
ИСЧИСЛЕНИЕ СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ (Случай Сумарокова: «Цефал и Прокрис»)

27 февраля 1755 г. на сцене петербургского придворного театра состоялась премьера оперы «Цефал и Прокрис». Это была первая опера, написанная на оригинальный русский текст и представленная русскими актерами (Финдейзен 1928, V: 95—96; Mooser 1955, 138—139; Бернандт 1962, 334—335; и др.), большинство из которых были воспитанниками придворной Певческой капеллы (Келдыш 1984, 100; ср. Сумароков 1755, 4)¹. По повелению Елисаветы Петровны музыку на либретто А. П. Сумарокова сочинил Франческо Арайя (Stählin 1770, 102), приехавший в Россию во главе итальянской оперной труппы еще в середине 1735 г. и с небольшими перерывами проработавший здесь около четверти века (Финдейзен 1928, IV: 19—20; Гозенпуд 1959, 39; Келдыш 1984, 95)².

Стихотворный текст этой оперы *sestia*, варьирующей мотивы Овидиевых «Метаморфоз» (VII, 665—866), представляет собой полиметрическую композицию, в которой речитативы с их астрофическим вольным ямбом перемежаются многочисленными ариями (в печатном издании они набраны курсивом). В ариях использованы самые разные размеры: 4-стопный и вольный хорей, 3-стопный ямб, 4-стопный дактиль, 2-стопный амфибрахий, а также переходные метрические формы (ср. Ливанова 1952, 82—85; Келдыш 1984, 102)³. Но даже на фоне такого широкого диапазона размеров по своей формальной сложности выделяется заключительный фрагмент реплики волшебника Тестора (действие III, явление I; см. Сумароков 1755, 27—28):

О тайнахъ мы Боговъ не можемъ толковать;
 Но будемъ дѣлать то, что должно исполнять:
 Тебѣ извѣстно, намъ Аврора повелѣла,
 Для окончанія съ ней общаго намъ дѣла,
 Чтобъ ревность въ сердце Прокрисѣ вложить,
 И ревностью любовь изъ сердца истребить.

О ревность,

Вниди въ нѣжно сердце Прокрисы прекрасной,
 И нѣжность ты ея на гордость премѣни,
 Взволнуй ея сердце, какъ море волнуешь,
 Ты возстань на тово, кто ей милъ паче всѣхъ,
 Дай ей склониться къ тому, кто противень!
 Будь несогласна, отъ ревности въ себѣ,
 Ты Прокрисъ съ Цѣфаломъ на всегда отъ сихъ дней.

Следом идет ария Миноса — переходная метрическая форма от 3-стопного ямба к вольному.

Лишь начало реплики Тестора — первые шесть стихов — написаны размером, обычным для речитативов «Цѣфала и Прокрис». После нескольких попарно рифмованных строк 5- и 6-стопного ямба короткая седьмая строка (*О ревность <...>*) тоже может быть воспринята как 1-стопный яmb, но тематически, синтаксически и даже версификационно (а именно отсутствием рифмы) она связана со второй частью реплики Тестора и потому теряет метрическую однозначность. Стихотворный размер этого фрагмента, имитирующий магический заговор, с трудом поддается определению: белый стих, акцентная неурегулированность клаузул, очевидная разноместность ударений и непредсказуемые колебания междуиктовых интервалов способны поставить в тупик. Однако на свободный стих этот кусок тоже не похож (ср. Гаспаров 1984а, 70). Строки сумароковского заговора, подведенные под один ранжир с 6-стопными ямбами в начале реплики, имеют, за единственным исключением, по 12 слогов каждая (6 слогов до цезуры и 6 слогов после):

Вниди въ нѣжно сердце Прокрисы прекрасной,	6 + 6 = 12
И нѣжность ты ея на гордость премѣни,	6 + 6 = 12
Взволнуй ея сердце, какъ море волнуешь,	6 + 6 = 12
Ты возстань на тово, кто ей милъ паче всѣхъ,	6 + 6 = 12
Дай ей склониться къ тому, кто противень!	5 + 6 = 11
Будь несогласна, отъ ревности въ себѣ,	6 + 6 = 12
Ты Прокрисъ съ Цѣфаломъ на всегда отъ сихъ дней.	6 + 6 = 12

Спору нет, окончательно свои права силлаботонике силлабика уступила только за 15 лет до создания сумароковской оперы, а во времена ранней молодости Сумарокова силлабика была господствующей системой стихосложения; больше того, в 1730-е годы поэт сам мог писать силлабические вирши (ср. Берков 1957, 554—555; Холшевников 1971, 433 сл.; Kemball 1981, 329 сл.). И тем не менее квалифицировать размер этого отрывка как силлабический 12-сложник с цезурой после 6-го слога было бы всё-таки ошибкой: квазисиллабический метр обнаруживает весьма прихотливый силлабо-тонический ритм.

В первой 12-сложной строке заговора внимательный взгляд сумеет распознать 6-стопный хорей с пиррихием на 5-й стопе (3+3): *Вни́ди въ нѣжно́ сердце | Прокриси́ прекрасной* (‘‘‘’’’’|’’’’’’’’). Следующая строка — 6-стопный ямб (также по формуле 3+3 с пиррихием на 5-й стопе): *И нѣжность ты́ ея́ | на гордость прѣмнѣи́* (‘‘‘’’’’|’’’’’’’’). Третья строка — 4-стопный амфибрахий (2+2): *Взволну́й ея́ сердце, | какъ море волну́етъ* (‘‘‘’’’’|’’’’’’’’). Четвертая строка — 4-стопный анапест (2+2): *Ты возста́нь на тово́, | кто ей ми́лъ паче всѣхъ* (’’’’’’’’|’’’’’’’’). Эта строка, как и прочие 12-сложники, акаталектична: в ней конец стиха (и конец полустушия) совпадают с концом стопы. В отличие от нее пятая строка, 11-сложная, — это гипокаталектический 4-стопный дактиль (последняя его стопа усечена на один слог): *Да́й ей склонѣ́ться къ то́му, кто проти́вень!* (‘’’’’’’|’’’’’’’’). Гипокаталектичность, делающая этот стих короче других, по всей видимости, объясняется стремлением Сумарокова избежать дактилической клаузулы: все стихи в опере — женские либо мужские.

Итак, в первых пяти строках своего заговора Сумароков последовательно перебирает весь набор основных метров: хорей — ямб — амфибрахий — анапест — дактиль (перемещение дактиля с третьего места на пятое было вызвано тем, что этот метр не вполне удовлетворял схеме: $12 = 6 + 6$)⁴. Но если метрическая парадигма классической силлаботоники исчерпана, как же построен в таком случае финал реплики Тестора? Оказывается, двустрочная «кода» повторяет ту же последовательность метров, которая была задана в четырех первых стихах — как будто бы этот версификационный аналог музыкального *da capo sin'al segno* (с начала и до знака) призван убедить нас в том, что автор действительно был занят целенаправленным исчислением метрической парадигмы. Однако в заключительном дистихе на каждый из основных метров приходится не

по целой строке, а только по полустишию. Шестой стих состоит из трех стоп хорей и трех стоп ямба: *Буди нёсогласна, | отъ рёвностей въ себѣ* (‘○○○’|○○○○’); седьмой — из двух стоп амфибрахия и двух стоп анапеста: *Ты Прокрисъ съ Цефаломъ | на всегда отъ сихъ дней* (‘○○○’|○○○○’).

Таким образом, закливание Тестора в ритмическом отношении есть не что иное, как полная развертка парадигмы силлабо-тонических метров и ее неточная реприза: хорей (X) — ямб (Я) — амфибрахий (Ам) — анапест (Ан) — дактиль (Д) — хорей (X) — ямб (Я) — амфибрахий (Ам) — анапест (Ан). Сначала на каждый метр отводится по 12 слогов, затем — по 6. Чтобы не создавалось стилистического диссонанса клаузул, дактиль представлен укороченной 11-сложной строкой и второй раз не задействован:

X3 + X3	12 слогов
Я3 + Я3	12 слогов
Ам2 + Ам2	12 слогов
Ан2 + Ан2	12 слогов
Д4	11 слогов
X3 + Я3	12 слогов
Ам2 + Ан2	12 слогов

Версификационную структуру, в которой основным фактором ритма становится метрическая непредсказуемость каждой следующей строки, в стиховедении принято называть микрополиметрией. Но в данной ситуации мы сталкиваемся с явлением сверхмикрополиметрии: в реплике Тестора непредсказуемая смена метров осуществляется не только на клаузулах, но и внутри строк. Осознание алгоритма, которому подчинено здесь чередование метров, происходит задним числом (не говоря уже о том, что оно требует такой стиховедческой рефлексии, на какую во времена Сумарокова не был способен почти никто⁵). Если к тому же принять во внимание, что «Цефал и Прокрис» — это опера, предназначенная не для сосредоточенного чтения, а для восприятия на слух, в вокальном исполнении и в сопровождении музыки, станет ясно, что Сумароков намеренно обрекал свои ритмические изыски на почти заведомую безадресатность. Однако его поэтическую игру, правила которой, выработанные на заре русской силлаботоники, были разгаданы впервые, быть может, столетия спустя, не следует квалифицировать исключительно как

личный знак мастера. Этот кунштюк, расширяющий наши представления об уровне стиховой культуры того времени, свидетельствует о том, что Сумароков хорошо отдавал себе отчет в парадигматической природе стихотворной речи — в самом «интимном» ее свойстве, отличающем ее от прозы (см. Шапир 1995б, 34—35 и др.).

Примечания

¹ До некоторой степени внове было само слово *опера*. Об этом говорит то, что в первом издании либретто все варваризмы (включая имена собственные: *Цефал*, *Прокрис*, *Минос*, *Тестор* и др.) были акцентуированы. В их число попала и *опера*: с титульного листа и до ремарки «Конецъ Оперы» это слово стоит под ударением.

² Несмотря на долгое проживание в России, Арайя «ни слова не понимал по-русски» (Stählin 1770, 103): он «создавал музыку на стихи Сумарокова, написанные латинским шрифтом с подстрочным переводом» (Келдыш 1984, 103), по-видимому, на французский язык.

³ В этом, как и во многом другом, Сумароков выступил законодателем мод: «<...> областью, где <в XVIII в. — М. III.> не только допускалось, но и приветствовалось отступление от единообразной строгости метрического репертуара, были жанры, рассчитанные на музыку: оперы и кантаты»: в них от речитатива, основным размером которого был, «как правило, вольный ямб „пиндарического“ стиля», отличались «(как „арии“ и „хоры“) куски, написанные „песенными“ 4-ст<опным> хореем или 3-ст<опным> ямбом, а в наиболее патетических местах — трехсложниками» (Гаспаров 1984а, 72; ср. Гардзонио 1989, 120 и др.).

⁴ Забавно, что при этом внутри двусложников и трехсложников метры сменяют друг друга в алфавитной последовательности (напомню, что, в отличие от Третьяковского, Ломоносов и Сумароков писали *Ямбъ*, а не *Іамбъ*).

⁵ Надо полагать, что замысел Сумарокова остался тайной, в том числе, и для капельмейстера Франческо Арайя (ср. Гозенпуд 1959, 70; Келдыш 1984, 103). Впрочем, как утверждал Я. фон Штелин, «опера была объяснена <композитору. — М. III.> от слова до слова» (Stählin 1770, 103).