

В. С. КОПЫЛОВА, А. М. ПАЛЧЕНКО

## РОЛЬ МУЗЫКИ В РЕФОРМЕ РУССКОГО СТИХА

Спор о том, была ли реформа Тредиаковского—Ломоносова «эволюционной» или «революционной», имеет давнюю историю, продолжается до сей поры и, видимо, в обозримом будущем не прекратится. Недавно об истории этого спора писал Б. П. Гончаров.<sup>1</sup> Защищая тезис о естественной эволюции русского стиха от силлабики к силлабо-тонике, он напомнил сумму аргументов «эволюционистов»: это прежде всего самопроизвольная якобы тонизация силлабики и ссылка Тредиаковского на «нашу природную, надревнейшую... простых людей поэзию» как на важнейший импульс реформы.<sup>2</sup> Б. П. Гончаров решительно не согласился с М. Л. Гаспаровым, который в известной своей работе о 13-сложнике,<sup>3</sup> просчитав статистически достаточное количество 13-сложных вирш, пришел к выводу, что замыкающая силлабическую эпоху реформа Тредиаковского была не завершением плавной эволюции, а резким революционным скачком в истории 13-сложника и всей русской метрики.

Заметим, что обе стороны довольствуются «зрительным» анализом текстов, ограничиваются акцентами (проставленными в рукописных и печатных источниках либо реконструируемыми, притом обыкновенно без лингвистической аргументации), цезурой, рифмой, словоразделами и т. д. Акустический же момент, т. е. декламация, учитывается только применительно к силлабике Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева (имеем в виду известную и достоверную гипотезу Б. В. Томашевского о скандировании вирш, при котором, как в псалмодическом чтении, ударные и

<sup>1</sup> Гончаров Б. П. О реформе русского стихосложения в XVIII веке. К проблеме ее национальных истоков. — Русская литература, 1975, № 2, с. 51—69.

<sup>2</sup> Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963, с. 384.

<sup>3</sup> Гаспаров М. Л. Русский силлабический тринадцатисложник. — В кн.: *Metryka slowiańska*. Wrocław, 1971, s. 39—64.

безударные слоги подравниваются по силе выдыхания<sup>4</sup>). Поэзия Антиоха Кантемира с этой точки зрения не исследуется.

Между тем акустический момент касается не только декламации, но и музыки, потому что в эпоху московского и петербургского барокко множество силлабических текстов целось (см. ниже). Не случайно оспоривший гипотезу о скандировании вирш П. Н. Берков<sup>5</sup> упоминал о нотах Василия Титова (он в 1687 г. положил на музыку «Псалтирь рифмотворную» Симеона Полоцкого): в них обязательна предпоследняя сильная доля, и на этом основании П. Н. Берков настаивал на обязательности женской рифмы, хотя бы и «противусильной». Не случайно и Б. П. Гончаров привел в упомянутой статье цитату из Т. Н. Ливановой («силлабические тексты трактуются в музыке подчеркнута тоническими»). Но это, пожалуй, и все, что писали о музыкально-акустическом аспекте стиховеды.

Что до историков музыки, то они также не часто высказывались по поводу распетой силлабики, хотя высказывались довольно решительно. Та же Т. Н. Ливанова, разбирая силлабо-тонические канты, заметила: «Можно видеть, как новый тип силлабо-тонической строки всячески поддерживается ритмическим движением строки музыкальной, всячески усиливается в своем эффекте, благодаря акцентам. Случайно ли это? Не сыграли ли песенно-плясовая музыка, с ее „природной“ периодичностью акцентов, существенную роль в „тонизации“ силлабической строки? Ведь даже в псалмах Симеона Полоцкого (положенных на музыку Титовым. — В. К., А. П.) квадратные периодические музыкальные построения стремятся тонизировать стих, вносят порядок (пусть еще искусственный) в его ударения, как бы выделяют будущие стопы».<sup>6</sup>

Это чрезвычайно интересно, но слишком общо. Если неучет музыки стиховедами объясняется, конечно, чисто профессиональными причинами, говоря попросту, незнанием музыки, то отказ музыковедов внести более весомый вклад в спор об «эволюционном» или «революционном» развитии русского стиха, — этот отказ, по-видимому, имеет основания методические. Мешает традиция анализа «распетых» стихов, мешает культурная привычка: правило состоит в том, что сначала поэт пишет текст, а потом композитор пишет мелодию к этому тексту, причем текст и тогда сохраняет самостоятельность. Принято размышлять о том, как

---

<sup>4</sup> Томашевский Б. В. 1) К истории русской рифмы. — Труды Отдела новой русской литературы. М.; Л., 1948, т. 1, с. 255—257; 2) Стихотворение и стихосложение. Л., 1959, с. 312—313.

<sup>5</sup> Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, 1954, т. 13, вып. 3, с. 297—303. — Ср.: Берков П. Н. К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII—начала XVIII в. — В сб.: Теория стиха. М.; Л., 1968, с. 294—316; Панченко А. М. 1) О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии XVII в. — Там же, с. 280—293; 2) Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 209—235.

<sup>6</sup> Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века. М., 1952, т. I, с. 321.

текст воздействует на мелодию. Но, быть может, для эпохи перехода от силлабики к силлабо-тонике актуален и обратный ход? Быть может, в эту эпоху мелодия формировала стих?

Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, напомним о культурной ситуации конца XVII—начала XVIII в. В это время стих и пение сопутствуют друг другу. А. В. Позднеев не устал повторять, что широкая публика знала силлабическую поэзию только как поэзию поющуюся. Конечно, это преувеличение. «Вертоград многоцветный» (исключая считанные тексты) не пелся, хотя знали его не только царская семья и люди, стоявшие на ступенях трона, не только верхушка интеллигенции: в нескольких списках известен компендиум «Вертограда», «Цветник, или нынешнего века Временник». <sup>7</sup> Не пелись «Пентатеугум» Андрея Белобочко и «Епиникион» Феофана Прокоповича, анонимная «Лествица к небеси», стихи из «Арифметики» Леонтия Магницкого, поэма Петра Буслаева и сатиры Антиоха Кантемира. Вообще не распевались многие жанры — например диалоги, декламации, в большинстве своем эпитафии (исключение — некоторые эпитафии Петру I, эпитафия Стефана Яворского Димитрию Ростовскому «Взирай с прилежанием, тленный человец...» и др.).

Но все же в музыкальной форме обращалось множество силлабических текстов, казалось, вовсе для этого не предназначенных и никак не подходящих. Василий Титов распел не только псалмы Симеона Полоцкого, но и стихотворение «К гаждателю», и даже весь заключающий «Псалтирь рифмотворную» силлабический «Месяцеслов» — последний очень плохо, потому что святцы с их лапидарным, почти лишенным сюжетных элементов содержанием и стилем — неблагоприятный материал как для поэтического, так и музыкального переложений. Любопытно, что «К гаждателю» встречается и в песенниках, пусть редко. Очень рано были распеты «Стихи на измену Мазепы, изданные от лица всей России», которые их автор Стефан Яворский вряд ли предназначал для музыки. Это была сильная и устойчивая традиция: в песенниках середины XVIII в. попадаются «Стихи воспоминати смерть приветством» из «Букваря» Кариона Истомина 1696 г. <sup>8</sup> Не исключено, что мелодия к ним была сочинена уже в период полного господства силлабо-тоники, притом «Стихи воспоминати смерть приветством» есть и в столичных песенниках, а не только в провинциальных (провинция, как известно, культивировала силлабику вплоть до пушкинских времен).

Многие поэты-силлабики были и музыкантами. На лютне играли Лазарь Баранович, учитель Симеона Полоцкого (ср. название одного из поэтических сборников Лазаря — «Lutnia Arol-

<sup>7</sup> Один из ранних песенников. — ГПБ, Q.XIV.125, л. 16 об.

<sup>8</sup> См.: Описание Рукописного отдела Библиотеки Академии наук СССР, т. 4, вып. 2. Стихотворения, романсы, поэмы и драматические сочинения. XVII—первая треть XIX в. Л., 1980, с. 29—30.

linowa»), лучший из новоиерусалимских поэтов Герман, Димигрий Ростовский. Исполнялись силлабические стихи (в частности, Сильвестра Медведева) певчими, и недаром первые силлабики смотрели на свои стихи почти как на партитуру — об этом говорит оксюморон «немой напев», который употребил Карион Истомир применительно к своим виршам:

Изволи милость сотворити мнейшу  
рабу вашему монаху худейшу,  
Не положите своего ми гневу,  
послушающе пемаго напеву.<sup>9</sup>

Поистине в эпоху силлабики слова поэт и певец были бы синонимами; их тождественность подтверждает и знаменитая элегия причастного музыке Тредиаковского:

Начну на флейте стихи печальны,  
Зря на Россию чрез страны дальны...<sup>10</sup>

Перейдем к соотношению текста и напева. Это соотношение было разным на разных этапах развития русской силлабической поэзии.

В ранних кантах хорального типа со слабо выраженной метрической основой попытка следовать за силлабическим текстом приводила к асимметрии и постоянному употреблению смешанных музыкальных размеров, к полиметрии (3/1, 2/2, 3/2). При том, что знание польских, украинских и белорусских кантов было распространено и до Симеона Полоцкого (Епифаний Славинецкий), и в школах, существовавших независимо от него и параллельно с ним, — прежде всего в новоиерусалимской; при том, что в рукописях часто встречаются транслитерации польских песен с нотами, и те же мелодии отыскиваются в польских источниках; при том, наконец, что в новоиерусалимской школе напевы в отличие от монодии и древнерусского многоголосия уже гармонизованы, — при всем том творцы ранних кантов остаются еще под влиянием знаменной традиции. Ср. пример 1 — из раннего силлабического переложения «Песни песней» (по рукописи ГПБ, Q.XIV.25).

Здесь метрика музыкального напева не выражена. Соотношения сильных и слабых долей либо не существует, либо оно проблематично: их можно распределять каким угодно образом. Каданс завершает только двуступище, т. е. «виршу», а не стих. Все

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Браиловский С. Н. Один из пестрых XVII-го столетия. СПб., 1902, с. 431.

<sup>10</sup> Тредиаковский В. К. Избранные произведения, с. 60. Флейта введена в элегию не для красного словца. В примечаниях к сатире I Кантемир удостоверил, что поперечная флейта в царствование Петра II была излюбленным инструментом и даже непременным атрибутом придворных щеголей: «Косой флейт... был, когда сатира сия писана, в славе, и почти все молодые люди на нем играть обучались» (Кантемир Антиох. Собрание стихотворений. Л., 1956, с. 67). Это — важнейшее и редчайшее свидетельство о «приважной» инструментальной музыке 20-х гг. XVIII в.

Пример № 1

Музыкальный пример № 1, первая система. Состоит из двух стaves: верхнего (альт) и нижнего (бас). В верхнем стave мелодия с аккордами, в нижнем — гармоническая основа. Под мелодией напечатаны русские слова: "Се брат мой сни-дет в о- гра-ду е- го".

Се брат мой сни-дет в о- гра-ду е- го

Музыкальный пример № 1, вторая система. Продолжение мелодии и гармонии. Слова: " Вме-сто а- ро- мат от гра-да сво-е - го".

Вме-сто а- ро- мат от гра-да сво-е - го

Музыкальный пример № 1, третья система. Продолжение мелодии и гармонии. Слова: " на- сти во гра- дех и во кри- нех е- го".

на- сти во гра- дех и во кри- нех е- го

Пример № 2

Музыкальный пример № 2, первая система. Состоит из двух стaves: верхнего (альт) и нижнего (бас). Мелодия и гармония. Слова: " Не - бо ра- ду - ет-ся со- гла - сно".

Не - бо ра- ду - ет-ся со- гла - сно

Музыкальный пример № 2, вторая система. Продолжение мелодии и гармонии. Слова: " во- здух же да све- ти- тся я - сно".

во- здух же да све- ти- тся я - сно

Пример № 2

бли-ста-я си-я-я все бо-гат-но

ра-звер-зи об-ла-ки те-мны-я

во-зжи со-лнце лу-чи све-тлы-я.

Пример № 3

Ве-се-ли-я день и спа-се-ни-я днесь

из-бран-ны во свет-ло-сти нам сей есть весь.

Примеры № 4, 5, 6

4

Musical notation for Example 4, showing a four-measure piece in 4/4 time. The treble staff contains a melody with chords, and the bass staff provides a simple accompaniment.

5

Musical notation for Example 5, showing a four-measure piece in 4/4 time. The treble staff features a more active melody with eighth notes, while the bass staff has a steady accompaniment.

6

Musical notation for Example 6, showing a four-measure piece in 4/4 time. The treble staff has a melody with some rests, and the bass staff has a simple accompaniment.

Пример № 7

Госпо-ди кто в жи-ли-ще тво-ем о-би-та-ет,

Musical notation for Example 7, first line of lyrics. The treble staff contains the vocal line with lyrics, and the bass staff provides the accompaniment.

ли в свя-тей го-ре тво-ей мес-то по-лу-ча-ет.

Musical notation for Example 7, second line of lyrics. The treble staff contains the vocal line with lyrics, and the bass staff provides the accompaniment.

Пример № 8

Музыкальный пример № 8, первая система. Музыкальная запись на двух станах (верхний — тенор, нижний — бас) в тональности G-бемоль мажор. Текст: При-кло-ни го-спо-ди ко мне у-хо тво-е.

Музыкальный пример № 8, вторая система. Музыкальная запись на двух станах. Текст: я-ко нищ есмь вну-ши мо-ле-ни-е мо-е

Пример № 9

Музыкальный пример № 9. Музыкальная запись на двух станах в тональности G-бемоль мажор. Текст: Бес зе-мни-я во-сне-вай-те, го-спо-де-ви сла-ву дай-те  
Бу-ря мгло-ю не-бо кро-ет. То как зверь о-на за-во-ет

Пример № 10

Музыкальный пример № 10, первая система. Музыкальная запись на двух станах в тональности G-бемоль мажор. Текст: Воз-ве-дох о-чи мо-я к те-бе,

Музыкальный пример № 10, вторая система. Музыкальная запись на двух станах. Текст: бо-же жи-ву-щий в светлом не-бе.



Пример № 11

Воз- ве-дох | го-чи мо-я в го-ры тво-я,

бо-же, да снй-дет свы-ше по-мощь, тво-я.

Пример № 12

Сил-но в зло-бе, что бла- жи-ши, зло-бу ю же зле тво-ри-ши

Пример № 13

Го-то-во серд-це мо-е | бо-же! тя хва-ли-ти

го-тов есмь, в сла-ве мо-ей | тя бо-га сла-ви-ти.

## Пример № 14

Воз-зрю на не-бо, ум не по-сти-га-ет,

ка - ко в не пой-ду, а бог при-зы-ва-ет.

## Пример № 15

Кто кре-пок на бо-га у-по-ва-я,

той не - дви-жим смот-рит на вся зла-я

## Пример № 16

Се е - си доб-ра, ближ ня-я мо-я,

се е - си доб-ра, мне лю-би-ма-я.

это говорит о примате слова, как в знаменном пении, о том, что монодия, троестрочие, многоголосное демество с их метрической свободой препятствовали усвоению двухдольных и трехдольных размеров.

Это, конечно, зависит от национальной музыкальной традиции, но также и от культурного быта. Можно предположить, что в Новоерусалимском Воскресенском монастыре музыку к силлабическим текстам сочиняли сами творцы этих текстов, сами поэты. Что до Германа, самого из них талантливое и самого плодотворное, то это, пожалуй, не подлежит сомнению.

Стихотворная техника Германа единообразна во всех его текстах; из них 12 дошло с напевами, и напевы столь же единообразны (примеры 2 и 3). Единство стиля Германа-композитора определяется одной тональностью — фа-мажор. Эта тональность не характерна для ранних кантов (до Симеона Полоцкого и Василия Титова), исключая канты Германа. Излюбленные тональности ранних кантов — это до-мажор, ля-минор, соль-минор. По-видимому, пристрастие Германа к фа-мажор и родственной ей си-бемоль-мажор объясняется строем лютни, на которой он скорее всего и подбирал напевы. Типичны для лютневой техники и кадансы Германа (пример 4). Следует отметить также, что единство стиля воплощается в постоянных перекрещиваниях голосов и в употреблении только одного типа имитаций (пример 5).

Сочинявший и стихи, и музыку (это, кстати, подтверждают глаголы «пою», «воспеваю» в акростихах), Герман был блестящим поэтом, но не очень одаренным, хотя и образованным, музыкантом. К тому же его музыкальные композиции находились на стыке двух способов музыкального мышления — древнерусского и партесного (т. е. гармонической мажоро-минорной системы). Лютней Герман владел неплохо, но его мелодика однообразна, а отношение напева к слову стало для него прямо-таки камнем преткновения. Герман уже не подчиняется слову, как это делали его ориентированные на средневековую традицию предшественники, но он просто-напросто озвучивает свои стихи, не заботясь о музыкальных закономерностях, хаотично используя кадансы. Все это приводит к выводу, что для эволюции силлабической версификации мелодии Германа безразличны. Если они и переформируют текст, то вопреки всякой логике. Музыкальная фраза не совпадает ни со стихом, ни с полустиптием. Сильные доли, конечно, вносят в текст «противусильные» акценты, но эти акценты хаотичны и не имеют к тонизации ни малейшего отношения: *блиста́я; сия́я; согла́сно-ясно́*. Как видим, даже классическая для силлабики женская рифма в пении превращается в разноударную.

Второй этап распевания силлабической поэзии связан с именем Василия Титова. Используя наряду с русскими народными плясовыми ритмами (псалом 45 «Бѣ́гъ на́мъ си́ла, прибу́жище») и ритм польского полонеза (псалом 122 «Возведо́хъ бчи

мой къ тебѣ»), Титов ввел двух- и трехдолные ритмические формулы и вообще придал напевам кантов формульность, которая в скором будущем и стала их основным стилистическим признаком. Псалму 14 (пример 7), как и другим, присуща квадратность музыкальной структуры, что совпадает с симметрией изосиллабизма. Каданс разграничивает музыку там же, где членился текст — на месте мелодии, на конце стиха и строфы. Впрочем, строфика текста безудий в данном случае перестроивается. У Симеона строфа — это двустипше, у Титова в один куплет объединяются две строфы.<sup>11</sup>

Константа Титова — соответствие одной ноты одному слогу. Поскольку единица соизмеримости в силлабической системе — слог, то титовская константа и позволяет исследовать влияние музыки на текст. Какие еще константы можно выделить в музыке Титова? Их две: обязательная сильная первая доля и столь же обязательная сильная предпоследняя доля. Каковы музыкальные причины этого явления, пока не ясно. У Титова затакт встречается лишь однажды, в псалме 59 (пример 6), и то затакт создан искусственно, путем усечения сильной доли паузой: это не однодоловой затакт, он равен трем долям.

Упорядочивает ли музыка свободные акценты силлабических стихов Симеона Полоцкого? Бесспорно, упорядочивает. Сильная предпоследняя доля все мужские, дактилические и разноударные рифмы Симеона Полоцкого автоматически преобразует в женские. Женская клаузула и отсутствие затакта, т. е. сильная первая доля, если брать только четные силлабические размеры, столь же автоматически тонизируют распеваемые псалмы. Возьмем 12-сложный псалом 85 (пример 8). В издании 1680 г. текст выглядит так:

Приклоні гди ко мнѣ́ ўхо твоѣ,  
 ꙗко́ нищѣ есмь, внуші́ моленіе моѣ.  
 Храни́ дѹшу мою, вини́ бо не́ знаю:  
 спаси́ мя раба́ тѣ, в тебѣ́ уповаю.  
 . . . . .  
 ꙗко́ вели́и еси́, и твори́ чюдеса́,  
 ты бгъ́ еди́нъ еси́, простѣ́рый нбса.

<sup>11</sup> Здесь и далее стихотворные цитаты даются по изд.: Полоцкий Симеон. Псалтирь рифмовторная. М., Верхняя типография, 1680, а нотные примеры — по второму из известных нам автографов Титова (ГПБ, О. XIV. 41; подносной царевне Софье автограф композитора хранится в БАН, 16.15.11), в переводе на современную нотацию. Текст передается по правилам, принятым в ТОДРЛ, со следующими отступлениями от этих правил: сохраняется ъ, поскольку в силлабике он мог произноситься как «и», на украинский манер; сохраняются также ударения первопечатного текста, притом различные диакритические значки, для XVII в. равноправно обозначающие акцент (оксия, вария, камора, исо, апострофь), воспроизводятся как «острое» ударение; слова под титлом не раскрываются, поскольку они часто естественным образом остаются без «первопечатного акцента». Что до псалма 45, то Н. Ф. Финдейзен показал, что его ритм тождествен ритму народной плясовой песни «Уж как по мосту, мосточку», использованной П. И. Чайковским в опере «Евгений Онегин» (Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. М., 1929, т. 2, с. 298).

В пении 12-сложник становится правильным 6-стопным (или 3-стопным, если считать по полустихиям) хореем:

Приклони́, господа́, ко́ мне у́хо твое́,  
яко́ ни́щ есмь, внуши́ мо́ление моё.  
Храни́ ду́шу мою́, ви́ны бо́ не знаю́:  
спаси́ мя раба́ ти, в тебе́ упова́ю.

Яко́ ве́лий еси́, и́ творя́й чуде́са,  
ты́ бог е́дин еси́, прости́рый небе́са.

Столь же отчетлива хорезация 8-сложника в псалме 65 (пример 9):

Вси́ земни́и воспе́вайте,  
гдѣи́ сла́ву да́йте:  
и́мя его́ возно́сите,  
сла́ву хвале́ возда́дите.

Переакцентуация при пении дает следующий результат:

Вси́ земни́и вóспевáйте,  
господѣви́ сла́ву да́йте:  
и́мя его́ вóзносите́,  
сла́ву хвалѣ́ вóздадите́.

Получился заурядный 4-стопный хорей. На мелодию Титова прекрасно ложится школьный образец пушкинского хорей «Бура мглою небо кроет...» (Разумеется, четные строки стихотворения Пушкина, т. е. строки с мужским окончанием, необходимо опускать, ибо у Титова, как уже говорилось, последняя доля сильной не бывает; интересно, что Симеон Полоцкий в псалме 65 продемонстрировал весь флорилегий рифм — наряду с женскими мужские, дактилические и разпоударные: еси́—на пѣси́; воззрѣхъ—во грѣхъ; пою́—мою́; весѣлие—превѣлие; жѣртвою—мою́).

Сложнее обстоит дело с нечетными силлабическими размерами. Две титовские константы (первая и предпоследняя сильные доли) здесь, разумеется, присутствуют, — иначе их нельзя было бы называть константами. Откуда ни считай, с первого слога или с предпоследнего, вернее с первой ноты или с предпоследней, правильных двусложных стоп не получится. Или должен возникнуть затакт, а его нет, или столкнутся две сильные доли, а это невозможно. Следовательно, нечетные размеры «Псалтири рифмотворной» представляли для Титова проблему, и он должен был ее как-то решать. Обратимся к 9-сложному псалму 122 (пример 10).

Если переносить музыкальную ритмику на текст, картина получается такой:

Возведо́х очи́ мо́я к тебе́,  
бо́же живу́щий в свѣтломъ небе́.  
Се́, яко́ очи́ раба́ смотря́ют  
в ру́ку господѣй, пи́щы ча́ют.

У Симеона Полоцкого было:

Возведо́х̄ о́чи мой̄ к тебѣ,  
бже̄ живу́щий в свѣтломъ нбѣ̄  
Сѣ, ꙗко̄ о́чи рабѣ̄ смотре́ютъ  
в ру́ку господе́й, пи́щы ча́ютъ.

Считаем с конца музыкальной фразы: силлабический 9-сложник уложился в 4 такта, что соответствует четырем стопам — трем хорейским и одной дактилической. В принципе такое сочетание не противоречит будущим опытам «дактило-хорейского витязя» Третьяковского. Но все же в музыке дактиля в строгом смысле (т. е. стопы, превышающей по длительности хорейскую), — такого дактиля нет. После первой сильной доли (в примере 10 — четверть) идет одна слабая, лишь расщепленная на две (восьмых). Такт, соответствующий слову «возведох» (три слога), равен по длительности тактам, соответствующим словам «очи», «моя», «к тебе» (два слога). Иначе говоря, и здесь музыка хорейзует стих. В 9-сложнике в конце концов всего один «лишний» слог, с которым композитору нетрудно справиться.

Сложнее обстоит дело с 11-сложником, который не поддается четырехтактовой структуре (пример 11, псалом 120). Хорейское переформирование можно усмотреть лишь в том невероятном случае, если трактовать музыкальную фразу насильственно — и эту насильственную трактовку перенести на стих: «Возведо́х̄ о́чи мо́я в го́ры тво́я» (два трехстопных хорей с чередованием мужской и женской клаузул). На деле же у Титова всего три сильные (по тактам) доли — наряду с первой и предпоследней еще женская в цезуре («Возведох очи . . . тво́я»). Человек, который слушает напевы 11-сложных псалмов, хореем писать никогда не научится, как, впрочем, и любым другим силлабо-тоническим размером. Весьма важно, что Титов, распевая 11-сложники, ни разу (!) не сумел создать квадратной структуры. Для всех 11-сложников он употребляет единую метрическую формулу: двухдольный такт—трехдольный такт—двухдольный такт (в тексте соответственно: три слога—шесть слогов—два слога).

Зато в музыке к 13-сложникам квадратность есть. В принципе 13-сложник сделать четырехтактным легче, нежели 11-сложник: тринадцать минус один равно двенадцати, а двенадцатькратно четырем. Но тогда в каждом такте будет по три доли, а Титов трехдольными в прямом смысле слова размерами не пользуется, хотя некоторые простые размеры он и объединяет в сложные трехдольные, как в псалме 122 (пример 10) и псалме 51 (пример 12). Как же Титов обходится с 13-сложником? Рассмотрим псалом 107 (пример 13).

Текст Симеона Полоцкого:

Гото́во се́рдце моё̄ бже̄ ты̄ хвалѣ́ти,  
гото́въ е́смь в сла́вѣ̄ моёй̄ ты̄ бга̄ славити.

Ориентируясь на стих, можно было избрать такой путь: отсечь начальный слог «го», перевести его в затакт, и тогда следующие двенадцать слогов уложились бы в правильный хорей. В музыке Титов поступает иначе, он наращивает доли, чтобы добиться полного 16-дольного квадратного построения. Первый и два последних слога каждого стиха Титов трактует как полные такты, т. е. каждый раз наращивает еще по одной доле. Соответственно текст переформируется в 16-сложник (тринадцать плюс три равно шестнадцати), каждая строка автоматически распадается на две 8-сложные, строго хорейские. Текст теперь звучит так:

Гó-о-тóво сёрдце мóе / бóже т́я хвалí-и-т́и-и,  
гó-о-тóв есмъ в слáве мóей / т́я богá славі-и-т́и-и.

Тридцать псалмов Симеона Полоцкого — Василия Титова вошло в рукописные нотированные сборники кантов; значит, эти тридцать псалмов обрели широкую популярность и пелись повсеместно. Что до нотной «Псалтири рифмовторной» в полном объеме, то и она не была недоступной. Ныне известно пятнадцать полных ее списков начиная с 1687 г. (подносо́бй царевне Софье автограф) и кончая исходом XVIII в.

Музыкальные принципы Титова стали общеупотребительными в барочной кантовой культуре. Квадратность напева, ведущая к хорейскому переформированию стиха в четных размерах, в 9- и 13-сложнике, прослеживается во всех кантах Петровской эпохи, хотя кантам панегирическим, конечно, присущ и ряд особенностей. Влияние Титова очевидно хотя бы в кантах на стихи Кариона Истомина «Воззрю на небо» и на стихи Феофана Прокоповича «Кто крепок» (примеры 14 и 15). В обоих случаях находим тонизацию, хотя и специфическую.

Интересно, что новое музыкальное мышление распространяется и на сферы, казалось бы, чуждые ему конфессионально, идеологически и художественно. Протопопу Аввакуму принадлежат три стихотворения, созданные в соответствии со сказовой моделью стиха и с учетом древнерусского монодического пения.<sup>12</sup> Два из них стали кантами — «Се еси добра» и «О душе моя» (рукопись ГПБ, Q.XIV.25; по этой рукописи выше приведены и канты Германа, любимца патриарха Никона. Любопытное соседство!). Для включения в новую музыкальную культуру сначала потребовалось перевести стихи Аввакума в силлабическую систему. В обоих случаях получился 10-сложник с цезурой после пятого слога. В оригинале Аввакума было так:

Сé еси добра́ / прèкрасная моя́.  
Сé еси добра́ / любимая моя́.

<sup>12</sup> См.: Панченко А. М. Протопоп Аввакум как поэт. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1979, т. 38, № 4, с. 300—308. Стихотворение «Се еси добра» («Хвала о церкви») воспроизводится здесь по дружининскому автографу.

Силлабизированный текст приобрел следующий вид:

Сé есѣ добр́а / ближняя́ моѣ.  
Сé есѣ добр́а / мнѣ любѣмая́.

Аввакум как бы задал возможность хорезации: для XVII в. «есѣ» — это грамматически ослабленное слово, и акцент в «фонетическом слове», образуемом группой «се если», Аввакум ставил на первом слоге. Незвестный редактор преобразовал сказовый стих Аввакума в силлабический 10-сложник, а неизвестный же композитор, адепт нового партесного стиля, столь ненавистного Аввакуму, переформировал отредактированный текст в силлабо-тонический. В пении он звучит (по полустипшиям) как трехстопный хорей с мужскими окончаниями.

Заключаем: в эпоху русского барокко музыка переформировывает стих, приводя в систему неупорядоченные силлабические акценты, в частности, «хорезизирует» псалмы Симеона Полоцкого. Музыкальный такт Титова<sup>13</sup> — в известном смысле предшественник и коррелирует стихотворной стопы Тредиаковского. Квадратные построения первого с регулярным чередованием сильных и слабых долей соответствуют хорейам второго. Мы далеки от того, чтобы относить реформу Тредиаковского всецело на счет музыки.<sup>14</sup> Но тонический импульс стиху она несомненно придавала.

---

<sup>13</sup> До середины XVIII в., т. е. в течение столетия, в рукописных сборниках кантов тактовые черты не выставлялись. Но такты можно определить путем соотношения метрических ударений в музыке (сильных долей) со стихом. У Титова тактировка значительно яснее, чем в ранних кантах, благодаря формульности напева.

<sup>14</sup> Ср.: Холшевников В. Е. Заметки о русском стихе XVIII века. I. Почему Тредиаковский предпочитал ямбу хорей. — В кн.: XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе: конец XVIII—начало XIX в. Л., 1981, с. 229—234.