

*К 75-летию со дня рождения
Генерального секретаря ЦК КПСС,
Председателя Президиума Верховного Совета СССР
ЛЕОНИДА ИЛЬИЧА БРЕЖНЕВА*



«Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства».

Л. И. Брежнев

Русская литература

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1981

Год издания двадцать четвертый

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
В. В. Тимофеева. Октябрь и русская поэзия	3
С. В. Заика. Мечта о прекрасном человеке	19
Г. М. Фридлендер. Наследие Достоевского и наша современность	32
В. А. Котельников. Достоевский и Иван Киреевский	57
И. В. Столярова. Трагическое в повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»	77
О. В. Творогов. О взаимодействии литературы и живописи в Древней Руси	95

ПОЛЕМИКА

Л. В. Полякова. Некоторые вопросы теории социалистического реализма и современность	107
О. И. Федотов. Стихование — наука строгая (критические заметки) . . .	122

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. В. Базанов. «Читаю твои чудесные стихи...» (письма А. А. Фадеева Александру Прокофьеву)	130
Н. И. Кузнецов. К. Федин и А. Блок	143
С. С. Гречишкин. Новеллистика Брюсова 1900-х годов (сборник рассказов и драматических сцен «Земная ось»)	150
А. Н. Шустов. Жизнь и творчество Е. Ю. Кузьминой-Караваевой	160
Е. В. Свиясов. Г. П. Данилевский в литературной полемике начала 1860-х годов	170
Н. Г. Морозов. Изображение народной жизни в творчестве Н. А. Некрасова 1858—1860 годов	180
Н. М. Романов. Эволюция пушкинского замысла романа о Пелымове	191

(См. на обороте)

ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

В. Н. Баскаков. «Литературному наследству» — 50 лет	201
О. С. Муравьева. Литература по пушкинскому краеведению за 1970-е годы	216
В. П. Муромский. Вопросы советской литературы и критики в межвузовских сборниках	223
В. А. Ковалев. Нравственный аспект в школьном преподавании литературы	232
Т. В. Буланина. Издание первой русской риторики	234
Ю. Д. Левин. Русские в Британии XVIII века	237

Н. С. Демкова, Г. П. Макогоненко. К семидесятипятилетию академика Дмитрия Сергеевича Лихачева	242
Академик Михаил Павлович Алексеев	247
ХРОНИКА	248
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1981 году	260

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор),
А. С. ВУШМИН, П. С. ВЫХОДЦЕВ (зам. главного редактора),
А. А. ГОРЕЛОВ, Н. А. ГРОЗНОВА, Л. Ф. ЕРШОВ, А. Н. ИЕЗУИТОВ,
В. А. КОВАЛЕВ, А. М. ПАНЧЕНКО, Ф. Я. ПРИЙМА, Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Отв. секретарь редакции **М. Д. Кондратьев**

Адрес редакции: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

Технический редактор **М. Н. Кондратьева**
 Корректоры **Л. М. Бова, А. Х. Салтанаева и Т. Г. Эдельман**

Сдано в набор 31.07.81. Подписано к печати 03.11.81. М-23228. Формат 70×108^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 16^{1/2}=23.10 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 28.00. Тираж 14508. Тип. зак. 625.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение. 199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1
 Редакция журн. Русская литература, тел. 218-16-01

Ордена Трудового Красного Знамени
 Первая типография издательства «Наука». 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1981 г.

СТИХОВЕДЕНИЕ — НАУКА СТРОГАЯ

(КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

Стихovedение — строгая, склонная к академизму наука. Чтобы свободно изъясняться на стихovedческом «санскрите», требуется длительная специальная подготовка, не менее серьезная, чем при изучении музыкальной грамоты.

Умение определить стихотворный размер — своего рода азбука науки. С ней, как известно, был не в ладах знаменитый пушкинский герой. Хуже, когда по примеру Евгения Онегина азы стихovedческой грамоты игнорируют литературоведы.

В майском номере «Нового мира» за 1979 год Ал. Михайлов опубликовал свои «Этюды о поэзии». Первый этюд «На службе у замысла» преследует цель познакомить читателя с «любимыми ритмическими схемами», или, говоря проще и точнее, излюбленными размерами К. Ваншенкина и В. Бокова. Не часто современная критика обращает внимание на эту сторону дела. Но вот беда, те метрические определения, которые предлагает критик, никакой критики, как говорится, не выдерживают. Цитирую самое начало статьи: «У Константина Ваншенкина, например, его „фирменный“ размер образуется из чередования трех- и двустопного ямба:

Туман разрастался, клубясь,
Тропинка пропала.
Листы безупречная вязь
Едва проступала.

Был мир, как ночной океан,
Закрит пеленою.
И солнце сквозь этот туман
Казалось луною».

Если Онегин не мог отличить ямба от хорея, то автор «Этюдov» путает его с амфибрахием. Ну ладно, допустим, произошла досадная описка, опечатка, случается! Но тут же, на этой же странице, нас ожидает еще одно «открытие»: «В „Поездке к другу“ двустопная строка представляет собою паузную форму ритма, тактовик, здесь своеобразная ритмическая конструкция:

Восемнадцать лет
Провистали мимо.
Но насколько зримо
Сохранился след!..

Даже по одной этой строфе можно судить, что ритм, с одной стороны, придает стремительность стиху, а с другой — создает эмоциональные паузы, меняющие его тональность». К сожалению, автор не уточняет, какие паузы имеются в виду: внутри- или межстиховые, но «даже по одной этой строфе можно судить» о том, что перед нами... трехстопный хорей с постоянным пиррихием на первой стопе, не имеющий с тактовиком (ни по Квятковскому, ни по Гаспарову) ничего общего. Заканчивая разговор о Ваншенкине, Ал. Михайлов приводит строки из стихотворения «Настя»:

Над землей звенела стужа
Когда-то.
Провожала Настя мужа —
Солдата.

«Попробуйте, — предлагается читателю, — соединить их в двустипшия — ничего не получится. Эмоциональная пауза диктует здесь такую разбивку строк. Укороченная, двустопная, строка требует нагрузить ее особым смыслом. Гармонию смысла и звучания создает аритмия строк, эмоционально наполненные паузы перед усеченными строками» (с. 262). Конечно, ничего не получится! Во-первых, с какой стати четверостишие должно складываться пополам? Ни читателю, ни критику не дано нарушать авторскую волю. Во-вторых, как, интересно, представляет себе Ал. Михайлов эмоциональную паузу, возникшую до «разбивки строк» (иначе она не сможет ее «диктовать»)? В-третьих, четные и нечетные строки несовместимы из-за того, что они представляют собой два разных размера: четырехстопный хорей и одностопный амфибрахий (либо гиперкаталектический ямб, тоже одностопный). Как можно было усмотреть в «усеченных строках» две стопы — загадка.

Столь же произвольно автор «Этюдov» анализирует стихотворную поэтику Виктора Бокова. Отрывок из поэмы «Свирь»:

Брусница, брусница,
Мне милый приснится,
Приснится желанный,
Приснится женатый,
Женатый на мне лишь —
Он мой царевич,
Он мой баскбй,
Он мой бажбнй,
Так же, как я,
Весь войной обожженный —

метрически интерпретируется следующим образом: «Поначалу здесь четырехкратный амфибрахий разбит на два полустипшия, а с шестой строки — двухударник, подслушанный то ли в разговорной речи, то ли в народном стихе, количество слогов в строках и состав клаузул не совпадает, поэт не стесняет своей свободы даже в этих элементах стиховой структуры, заканчивая этот отрывок трехударной строкой» (с. 262). Правильнее, однако, будет сказать, «критик не стесняет своей свободы»: снова авторское членение на строки подменяется исследовательским, снова в ход идет загадочный «двухударник», снова неправомерно усложняется метрический облик произведения. На самом же деле мы имеем здесь сочетание двустопного амфибрахия (первые пять стихов), двустопного дактиля (следующие четыре) и двустопного же анапеста (вместо мифического трехударника в последней строке). В иной, более современной трактовке, размер приведенного отрывка может быть квалифицирован как двустопный трехсложник с вариацией анакруз.

Повторяю, само по себе обращение критики к стиховедческой проблематике — в высшей степени отрадный факт. Однако ему надлежит быть и достаточно профессиональным. Даже в «легком» жанре «этюда».

* * *

В отличие от критика Ал. Михайлова, С. В. Калачева оперирует стиховедческими понятиями вполне профессионально. Причем подробная характеристика стихотворных размеров составляет преимущественный предмет ее книги «Стих и ритм» (М., 1978), которая, согласно аннотации, «может служить пособием для слушателей университетов культуры и представит интерес для широкого круга читателей». Однако и квалифицированного читателя в этом пособии ждет немало сюрпризов. Вот некоторые из них.

Цитируется бруссовское четверостишие:

Как любил я, как люблю я эту робость первых встреч,
Эту беглость поцелуя и прерывистую речь!

Как люблю я, как любил я эти милые слова, —
Их папав не позабыл я, их душа во мне жива.

Далее мы с удивлением узнаем, что перед нами «семистопные стихи», что «семистопная строка по времени произнесения приближается к 10 секундам, когда восприятие периодичности уже требует известного напряжения», и, наконец, что «удлинение строки за известный предел не повышает выразительность стихотворной речи, а, наоборот, ее притушает» (с. 54). Прежде всего отметим, что перед нами не семи-, а восьмистопный хорей. Но даже и в этом случае строка никак не «вытягивается» до 10 секунд. Хотя декламационная манера — дело сугубо индивидуальное, на прочтение всего катрена (с внутри- и межстиховыми паузами) уходит приблизительно 25—28 секунд, т. е. на один стих приходится от силы 6—7 секунд.¹ Но самое главное, о чем нельзя не сказать в этой связи со всей определенностью: русский качественный по своей природе стих тем и отличается от количественного метрического, что внутренняя его соизмеримость не имеет ничего общего с временными длительностями, которые, кстати, и в античной метрике имели не абсолютный, а относительный характер. Наконец, прямо-таки бросается в глаза, что восьмистопные строки, благодаря глубокой цезуре, поддержанной рифмой, естественным образом звучат как «нормальный» 4-стопный хорей с удвоенным количеством стихов.

Принципиальное стремление анализировать метрику, руководствуясь не объективно-просодическими, а субъективно-декламационными критериями приводит С. В. Калачеву к достаточно произвольным выводам, особенно когда дело касается неклассических стиховых форм. «Поэма „Люблю“, — замечает исследовательница, — еще написана столбиком, как было принято у верлибристов (?). Начиная с поэмы „Про это“ поэт пользуется длинной строкой, разбитой на ступеньки, — лесенкой» (с. 78—79). Так графическое оформление и стоящие за ним нормы декламации принимают на себя несвойственную им ведущую роль в определении метрической природы произведения: столбик — верлибр, лесенка — тоника. «Принципиальное отличие тоника от силлабо-тоника заключается в том, что обе системы требуют совершенно непохожего чтения стиха» (с. 82). Это утверждение звучит так же странно, как если бы мы сказали: принципиальное отличие картин Делакруа от картин Пикассо заключается в том, что для их восприятия необходимы очки с разной диоптрией.²

Тонический стих рассматривается С. В. Калачевой как нечто однородное. Стройная классификация его отдельных модификаций, разработанная М. Гаспаровым, В. Баевским, П. Рудневым, Б. Егоровым, Б. Бухштабом и др., почему-то игнорируется. Взамен предлагаются сбивчивые и противоречивые построения, не только не вносящие ясности, но еще больше запутывающие неподготовленного читателя. Так, 6-стопный хорей в стихотворении Р. Рождественского «Весенний монолог» объявляется «наиболее последовательным тоническим стихом» (с. 88):

Мир огромен.
Но сегодня в мире тесно!

¹ На с. 35, между прочим, утверждается, что для произнесения 11- и 13-сложных форм силлабического стиха, звучавшего в декламации, как полагал Б. В. Томашевский, подчеркнуто протяжно, речитативно, требовалось 5—6 секунд. В брянской строке 15 слогов. Сопитительно, чтобы разница в два слога удвоила время произнесения.

² О том, что метрические параметры стиха прямо не зависят от способа декламации, Вл. Пяст писал еще в 1931 году: «Гекзаметр останется гекзаметром, если мы для произнесения стиха истратим пять секунд и если три» (Пяст Вл. Современное стиховедение. Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. с. 20). Равным образом, добавлю от себя, пушкинский 5-стопный ямб останется 5-стопным ямбом, как бы ни членить его на «ступеньки» (см., например, у Маяковского — «Как дельта стихи»). Тоническим стихом он не станет.

И капли никого не пощадят...
Где вы бродите,
великие оркестры,
Вам бы в эти дни
Играть на площадях!..

а 4—3-стопный ямб в стихотворении Маяковского «Тропики» — трехударником (с. 81):

Не счел бы лучший казначей
звезды тропических ночей,
настолько ночи августа
звездой набиты нагусто.

Но особенно «повезло» свободному стиху. Концепция А. Л. Жовтиса хотя и упоминается, но «с легкостью необычайной» отмечается как недостаточная. Концепция В. С. Баевского не упоминается вовсе. Поскольку определение верлибра не может строиться на негативных признаках, на помощь опять приходит «палочка-выручалочка» — интонация: *«Ритм свободного стиха складывается из повторения внутренние, интонационно соразмерных строк»*. Благодаря этому словосочетанию, на которые поэт членит речь в верлибре, независимо от упорядоченности в расположении ударений воспринимаются как целостные, завершенные единства, *стихотворная интонация является основным признаком и определителем свободного стиха* (с. 76). Но что же такое интонация: следствие или причина «стиховности»? Почему она является «основным признаком и определителем» только свободного стиха? Как же обходятся без нее другие формы стихотворной и нестихотворной речи? У верлибра специфическая интонация? Но специфическую интонацию, очевидно, имеет любое высказывание (и даже не один вариант!). В метрике следует оперировать метрическими признаками, иначе путаница неизбежна. Неудивительно, что под рубрикой верлибра у С. В. Калачевой, как в сказочном теремке, мирно уживаются и вольный дольник С. Есенина («Черный человек»), и 3-ударный дольник В. Федорова («Со времен еще древнегреческих...»), и рифмованный анапест В. Луговского («Костры»), и вольные, опять-таки рифмованные, ямбы А. Белого («Пустой простор»), и ранние стихи В. Маяковского («Утро», «Из улицы в улицу»), и многое другое, звучащее «тревожно-трагически» и выстроенное в столбик.

В книге, претендующей на роль пособия для обширнейшей аудитории,³ решительно, без «излишней» аргументации декларируются и другие, по меньшей мере спорные положения. Сложнейшие дискуссионные проблемы современной стиховедческой науки упрощаются и, по сути, снимаются с повестки дня. Вряд ли такой подход к делу соответствует жанру книги и основным задачам, которые в ней решались. Научная по-

³ Уместно отметить, что и в гораздо более строгой, имеющей концептуальное значение, работе «Выразительные возможности русского стиха» (Изд. МГУ, 1977) исследовательница столь же вольно распоряжается размерами. Например, 3-стопный ямб, который получил Б. Томашевский, экспериментально расчленив длинные строки Гнедича на полустопы, ей ничего не стоит «переименовать» в «короткие четырехстопные хорей» (с. 84):

Пою златовенчанну
Прекрасную Венеру,
Защитницу веселых
Киприйских берегов...

а «Домик в Коломне» зачислить в «особый тип цезурованного стиха» (с. 86), когда даже начинающему стиховеду известно, что эта поэма Пушкина, вопреки лукавому («Признаться вам, я в пятистопной строчке Люблю цезуру на второй стопе...»), написана бесцезурным пятистопником.

лемика уместна лишь в сугубо академических изданиях, рассчитанных на читателя, имеющего четкое представление о предмете спора. Неспециалисту же необходима адаптированная, но предельно объективная информация.

* * *

С каждым годом все острее ощущается дефицит стиховедческих пособий, предназначенных для высшей и средней школы. Пожалуй, лишь второе издание учебника В. Е. Холшевникова⁴ в должной мере удовлетворяет сегодняшним требованиям, но слишком скромный тираж делает его столь же малодоступным для широкого читателя, как и предыдущее издание. Вот почему выход в свет пособий по стиховедению можно только приветствовать.

Книги В. А. Цыбенко и Г. С. Скрипова⁵ написаны в жанре предельно адаптированного изложения основ стихосложения. Оба автора ставили перед собой задачу дать необходимый минимум сведений о ритме, метре, рифме и строфе как основных элементах стихотворной речи. Цепны ли эти сведения в свете современной теории стиха, пригодны ли они служить руководством для школьников, студентов и преподавателей?

Вопреки общепринятому после работ Б. В. Томашевского представлению о стихотворном ритме как упорядоченной соотнесенности стихов, В. Цыбенко пытается воскресить давно отвергнутую *наивно-стопную* концепцию, неправомерно смешивая при этом понятия ритма и метра: «В русском качественном (качественном, ударном) стихосложении ритмическими единицами являются: слог (силлабический тип стиха); стопа (силлабо-тонический тип стиха); доля (тонический тип стиха)» (с. 3—4). Таким образом, в качестве первоэлементов стихотворного ритма фигурируют отнюдь не обязательные и не сопоставимые между собой композиционно-значимые повторы словесно-звукового материала. Если стопа, при всей ее иллюзорности и условности, еще допускается как слагаемое метрической (но не ритмической!) соизмеримости силлабо-тонического стиха, то слог сам по себе никак не может служить ей аналогом: в силлабических виршах взаимодействуют равные массы слогов (т. е. стихи и полустихия), но не отдельные слоги. Точно так же устаревшее понятие доли, ритмической группы, не равной себе, вряд ли может претендовать на роль элементарной ритмической единицы в различных модификациях тонической системы стихосложения. Как показали работы М. Гаспарова, А. Колмогорова и его учеников, за опорные единицы при определении той или иной разновидности тонического стиха целесообразнее брать сильные слоги и количество слабых слогов между ними.

Странно звучит и само определение ритма: «Ритмом называется быстрое, боевое (!) и ударное движение звуков в стихе» (с. 5). Совершенно произвольный набор эпитетов нисколько не проясняет сути определяемого явления.

При характеристике силлабо-тонических размеров В. Цыбенко постоянно делает экскурсы в античную метрику, забывая о том, что греческие термины «хорей», «ямб», «дактиль» и т. п. обозначают в силлабо-тонике качественно иные явления. Вот характерный образчик такого «параллелизма»: «Аристотель считал ямб наиболее распространенным размером. Ямбические стихи писали греческие поэты — Архилох, Симонид, Гипполакс Эфесский» — и тут же, не переводя дыхания: «Ломоносов ям-

⁴ Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Пособие для студентов филологических факультетов. Изд. 2-е, перераб., Изд. ЛГУ, 1972.

⁵ Цыбенко В. А. Основы учения о стихе. Пособие в помощь студентам и преподавателям. Под ред. проф. А. А. Волкова. Новосибирск, 1975; Скрипов Г. С. О русском стихосложении. Пособие для учащихся. М., 1979.

бом написал „Оду на взятие Хотина“» (с. 15). Как будто Архилох и Ломоносов пользовались одним и тем же метром!

Еще большую теоретическую неосведомленность проявляет автор «Основ» в трактовке неклассических форм. «Теорию тонического стихосложения, — пишет он, — разработали В. М. Жирмунский и В. Я. Брюсов» (с. 29). Ни группа А. Н. Колмогорова, ни М. Л. Гаспаров, которым, собственно, и принадлежит честь теоретического осмысления дольника, тактовика и акцентного стиха, в пособии не упомянуты. Отсюда и такие «вольные», бездоказательные импровизации: «В тонической системе стихосложения свободным стихом называются различные варианты дольника (с большим разнообразием количества ритмических единиц в соседних строках). Свободный стих, или „верлибр“... — это разноударный дольник... свободным стихом написаны „Слово о полку Игореве“, старинные лирические стихо-песни и некоторые произведения былинного эпоса» (с. 31); «Свободный стих часто внешне имеет форму „ступенчатой“ графики (особенно у поэтов советской эпохи)» (с. 32). На этом основании образцами верлибра оказываются «Двенадцать» Блока и «Владимир Ильич Ленин» Маяковского.

Конечно, современная теория тонического стиха во многом еще дискуссионна, противоречива, но позитивные результаты, достигнутые за последние два десятилетия, бесспорно исключают подобные рассуждения. Скорее всего, В. Цыбенко опирался не столько на В. Жирмунского и В. Брюсова, сколько на А. Квятковского, в частности на его популярный «Поэтический словарь», где по ведомству верлибра проходит «все, что не традиционный стих и не традиционная проза» («Слово о полку Игореве», некоторые произведения ранней виршевой поэзии, некоторые русские былины и лирические стихопесни).⁶ Негативное отношение большинства стиховедов к «музыкальной» концепции, сторонники которой были убеждены, что стих держится на строгом временном соответствии ритмических единиц, видимо, не коснулось автора рецензируемого пособия, равно как и во многом плодотворная дискуссия о верлибре.⁷ «Наши формулировки и выводы, — самокритично признает он, — не претендуют на безоговорочную, бесспорную истину. Мы полностью присоединяемся к высказыванию А. П. Квятковского: „...как много важнейших вопросов поэтики не разработано, как много зыбкого и неточного заключено не только в раскрытии некоторых терминов, но, главное, — в понимании определенных литературных фактов“» (с. 51). А ведь этому высказыванию без малого 15 лет! Зачем же зыбкость и неточность вчерашней науки переносить в наши дни?

Автор другого пособия, адресованного учащимся средней школы, Г. С. Скрипов, отказывается от *наивно-стойной* теории. По его мнению, силлабо-тоническое стихосложение основывается на правильном, едином для всех строчек-стихов чередовании ударных и безударных слогов. В соответствии с этим положением для быстрого и правильного определения размера рекомендуется метод скандированного чтения и вводится понятие анакрузы. Такой подход к метрике классического стиха в условиях школы, пожалуй, наиболее приемлем, особенно если уточнить некоторые детали. Чтобы не вводить школьников в заблуждение, целесообразнее все же говорить о чередовании не ударных и безударных, а сильных и

⁶ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966, с. 76. Свод критики тактометрической теории см.: Карпов А. С. Стих и время. М., 1966, с. 384—398. Многочисленные рецензии на «Поэтический словарь» (с 1968 по 1971 год) имели принципиальное значение: предостеречь широкого читателя от некритического усвоения тактометрической интерпретации метрики, основанной не на объективных признаках стиха, а на субъективной манере декламации.

⁷ См.: Вопросы литературы, 1972, №№ 2, 11; Иностранная литература, 1972, № 2.

слабых слогов. Что же касается анакрузы, то это, конечно, не «безударные слоги, предшествующие первым стопам стиха в размере ямба, амфибрахия, анапеста» (с. 26—27), как утверждается в пособии, а ритмический зачин, который измеряется количеством слабых слогов до первого сильного (икта). Иначе говоря, анакруза характеризует все размеры: у хорея и дактиля она нулевая, у ямба и амфибрахия односложная, у анапеста двусложная. Если же сочетаются стихи разной метрической конфигурации, как у Лермонтова в «Русалке» или «Желании» («Зачем я не птица, не ворон степной...»), они могут интерпретироваться как трехсложники с вариацией анакруз.

Вообще терминология, которой пользуется Г. С. Скрипов, нередко существенно отличается от общепринятой. Так, анализируя онегинскую строфу, автор замечает: «...по размеру ямба рифма должна быть только мужская, но тут встречаются (в этой строфе шесть раз) остаточные слоги, которые, это надо учесть, не переводят ее в женскую» (с. 45). Под «остаточными слогами» надо понимать, очевидно, наращение в гиперкаталектике, но почему тогда рифмы «Татьяной—румяной», «молчалива—боязлива», «умела—хотела» остаются мужскими? Скорее всего, имелось в виду другое: женская клаузула не переводит заключительную стопу из разряда ямбических в разряд амфибрахических. Загадочно звучат и такие термины, как «разностопия», применительно к акцентному стиху поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (с. 54), «акцентные ударения» (явная тавтология), «вырубающие» стих (там же), или «ступенчатый акцент», которым опять-таки «обязательно надо рубить» (с. 63).

Традиционно слабым местом оказались разделы «Тоническое, или акцентное, стихосложение» и «Об основных достоинствах стиха Маяковского». Тонический стих не расчленяется на принятые в современном стиховедении модификации, зато рассматривается как ближайший родственник народному стихосложению. Но характеристику этого последнего вряд ли можно признать удовлетворительной. Главным признаком народной напевной поэзии оказывается «не обязательно одинаковое количество слогов в стихах, но определенный и четкий размер стихов. В народных былинах, сказах, песнях стихи произносились или напевались примерно в равные отрезки времени на каждый стих, чтобы легче, равномерней для дыхания и напевней для души, для сердца они были» (с. 52). Под определенным и четким размером привычно понимается та или иная разновидность силлабо-тонического стиха, имеющего с народной песней мало общего. Временная соизмеримость речевых отрезков неодинакового слогового объема, даже если бы она и соблюдалась, стихообразующим фактором сама по себе не является.

Впрочем, вопрос о природе народного стихосложения остается открытым, и решать его, конечно, следует не в учебном пособии. Проблема же тонического стиха, в разработке которой достигнуты заметные успехи, адаптирована Г. Скриповым недопустимо архаично. Отсюда малопродуктивный недифференцированный подход к тонике, преувеличение роли графического оформления (лесенка становится чуть ли не главным метрообразующим фактором стиха Маяковского), упрощенное представление о взаимодействии тоники с силлабо-тоникой («практически слоговая ритмическая основа допустима и в акцентных стихах. Вот вы видите, как хорош хорей на правах слоговой основы для тонического стихотворения „Товарищу Нетте...“ или прекрасен амфибрахий в строфе о русском языке (из стихотворения «Нашему юношеству»): „Да будь я | и негром | преклонных | годов...“») (с. 58).

Беседы Г. С. Скрипова о русском стихосложении приоткрывают дверь «только в первый зал сказочного дворца поэзии... А за ним следуют еще и еще... Белый стих, вольный стих, свободный стих, стихотворение в прозе и ритмическая проза и т. д.» (с. 64). Польза от подобных

бесед несомненна. Но при одном обязательном условии: они должны соответствовать современному уровню развития науки о стихе.

Эти краткие заметки, разумеется, не претендуют на роль развернутой всесторонней рецензии. Их критический пафос направлен против явно обозначившейся тенденции в современном «популярном» стиховедении к замещению четких метрических характеристик расплывчатыми декламационными, которая на фоне общего стремления к точности и подчеркнутой объективности порождает разногласицу и субъективизм. Каждый из четырех рассматривавшихся здесь авторов — критик, стиховед, преподаватель вуза и учитель, — исходя из своих, казалось бы, узкопрофессиональных задач, по-разному увидел и запечатлел таинственный мир стиха, отраженный в сегодняшних научных представлениях. Однако все они, обращаясь к широкому непрофессиональному читателю, в той или иной мере отдали дань непродуктивному методологическому принципу — выдавать свои субъективные взгляды за общепринятые. Это предосудительно при любых обстоятельствах. Когда же такая подмена происходит в момент ознакомления с азами стиховедения, страдает престиж науки. А стиховедение — наука строгая и точная.

