталог функций оказался более адекватным материалу и продвинул изучение сказки гораздо дальше. Проблема первоочтения — перечтения, к которой нас подвел Тынянов, позволяет заметить важное внутреннее противоречие всей современной, т. е. послеромантической культуры: в отношении к классике. В принципе разницу между классикой и беллетристикой можно определить так: классика — это тексты, рассчитанные на перечтение, беллетристика — на однократное первоочтение. Даже если классическое произведение читается лишь один раз, то этому предшествует какая-то предварительная наслышка, а за этим следует если не перечтение, то хотя бы готовность к перечтению. Так вот, культура восприятия классики, культура перечтения в новейшее время быстро исчезает: отчасти просто из-за умножения числа книг (все больше читаем, все меньше перечитываем), отчасти же из-за того, что навыки сукцессивного первоочтения мешают надлежащим образом воспринимать и перечитываемое. Привычка к историческому подходу препятствует осознанным актам канонизации классики — отбору, иерархизации и комментированию (подчеркиваю — осознанному, потому что неосознанно и противоречиво это делается, конечно, и сейчас). Заменой этому служит, с одной стороны, представление об историческом пантеоне, где рябят памятники всех времен и народов, не сводясь ни к какому общему знаменателю, а с другой стороны — представление о том, что все времена только и делали, что приготавливали нас и жили нашими заботами; соответственно, из классических памятников извлекаются только те элементы, которые кажутся созвучными нашему времени. И то и другое лишь запутывает связи нынешнего дня с прошлым; свидетельство тому — вся картина нынешнего школьного изучения литературы, и не только в СССР, но и на Западе.

Р. С. Я позволю себе закончить эту заметку вопросом частным, но близким мне как стиховеду. Тынянов несколько раз касается вопроса о свободном стихе, верлибре. Он определяет его как стих, в котором каждая строка имеет «динамически-сукцессивную метрическую изготровку», но не имеет «динамически-симультанного метрического

завершения» (ПСЯ, с. 54—56), т. е. в котором после каждой строки вновь и вновь возникает ожидание, что следующая строка будет ей ритмически подобна, и каждый раз это ожидание обманывается. Спрашивается, сколько» может длиться это безнадежное ожидание? Сейчас, как известно, свободный стих — один из самых дискуссионных вопросов русского (и не только русского) стиховедения, и два противоположных ответа на этот вопрос зависят от установок на первочтение и перечтение. Один ответ (А. Л. Жовтис, О. А. Овчаренко): свободный стих — это стих со свободной сменой мер повтора (в отличие от классического с постоянной мерой повтора — стопой и пр.); это, по существу, повторение тыняновского определения, исходящего из неустанно напряженного ожидающего первочтения. Другой ответ (Ю. Б. Орлицкий, В. С. Баевский): свободный стих — это стих вовсе без мер повтора, отличающийся от прозы только делением на строки, т. е. чисто тонический стих без равноударности и без рифмы; это ответ с точки зрения читателя, который устал ждать, отбросил всякую метрическую изготовку и исходит из спокойно-констатирующего перечтения.

Первый подход, от первочтения, напоминает категорическое утверждение петроградских опоязовцев: между стихом и прозой — четкий рубеж, определяемый наличием или отсутствием установки на стих, совершенно ясной для всякого читателя стиха. Второй подход, от перечтения, напоминает скептическое представление московских формалистов из ГАХН: между стихом и прозой — широкая полоса переходных явлений, и сказать, стих ли перед нами, можно лишь дочитав до конца и подсчитав, больше или меньше половины текста составляют строки, имеющие какое-либо единообразие. Я со своей стороны занимаю здесь странную двойственную позицию. Как исследователь я совершенно согласен с Орлицким и Баевским, что «смена мер» ничуть не отличает стих от прозы и что определить стих можно только дочитав текст до конца и оглянувшись, — «симультанно». Но как практик свободного стиха (переводчик) я не могу не чувствовать, что ритм каждой строки у меня существует только во взаимодействии с предыдущими и (этого у Тынянова нет) с последующими: сочиняя предпоследнюю и предпредпоследнюю строку периода, я не могу не ориентировать их на звучание последней строки. Такой динамизм близок к тыняновскому, но отличается тем, что первочитательский динамизм детерминирован, а первописательский — телеологичен.

Не знаю, достаточно ли этого, чтобы предложить еще одно важное отождествление: сукцессивный подход к тексту, от первочтения, динамический, диалектический — это подход творческий, преображающий материал (творческий для поэта, сотворческий для читателя); симультанный подход к тексту, от перечтения, статический, констатирующий — это подход исследовательский, со стороны, строго соблюдающий грань между субъектом и объектом исследования. Но это грозит увести нас к проблемам слишком отвлеченным, и здесь лучше остановиться.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Бобров С. П. Теснота стихового ряда (опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тыняновым). — Русская литература, 1965, № 3, с. 109—124.

2 О Блоке см.: Бернштейн С. И. Голос Блока. — Блоковский сборник, II. Тарту, 1972, с. 454—525. О чтении Брюсова упоминания рассеяны по многим мемуарам и еще живы в памяти слушавших; автор пользовался консультациями С. П. Боброва и С. В.

Шервинского.

3 См. подробнее нашу статью «Белый-стихoved и Белый-стихотворец» в кн.: В мире Андрея Белого. М., 1987 (в печати).

4 Труды по знаковым системам, 4. Тарту, 1969, с. 521—522.

5 Culler J. Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature. London, 1975, p. 219.

6 Брюсов В. Я. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 381—383. Можно было бы предложить еще более выразительное сопоставление — с одной стороны, радиорепортаж о футбольном матче, в котором каждый следующий момент — напряженная проблема, и с другой стороны, отчет об этом же матче в завтрашней газете, где мелочи опущены, частности обобщены и все подведено к двум-трем решающим голам, словно подготовленным всем ходом матча. При всей разнице материала это не так уж далеко от тыняновского сопоставления оды ломоносовской, в которой царит начало «наибольшего действия в каждое данное мгновение», и оды сумароковской, с ее началом «словесного развития, развертывания» (ПИЛК, с. 230).