

Philologica russica et speculativa tomus VII

М. И. ШАПИР

UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга вторая



Языки славянской культуры

Москва 2015

УДК 80/81
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ш 23



Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 15-04-16115

Ш 23 Шапир М. И.

Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — Кн. 2. — XXII, 586 с., 1 л. портр. — (Philologica russica et speculativa; Т. VII).

ISBN 978-5-94457-227-1

Вторую книгу монографии М. И. Шапира (1962–2006) составили исследования по истории русского стихотворного языка XVIII—XX вв., а также по истории русского стиховедения и лингвистической поэтики (от Московского лингвистического кружка до наших дней). На материале произведений Ломоносова, Пушкина, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, Д. Хармса, А. Твардовского, И. Бродского, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др. автор исследует взаимоотношения языка, стиха и смысла и развитие русской стиховой культуры. В приложение включены статьи М. И. Шапира, непосредственно примыкающие по своему содержанию к теме монографии, а также полная библиография его опубликованных работ.

УДК 80/81

ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94457-227-1



9 785944 572271 >

- © М. И. Шапир (наследники), 2015
- © Языки славянской культуры, 2015
- © М. В. Акимова, статьи, 2015
- © А. С. Белоусова, статьи, 2015
- © И. А. Пильщиков, статьи, 2015
- © В. С. Полилова, статьи, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

UNIVERSUM VERSUS

О настоящем издании	vii
<i>М. В. Акимова, И. А. Пильщиков</i>	
М. И. Шапир: штрихи к портрету	xi

Часть III. История (XVIII, XIX и XX век)

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)	3
1. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)	3
2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)	10
Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией	18
Псевдобиблейские квазиантропонимы в авангардном поэтическом тексте	26
Время и пространство в поэтическом языке Мандельштама (С примечаниями Е. П. Сошкина)	33
Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона	46
К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)	62
Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)	100
Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)	145
Данте и Тёркин «на том свете» (О судьбах русского бурлеска в XX веке)	151

Содержание

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)	166
О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие)	237
Семантические лейтмотивы иронии-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)	257

Часть IV. История науки

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)	327
М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха	346
«...Домашний, старый спор...» (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха)	384
Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона	389
«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция)	395
Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию	405

Приложения

Из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»	441
Литературный язык	441
Язык художественной литературы	447
Московский лингвистический кружок (МЛК)	456
Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Володинова «Марксизм и философия языка» (Текст подготовил к печати и снабдил примечаниями И. А. Пильщиков)	459
А. С. Белоусова, В. С. Полилова Ненаписанная статья М. И. Шапира о «стихах на карточках» Льва Рубинштейна	483
Список опубликованных работ М. И. Шапира (1986–2015)	496
Библиография	511
Именной указатель	567

РУССКАЯ ТОНИКА И СТАРОСЛАВЯНСКАЯ СИЛЛАБИКА: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона *

Александру Анатольевичу Илюшину

1. В среду, 1 мая 1918 г. на Кузнецком Мосту, 5, в помещении кафе «Питто-реск» состоялся утренник поэзии Маяковского — «Мой май» (Катанян 1985, 145–146). Один из участников — Владимир Ильич Нейштадт¹ — позднее рассказывал: «Не помню всего содержания афиши. Помню лишь, что составлена она была самим Маяковским, — и составлена мастерски. Врезался в память абзац, касавшийся трех неизвестных юношей: „Блестящие переводчики прочтут блестящие переводы моих блестящих произведений“. Маяковский по-английски, по-французски, по-немецки и — страшно сказать — по-старославянски» (Нейштадт 1940, 103). Английский перевод принадлежал А. А. Буслаеву, французский — Р. О. Якобсону, немецкий — самому В. И. Нейштадту (Нейштадт 1940, 102). Все четверо, включая Маяковского, были тогда членами Московского лингвистического кружка (1915–1924), причем первые двое входили в число его учредителей и в разное время занимали в нем должность председателя (Якобсон — с марта 1915 по январь 1920, Буслаев — с сентября 1920 по март 1922).

Когда отзвучали переводы на новоевропейские языки, «наступил черед кинуть в зал старославянскую бомбу. Начинял ее Якобсон, прочно владевший тайнами древнего языка. Но читать перевод почему-то было поручено Нейштадту» (Нейштадт 1940, 104). Молодые люди хорошо знали друг друга: они были знакомы с детства, подружились, когда старшему из них не исполнилось и десяти лет. Это

событие казалось Нейштадту столь важным и значительным, что каждый раз, пытаясь наметить хронологическую канву своей жизни, он непременно включал в нее упоминание о первой встрече². В его архиве сохранился черновой набросок воспоминаний: «Летом 1906 г. (дача Крыцына <пос. Томилино по Казанской жел. дор. — М. Ш.>) я познакомился с Романом Якобсоном, живш<им> рядом на даче Золоторева <sic!> (налево, где жил мальчик, делавш<ий> котлеты из мухоморов; направо — Ферстеры; посредине — крокетн<ая> площадка).

Я увидал его в саду с книгой в руках. „Мальчик, что вы читаете?“ — „Черная Индия‘ Ж. Верна“. — „Интересно?“ — „О, да!“

Так мы познакомились. Он дал мне почитать „Черн<ую> Индию“, которую я был очарован»³.

Знакомство Нейштадта с Маяковским состоялось значительно позже, по-видимому, осенью 1917-го (Нейштадт 1940, 102). В неопубликованной автобиографии «Дорога к искусству» (апрель 1955) мемуарист писал: «В эти годы <конце 1910-х. — М. Ш.> я почти не прикасался к поэзии, лишь изредка пытаюсь переводить Маяковского на немецкий язык. Это были мои первые переводческие опыты, очень трудно дававшиеся, да и задача-то была труднейшая, а для меня, в сущности, непосильная. Но чего бы я ни сделал тогда для Маяковского! Я познакомился с ним в это время, встретившись у моего однокашника по университету, Романа Якобсона, встречался потом на заседаниях Московского Лингвистического кружка, которые Маяковский изредка посещал, встречался у Бриков и на совместных выступлениях в „Кафе поэтов“, где я читал свои немецкие переводы»⁴.

Понятно, что Нейштадт не мог отказать Маяковскому и Якобсону в их просьбе принять участие в том маленьком футуристическом развлечении («a typical futurist twist» (Winner 1977, 503), о котором через много лет он вспоминал так: «<...> я выучил текст наизусть, поупражнявшись в произношении носовых звуков („юсов“), гласных неполного образования („ъ“ и „ь“) и т. д.

В последнюю минуту я было струсил. Но Маяковский сказал решительно: „Давайте Мефодия“, — и я шагнул на эстраду.

Сейчас вы услышите самого живого поэта на самом мертвом языке, — выпалил я и зашаманил по-славянски», «на языке Кирилла и Мефодия» (Нейштадт 1940, 104, 103).

«Едва я кончил читать, в зале поднялось настоящее возмущение.

Что это такое?.. Издевательство!.. Переведите эту тарбарщину!..

Кричали, свистели, топали. Я растерялся. Но рядом со мною выросла надежная фигура Маяковского. Он поднял руку, и зал успокоился.

Не понимаете? — спросил Маяковский.

Не понимаем, — ответили в зале.

Я тоже не понимаю.

Смех. Кто-то крикнул:

Прочтите по-русски.

Имел в виду, — парировал Маяковский. — Читаю эти стихи, как они написаны мною: на великолепном русском языке.

И начал:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:

„Будьте добры, причешите мне уши“

и т. д.

Кончил. Заплодировали.

Понятно? — спросил Маяковский.

Понятно! (Ответили дружно.)

А говорят, Маяковский непонятен. Есть вещи куда непонятнее» (Нейштадт 1940, 104).

В этой истории чрезвычайно любопытна деталь, которую, скорее всего, упустил из виду Нейштадт: старославянский перевод — по контрасту с русским оригиналом — нужен был Маяковскому для того, чтобы убедить обывателя в понятности произведения, самим автором названного — «Ничего не понимают» (1913, 1915; первоначальное заглавие «Пробиваясь кулаками») [думается, что Маяковский польстил, когда написал на книге «Как делать стихи» (22.VII 1927): «В. Нейштадту<, > который все понимает» (Библиотека РГАЛИ)]. Яacobson как-то заметил, что «одна из самых острых и настойчивых тем» Пастернака — «непонятность других», тогда как у Маяковского — это «непонятность другими» (Jakobson 1935b, 371). Но безусловно справедливо это только по отношению к раннему Маяковскому — после революции он всё чаще настаивал на широкой доступности своего творчества. По-видимому, перелом произошел весной 1918 г. и проявился как раз на утреннике в «Питтореске». По воспоминаниям С. Д. Спасского, именно здесь Маяковский публично объявил о том, что недавно «впервые читал на заводе и рабочие понимают его <...> Его обвиняли всегда в непонятности. И вот оно — опровержение» (Спасский 1935, 224).

В действительности впечатление понятности, вызванное продуманной последовательностью выступлений, — это, по существу, иллюзия: строка «Будьте добры, причешите мне уши» может быть объяснена только характерным для раннего Маяковского самоотожествлением лирического героя с собакой (Марков 1955, 74–75 и др.; Stahlberger 1964, 81–82; Маяковский — Брик, 23–24; Жолковский 1986, 325 примеч. 18; ср. Holthusen 1974, 18). Наиболее полно оно отрази-

лось в стихотворении «Вот так я сделался собакой» (1915), которое в «Простом как мчание» было напечатано прямо перед стихами о парикмахере (Маяковский 1916, 34–36). Отзвуки этой темы находим также в «Облаке в штанах» (1914–1915): «Но мне — // люди, // и те, что обидели — // вы мне всего дороже и ближе. // Видели, // как собака бьющую руку лижет?!»; «Значит — опять // темно и понуро // сердце возьму, // слезами окапав, // нести, // как собака // которая в конуру // несёт // перееханную поездом лапу» (Маяковский 1955–1961, 1: 185, 194). В финале поэмы образ пса приобретает уже прямо-таки космические очертания:

Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо.

(Маяковский 1955–1961, 1: 196)

Напомним также, что письма и телеграммы к Л. Ю. Брик Маяковский подписывал своими домашними прозвищами: «Щенок», «Щен», «Щеник» и т. п. — и рисовал себя вислухой собакой, как раз такой, которой можно и должно причёсывать уши (Письма Маяковского; Маяковский — Брик). Л. Брик уверяла, что собачьи клички перешли к Маяковскому от щенка, которого Владимир Владимирович и Брики подобрали летом 1920 г.; «Мать — чистопородный сеттер, отец — неизвестен. Щеник рос в виде сеттера.

Шерсть у него была шелковая, изумительно рыжая (чему Маяковский не переставал радоваться). У него были чудесные длинные кудрявые уши и хвост какой надо. Только нос темный и рост раза в полтора больше сеттерьячей нормы.

— „Тем лучше“ — говорил Маяковский. — „Мы с ним крупные человеческие экземпляры“.

Они были очень похожи друг на друга. Оба — большелопатые, большеголовые. Оба носились, задрав хвост. Оба скулили жалобно, когда просили о чем-нибудь, и не отставали до тех пор, пока не добьются своего. Иногда лаяли на первого встречного просто так, для красного словца» (Брик 1942, 4) ⁵.

2. Спустя 22 года, к десятилетию со дня смерти Маяковского, Нейштадт попытался восстановить по памяти якобсоновский перевод. Как показывают архивные материалы, в этом ему помог Г. О. Винокур, его старый товарищ по МЛК, который также был председателем кружка (с марта 1922 по май 1924), а во второй половине 1930-х годов читал курс старославянского языка в ведущих филологических вузах Москвы — ИФЛИ им. Н. Г. Чернышевского и МГПИ им. В. Г. Потемкина (ср. Винокур 1939) ⁶. На обороте одного из черновиков Нейштадт поме-

тил: «Это написано рукою Г. О. Винокура, после того как мы с ним исправили текст, восстановленный мною по памяти»⁷. Перевод стихотворения «Ничего не понимают» на старославянский язык, реконструированный Нейштадтом⁸ и Винокуром⁹), был тогда же опубликован в журнале «30 дней» (Нейштадт 1940, 104), а несколько позднее его авторизовал Якобсон, включив в библиографию своих трудов (раздел «Miscellanea») (Bibliography 1951, 13; Bibliography 1971, 53).

Едва ли не самое любопытное в переводе Якобсона — это его версификационная структура, на которую не обратил внимания никто из касавшихся этой темы — ни Л. Матейка, посвятивший работам Якобсона в области старославянской поэзии специальную статью (Matějka 1983, 46; см. также Jakobson 1985), ни Т. Г. Уиннер, С. Руди и Д. Валье, которые писали о поэтическом творчестве футуриста Алягрова (Winner 1977, 503, 507; Rudy 1987, 277, 290 примеч. 11; Vallier 1987) (в публикации Валье перевод Якобсона даже не упомянут). Возможно, что переводчик намеренно не указал коллегам на выбранный им стихотворный размер, предоставив решить эту загадку будущим исследователям, — подобно тому, как он сам обнаруживал «богате́йшую церковнославянскую поэзию», которую прежде принимали «за андерсеновского „гадкого утенка“, за диковинную, вычурную прозу» (Jakobson 1957, 111; Jakobson 1963, 249; см., например, Kostić 1937/1938, 190)¹⁰. Во всяком случае, единственное известное нам упоминание о стихе этого перевода, сделанное незадолго до смерти Якобсона, принадлежит его супруге, К. Поморской (1980), но и она, как будет видно из дальнейшего, представляла себе обсуждаемый вопрос лишь в самых общих чертах¹¹.

По-видимому, стихотворный размер перевода до сих пор оставался невыясненным, в первую очередь из-за редакционно-издательских условий, в соответствии с которыми Нейштадт был вынужден напечатать восстановленный им текст со значительными погрешностями: «Большой и малый юсы заменены соответственно через „у“ и „я“, иотованный юс большой — через „ю“, „ь“ не показан, „ять“ заменен через „е“» (Нейштадт 1940, 104; ср. Катанян 1985, 146). Особенно существенным оказался пропуск еров не только на конце, но и в середине слова — это не могло не скрыть syllabicкую структуру перевода. В черновых записях Нейштадта и Винокура текст значительно исправнее, однако здесь также есть целый ряд мест, нуждающихся в коньектурах. Такой возможности не исключал и Нейштадт, сопроводивший свою публикацию оговоркой: «Не ручаюсь, что сейчас, через двадцать два года, я не подменил некоторых частных этого необычного перевода» (1940, 104). Поэтому нам кажется целесообразным воспроизвести его в старославянской орфографии, взяв за основу черновик, выверенный Винокуром и заботливо сохраненный Нейштадтом:

кѣ брадобрию придохъ и рекохъ •
хощѣхъ отъче да причешеш ми оуши •
гладѣхъ бѣ нѣ сталъ кстѣхъ игъливѣхъ •
длѣгомь ликомь акы кроушька кстѣхъ •
неразоумнѣхъ • рѣждѣ • скакаша словеса •
метааше сѣ же рѣжѣ пакы и пакы •
и се длѣго • смѣтааше сѣ глава нѣка •
въздѣймаѣшти сѣ акы редѣкы стара ◊ ~

В текст по необходимости внесены только те исправления, которых требует грамматика старославянского языка. В 1-й строке более поздняя форма *придохъ* (в обоих черновиках и в журнальной публикации) заменена на *приидохъ*. В 3-й и 4-й строках древнерусские окончания *бѣсть* и *ѣсть* исправлены на старославянские *бѣсть*, *ѣсть* (во втором автографе последняя словоформа оба раза написана правильно¹²); кроме того, в слове *игъливѣхъ* [ср. цсл. ѡгъла, ѡгълица^[13]] (ЭССЯ 1981, 8: 213–214)] восстановлен корневой этимологический ѣ (см. Фасмер 1986–1987, II: 115; ср. Polanski, Sehnert 1967, 73)¹⁴. В 5-й строке вместо род. ед. *словеса* (так во втором из черновиков¹⁵ и в журнале) дана грамматически правильная форма им. мн. *словеса* — именно ее находим в исходном варианте текста¹⁶. В последней строке неоправданная реконструкция *рѣдѣкы* (?) заменена на *редѣкы* (вероятно также *рѣдѣкы*; ср. Фасмер 1986–1987, III: 460).

Единственную конъектуру можно считать вызванной соображениями версификации: «лишний» слог, появившийся в 3-й строке (*игъливѣхъ* вместо *игливѣхъ*), должен быть устранен путем замены обычного аориста *бѣсть* (*гладѣхъ бѣсть* *нѣ сталъ кстѣхъ игъливѣхъ*) либо на форму с нулевой флексией (*гладѣхъ бѣ*), либо на аорист с «имперфектной» основой (*гладѣхъ бѣ*). Думается, что имперфектный оттенок в значении глагола-связки лучше передает содержание оригинала (*Гладкий парикмахер сразу стал хвойный*), так как подчеркивает не единичность и «разовость», а привычность, длительность того состояния, в котором пребывал парикмахер до потрясения. Эта конъектура подтверждается также тем, что во всех остальных случаях Якобсон чрезвычайно внимателен к любым аспектам глагольной семантики (отметим мотивированное распределение аориста, перфекта и имперфекта, перевод деепричастия *выдергиваясь* нечленной формой действительного причастия *въздѣймаѣшти сѣ*, употребление оптатива *да причешеш* на месте императива, сопровождаемого формулой вежливости, и т. п.).

3. Если пересчитать слоги в каждой строке перевода (разумеется, включая сверхкраткие), то окажется, что размер этого стихотворения — силлабический

тринадцатисложник. Несмотря на то, что первый стих в редакции Винокура насчитывает только 12 слогов (*къ врадобрноу придохъ и рекохъ*), нет никакого сомнения в том, что о конкретном размере редактируемого перевода ученый знал или, по меньшей мере, догадывался. Это видно хотя бы из его правки, которая каждый раз проводилась так, чтобы добиться изосиллабизма или его сохранить. Например, 7-я строка, которая была восстановлена Нейштадтом как 12-сложная (*и дъзго смѣлаше шеца глава нѣка*), первым делом была увеличена на один слог (*и дъзго смѣлаше са глава нѣкаа*), а все дальнейшие операции над ритмико-синтаксическим строем этого стиха уже не отражались на его длине (*и дъзго нѣкаа смѣлаше са глава; и дъзго смѣлаше са глава кдина; и се дъзго смѣлаше са глава нѣка*). Напротив, Поморска, хотя и писала о стихе яacobсоновского перевода, вряд ли имела в виду его подлинный размер — во всяком случае, 1-ю строку она цитирует в той же искаженной 12-сложной редакции, которая отражена в публикации Нейштадта (см. примеч. 11). Сознательная ошибка здесь тем более вероятна, что Поморска уверена, будто Яacobсон перевел «Ничего не понимают» традиционным стихом старославянской гимнографической поэзии IX–X вв., а со времен А. И. Соболевского им считался как раз 12-сложник с цезурой после 5-го слога (Соболевский 1884, 313; 1892, 376; 1900, 314–315; 1902, 28–29; 1910, 2–3; ср. Kostić 1937/1938, 190–194; Георгиев 1938, 115–116, 125–128; Vaillant 1948, 76; Георгиев 1956, 191–197; Vaillant 1956, 7–9, 20; Jakobson 1957, 111; Jakobson 1963, 266; Топоров 1979, 31–32; Станчев 1982, 146–147; Топоров 1985, 220; Топоров 1988, 17–18; и др.)¹⁷.

Версификационная структура перевода не исчерпывается его изосиллабизмом. Новейшие исследования в области сравнительно-исторической акцентологии славянских языков [в первую очередь, работы Х. С. Станга, В. М. Илич-Свитьча, В. А. Дьбо, А. А. Зализняка и их последователей (Stang 1957; Илич-Свитьч 1963; Дьбо 1981; Зализняк 1985; и мн. др.)] позволяют с большой степенью вероятности реконструировать старославянскую просодическую систему¹⁸. Опираясь на достижения современной компаративистики, мы можем обнаружить в нашем тексте акцентную урегулированность клаузул: почти все стихи имеют женское окончание (ударение в них падает на предпоследний слог). Так, в словах *рекóхъ* и *и́сть* восстанавливается новый акут (с флексии личного глагола, представленной редуцированным в слабой позиции, ударение оттянуто на предыдущий слог). Слова *нѣка* и *стѣра* принадлежат к акцентной парадигме *a* (ударение оказывается на корневом морфе), *игълѣвъ* — к акцентной парадигме $F = a^b$ (ударение приходится на ближайшую к корню гласную справа); *о́уши* — энклимен, относится к *c*-парадигме (нефонологическое ударение автоматически падает на первый слог), *словѣса* (или *словѣсть*) относится к *d*-парадигме (начальная форма — энклимен, а в косвен-

ных падежах ведет себя как слово *F*-парадигмы). Изоморфность каталектики нарушается только в 6-й строке: здесь проклитический и фонологически безударный союз *и* должен быть объединен в одну тактовую группу с энклиноменом *пáкѣ*: *пáкѣ и-пáкѣ* (не исключено, что в речи эти две связанные по смыслу тактовые группы могли объединяться в одну: *пáкѣ-и-пáкѣ*; ср. Зализняк 1985, 120–121).

Разумеется, о большинстве этих акцентологических тонкостей Якобсон в 1918 г. даже не подозревал, однако ударение в клаузулах он, очевидно, расставлял приблизительно так же, как и современная наука¹⁹. Безусловный запрет на ударность последнего слога и тяготение к женским клаузулам находят себе подтверждение и в редакторских исправлениях Винокура: он отбрасывает те варианты 7-го стиха, которые заключают в себе дактилическое (*нѣкапа*) или мужское (*глава́*) окончание (ср. выше). Возможно, что стремлением добиться ударности предпоследнего слога вызвано также исправление в 6-м стихе: вместо *метааше сá рѣгъ пакѣ и пакѣ же* (в рукописи — *пакѣ жѣ*²⁰) стало *метааше сá же рѣгъ пакѣ и пакѣ*. По всей видимости, и Винокур и Якобсон полагали, что оба *пакѣ* имеют ударение на первом слоге²¹.

Третий аспект версификационной структуры перевода связан с наличием обязательных словоразделов. Если представить себе текст поделенным на два «четверостишия», то одноименные стихи каждого строфоида будут иметь одинаковое членение на колоны. Так, 1-я и 5-я строки содержат стихообразующие словоразделы после 5-го и 10-го слогов (5+5+3), 3-я и 7-я строки — после 4-го и 9-го слогов (4+5+4), 4-я и 8-я строки — после 6-го и 11-го слогов (6+5+2)²². Труднее решить, как именно видел Якобсон внутреннее членение строк 2-й и 6-й. «Цезура» после 5-го слога противоречит акцентной структуре 5-го стиха: *метааше-сá-же*; «цезура» после 6-го слога противоречит акцентной структуре 2-го стиха: *да-причѣшеши-ми* (но может быть и так: *да причѣшеши-ми*, ср. Дыбо 1975, 20–23). «Цезура» после 10-го слога опять-таки противоречит акцентной структуре 2-го стиха: *причѣшеши-ми*; «цезура» после 11-го слога противоречит акцентной структуре 6-го стиха: *и-пáкѣ*.

Выходит, как бы мы ни членили стихи 2-й и 6-й, границы между колонами в них не совпадают с границами тактовых групп. С точки зрения сегодняшней лингвистики, такое невозможно, но не исключено, что Якобсону выделение клитик в акцентно самостоятельные отрезки речи не представлялось достаточно серьезным отступлением от старославянской просодической системы, а то и вообще не осознавалось как проблема. Возможно также, что Якобсон считал старославянскую версификацию (как и любую другую) до некоторой степени автономной, независимой от акцентологии, — тезис о том, что всякий стих есть насилие над языком, взре-

вал у него как раз в эти годы (Якобсон 1923б). Как бы то ни было, но Соболевский, опыт которого Якобсон, без сомнения, учитывал, представлял себе ритмическое строение 1-го и 18-го стихов Похвалы царю Симеону так: Великыи въ | цьсарихъ Сѹмеон; не вѣроуж, нѣ | желаниємъ паче (12=5+7) ^[23] (Соболевский 1892, 377, 378; и др.) ²⁴. Поэтому, стараясь из четырех вариантов выбрать наименее «криминальный» с точки зрения акцентологических знаний начала века, мы вправе предположить, что во 2-м и 6-м стихах переводчик проводил мысленную границу между колонами после 6-го и 11-го слогов (6+5+2): хошгѣжъ отъче да | причешеш ми | оуши, метааше сѧ же | ржгѣ пакы и | пакы. Если наше допущение верно, мы сталкиваемся здесь с довольно сложной и прихотливой композицией словоразделов:

$$\left. \begin{array}{l} 5+5+3=13 \\ 6+5+2=13 \\ 4+5+4=13 \\ 6+5+2=13 \end{array} \right\} 2 \text{ раза}$$

Не исключено, однако, что вторые членения нам только кажутся, а на самом деле Якобсон делил свои стихи на два полустишия: 5+8; 6+7; 4+9; 6+7.

Итак, в якобсоновском переводе налицо 3 стихообразующих компонента: 1) изосиллабизм, 2) акцентная урегулированность клаузул и 3) наличие обязательных словоразделов (своего рода «цезур»). Все эти три признака считал присущими старославянскому стиху уже Соболевский (см., например, 1910, 2–3). Его точка зрения нашла подтверждение и развитие у Якобсона: в статье, написанной еще в 1917, а опубликованной в 1923 г., он обобщил принципы старославянской версификации, восходящие «к так называемому политическому стиху греческих оригиналов. Политическая система состоит в равносложности всех стихов; цезура обычна; стих заканчивается хорейчески; внутри стиха расстановка ударений более или менее свободная» (1923а, 351). Очевидно, что все параметры перевода укладываются в ту метрическую схему, которую сам Якобсон наметил для старославянской поэзии годом раньше.

Что касается конкретного наполнения общей схемы, то она также в основном согласуется со стиховедческими характеристиками древних памятников. Так, помимо открытых Соболевским 12-сложников (Якобсон 1923а, 354, 357), Якобсон нашел 18-сложные стихи с цезурой после 9-го слога, 18-сложные стихи без цезуры и 15-сложные стихи с цезурой после 10-го слога (1923а, 352, 353). 13-сложников в его материале не оказалось, но, по-видимому, исследователь не без основания подозревал, что метрически релевантные отрезки такой длины могут быть обнаружены в будущем (ср. Jakobson 1934, 429; 1935а, 51; Kostić 1937/1938, 209; Jakobson 1963, 252–254, 258, 262; Якобсон 1963б, 155–156, 160–161, а также Liewehr 1956,

45—46, 48), тем более, что спорадически 13-сложные строки попадались и в уже известных ему текстах (Соболевский 1884, 314; Львов 1982, 170, 190). Возможность свободной «цезуры» и ее положение после 5-го, 6-го и даже 4-го слогов также предусматривались политическим стихом (Соболевский 1910, 11—12, 33; Якобсон 1923а, 354, 357), но особая симметрия в варьировании «цезур» от стиха к стиху и появление второй «цезуры» были Якобсоном поэтически предугаданы — первый старославянский текст с аналогичной структурой Н. С. Трубетzkой реконструировал только в 1933 г. (Trubetzkoy 1975, 289—290; 1934; Jakobson 1957, 113; 1963, 258—259; Якобсон 1970, 335—340). Таким образом, вымысел художника предварил открытие исследователя — это одно из чрезвычайно распространенных, но недостаточно изученных явлений, которое в случае с Якобсоном осложняется тем, что поэт и ученый объединены здесь в одном лице (ср. Гин 1988; Шапир 1989а).

К филологическим представлениям о версификации IX—X вв. восходит и запрет на мужские окончания. «Необходимо предполагать, — писал Соболевский, — что ударение на предпоследнем слоге стиха, обязательное у византийцев, — обязательно и у славян» (1910, 3). Якобсон внес в этот тезис существенную поправку: «Я бы формулировал осторожней: др.-болг. политический стих имеет не мужское окончание. Этому не противоречат ни стихи, восстановленные Соболевским, ни мои попытки реставрации. Между тем при акцентуации Соболевского мы наталкиваемся на ряд невероятных ударений. Например: *въ вожьст-вѣ, въ заповѣдхѣ ти, любодѣлѣна, зиждигѣлю* (зват.)» (Якобсон 1923а, 358; ср. Георгиев 1938, 116—118, 120—121; 1956, 192—193). Интересно, что Якобсон, стараясь воплотить в своем переводе теоретическую схему Соболевского и достичь абсолютной ударности предпоследнего слога, в действительности сумел реализовать только собственную модель старославянского стиха²⁵.

4. Последний вопрос, который мы перед собою ставим, — как соотносится стих якобсоновского перевода с оригиналом Маяковского:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:	1-2-3-1-1
«Будьте добры, причешите мне уши».	0-2-2-2-1
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,	0-3-1-2-1
лицо вытянулось, как у груши.	1-0-3-1-1
«Сумасшедший! // Рыжий!» — // запрыгали слова.	2-1-2-3-0
Ругань металась от песка до песка,	0-2-2-2-1
И до-о-о-о-лго // хихикала чья-то голова,	1-2-2-3-0
выдергиваясь из толпы, как старая редиска.	1-5-1-3-1

(Маяковский 1955—1961, 1: 57)

В каждой «строке» этого стихотворения по 4 ударения [метрически двойственные слова «тонируются или атонируются так, чтобы при тонировании не возникало стыка ударений, а при атонировании не образовывались слишком длинные безударные интервалы» (Гаспаров 1974, 407): *причешите-мне ўши; сразу-стал хвойный; вытянулось, как у-рўши*]. Нечетные строки подобны: 1-я, 5-я и 7-я — 12-сложны, 3-я — 11-сложна (мы считаем, что растяжение гласной в слове до-о-о-о-лго не влияет на его слоговой состав; ср. Гаспаров 1974, 410). Все 4 стиха имеют форму тактовика, создающую особый ритмический фон: объем междуиктовых интервалов в них — от 1 до 3 слогов; колебания анакрузы — 0–2 слога. Строки 2-я и 6-я изоморфны — это 4-стопный дактиль с женским окончанием. Строки 4-я и 8-я контрастны: в первой из них — десятисложной — самый маленький (0), а во второй — пятнадцатисложной — самый большой (5) междуиктовый интервал: *лицо вытянулось; выдергиваясь из-толпы*. Обе строки написаны акцентным стихом: расстояние между ударениями колеблется в пределах от 0 до 3 и от 1 до 5 слогов соответственно²⁶.

Поскольку 50% строк имеют структуру тактовика, 25% — структуру дактиля и 25% — структуру акцентного стиха, причем чередование разных метров создает продуманную и выверенную ритмическую композицию, теоретически допустимо тройное определение размера этого стихотворения. Возникает возможность «двойственной <а в нашем случае даже тройственной. — М. III.> метрической интерпретации», о которой в связи с акцентным стихом Маяковского говорил еще В. М. Жирмунский (1964, 18 и др.; ср. Жовтис 1972, 60, 66, 73–74 и др.; Жовтис 1975, 17–18; Лотман М. 1986а, 71 и далее). Во-первых, в «Ничего не понимают» можно увидеть переходную метрическую форму от тактовика к акцентному стиху (тогда строки дактиля предстанут как частный случай тактовика). Во-вторых, в качестве размера этого стихотворения может быть назван акцентный стих (тогда строки дактиля и тактовика предстанут как частные случаи акцентного стиха). И, наконец, в-третьих, произведение Маяковского можно определить как «сверхмикроритмическую» композицию с чередованием строк дактиля, тактовика и акцентного стиха (ср. Гаспаров 1984а, 216). Первое решение представляется наименее удачным — и по историко-литературным, и по принципиальным соображениям. С одной стороны, тактовик оформился в самостоятельный размер только в 1920-х годах (Гаспаров 1974, 315, 351; 1984а, 222). С другой стороны, теоретически наиболее удобно такое определение метра, при котором он понимается как не знающий исключений закон, а отдельные строки — как его конкретные проявления. Поскольку «каждый более строгий размер <...> неизбежно является частным ритмом более свободного размера» (Гаспаров 1974, 308), нам кажется, что правильнее всего было бы квалифицировать «Ничего не понимают» как 4-ударный акцентный стих, тем более что это самый частый размер тониче-

ской поэзии Маяковского (ср. Якобсон 1923б, 101 и далее; Гаспаров 1974, 411–413, 452 и др.). Неповторимую индивидуальность ему в этом стихотворении придает закономерное чередование строк разных метров, каждый из которых может быть рассмотрен как ритмическая манифестация акцентного стиха²⁷.

Первое, что бросается в глаза, — это видимое отсутствие эквиметрии оригинала и перевода. Стихи Маяковского и Якобсона не просто отличаются по метру — они принадлежат к разным системам стихосложения: русская тоника переведена старославянской силлабикой. Однако смена систем оказывается функционально мотивированной, поскольку обычный метр поэзии начала XX в. заменен обычным метром поэзии начала X в.²⁸ При этом между оригиналом и переводом достигается определенная симметрия: если тоника Маяковского имеет силлабические ограничения, то силлабика Якобсона — тонические. В переводе это акцентная урегулированность клаузул, в оригинале — слоговая упорядоченность дактиля и тактовика, а также изосиллабичность рифм²⁹.

Эта симметрия усиливается общим принципиальным сходством, которое обнаружил между силлабическими и тоническими стихами Л. И. Тимофеев: ударение в них может падать и на четные слоги, и на нечетные, и на те и другие сразу (такие стихи были поименованы им «многосистемными»); напротив, в силлабо-тонике место ударения подчиняется строгому алгоритму (1928а, 56–58). Как у «Маяковского, так и в 13-сложнике — ограниченное число форм с фиксированными в определенных местах ударениями и дает те ритмические единицы, чередование которых <...> осуществляет <...> ритмическое движение» (Тимофеев 1928а, 57). По Тимофееву, «13-сложник представляется многосистемным тоническим стихом», а «история русского стиха <...> есть, в сущности, переход многосистемного тонического стиха — силлабики, в односистемный — силлабо-тонику, и последующее разложение силлабо-тоники в новый вид многосистемного стиха — в стих тонический» (1928а, 58 и др.).

Довершает картину сходство ритмической композиции: и оригинал, и перевод делятся на два структурно изоморфных строфоида, внутри которых в определенном порядке чередуются стихи разной конфигурации. Так, у Маяковского дважды повторена последовательность строк тактовика, дактиля, тактовика и акцентного стиха; у Якобсона — последовательность строк с «цезурами» после 5-го и 10-го, после 6-го и 11-го, после 4-го и 9-го и опять после 6-го и 11-го слогов. Тем самым Якобсон добивается того же ритмического эффекта, что и Маяковский, хотя другими средствами: диаметрально противоположность метров не только не отменяет, но даже подчеркивает функционально-семантическое тождество ритмов. Этот эффект представляет несомненный интерес с точки зрения теории и практики перевода, особенно на фоне того усиленного внимания, которое проявля-

ют к силлабике русские поэты-переводчики XX в. (Илюшин 1984, 29–36, а также Британишский 1975, 244–249, 252–253; Гаспаров 1981а, 213–217): если использование силлабики при переводе на русский язык, как правило, служит целям эквиметрии, причем часто вопреки точности в передаче ритма (Гаспаров 1981а, 214–215), то использование силлабики при переводе с русского обусловлено установкой на эквиритмию, достигаемую даже несмотря на несходство в метрах.

Примечания

* Замыслом своей статьи автор во многом обязан С. Г. Болотову, принимавшему деятельное участие в обсуждении темы на разных этапах ее воплощения. Автор благодарит также М. Л. Гаспарова и В. А. Дыбо, советами и замечаниями которых он пользовался во время работы. — М. Ш.

¹ Нейштадт В. И. [16(28).VII 1898–16.IV 1959] — переводчик, поэт и литературовед; выступал также как новеллист, очеркист, критик, сценарист, историк культуры (статьи по теории и истории шахмат).

² РГАЛИ, ф. 1525 (В. И. Нейштадт), оп. 1, ед. хр. 168, л. 1, 3, 5 и др.

³ РГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, ед. хр. 168, л. 41.

⁴ РГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, ед. хр. 167, л. 56. Сам Якобсон сошелся с Маяковским немногим ранее: «Встречами в Москве у Эльзы (Triolet) и в Петрограде у Осипа и Лили Брик в 1916–17 г. датируется сближение и дружба лингвиста, увлеченного поэтическими экспериментами, и поэта Владимира Маяковского, вскоре захваченного лингвистическим подходом к поэзии до такой степени, что он посещал собрания Московского Лингвистического Кружка и принимал активное участие в дискуссиях» (Поморская 1982, 127; ср. Шапир 1987б, 80 примеч. 11, 81 примеч. 17).

⁵ Точности ради нужно сказать, что Маяковский откликнулся на собачьи прозвища и до 1920 г. Так, в начале марта 1918-го Л. Брик в одном из писем назвала поэта «щененком», и он не замедлил обыграть это «своенравное прозвание» в ответном послании (не позже 15.III 1918): «Если рассматривать меня как твоего щененка, то скажу тебе прямо — я тебе не завидую щененок у тебя неважный: ребро наружу, шерсть разумеется клочьями а около красного глаза, специально чтоб смахивать слезу длинное облезшее ухо». Первый «автопортрет» Маяковского в виде собаки появился в его следующем письме (конец марта — начало апреля 1918; см. Письма Маяковского, 107–108; Маяковский — Брик, 51, 54, 201).

⁶ Как и Якобсон, Винокур имел пристрастие ко всякого рода лингвистическим играм (см., например, Красильникова 1975). Так, 2 февраля 1920 г. для домашнего альманаха К. Чуковского он перевел на 13 языков — и среди них на старославянский — слова песенки «Что за счастье, что за счастье любить дочку, любить дочку пастора» и т. д.: *кож благо • кож благо намъ любити красьнъ дъштгерь попа • кси чюдесьна • кси прѣкрасьна • кси прѣкрасьна тѣи • дъштги попа •* (Чукоккала, 276–278). В рукописи есть одна неточность: вместо *красьнъ Винокур написал краснъ*; ср. тут же: *прѣкрасьна* (2 раза) (Письма Маяковского, 277).

⁷ РГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, ед. хр. 164, л. 16 об. Помощь была Нейштадту тем более необходима, что он, по собственному признанию, с трудом ориентировался в области старославянской грамматики: «Здесь в мои воспоминания решительно впутывается сравнительная грамматика индо-европейских языков. Дело в том, что весной 1918 года я дал себе слово сдать, наконец, зачет по этой суровой дисциплине. В начале марта я погрузился в сравнительную фонетику по лекциям В. К. Поржезинского, написанным, как выразился один остролов, не на русском, а на „поржезинском“ языке. Погрузился, засох, затосковал — и потерял всякую способность понимать прочитанное» (Нейштадт 1940, 102).

⁸ Там же, л. 17.

⁹ Там же, л. 16–17.

¹⁰ Ср. характерное признание русского поэта: «силлабический стих без рифмы обращается в прозу, как только ухо потеряет счет слогов, т. е. место цезуры»; «силлабические стихи без рифмы существуют <...> только для г л а з <...>. Иначе они обращаются в прозу» (Гиндин 1970, 103; разрядка источника).

¹¹ В 1918 г. «среди занятий древнейшей славянской поэзией Р. Я. перевел издевательское стихотворение Маяковского „Ничего не понимают“ из футуристического альманаха Рыкающий Парнас (1914) на древнецерковнославянский язык размером назидательных стихов IX века: „Къ брадобрию придохъ и рекохъ“ и т. д.» (Поморска 1982, 129).

¹² РГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, ед. хр. 164, л. 16.

¹³ Цсл. йглица и рус. и́глица — растение *Йглица колючая* (*Ruscus aculeatus* L.), или *понтійская* (*Ruscus ponticus* Воронцов), рода *Йглица* [*Мышиный*, или *Мышиный, тёрн* (*Spina tīrīna*), *Рыскус*], семейства *Спаржевых* (*Asparagaceae* Juss.) [ранее семейства *Лилейных* (*Liliaceae* Juss.)]. Не путать с омонимичной *Йглицей* [из ср.-в.-нем. *igel* < др.-в.-нем. *igil* (совр. *Igel*) ‘ёж’], она же *Ежовница*, или *Эхинария*, *гольчатая* (*Echinaria capitata* Desf., и мн. др.), семейства *Злаковых* (*Gramineae* Juss.) [или *Мятликовых* (*Poaceae* Barnhart), и мн. др.], и тем более с квази-омографичной *иглицей* (‘деревянная игла для вязки сетей’, см. САР, III: стб. 182–183 s. v. *Иглица*). Приводимое в ЭССЯ (214–215 s. v. *igǫblica*) название (*myrtus silvéstris* «мирт лесной») механически перенесено из словаря Миклошича [см. LPsGL 236(r) s. v. *иглица* (N3)] и, восходя ни много ни мало к «Естественной истории» Плиния Старшего [Plin. Sec. Hist. Nat. XV, vii, 7, XXIII, LXXXIII; тж. *oxytýrsinē* (= *ὄξύμυρσίνη*), *chamaetýrsinē* (= *χαμαετμυρσίνη*)], на сегодняшний день лишь вводит в заблуждение [настоящий *Myrtus silvéstris* Vell. — синоним *Marlierea silvéstris* Mattos (*Марлиерэя лесная*), семейства *Миртовых* (*Myrtaceae* Adans.)]. Не говоря о бесчисленных комментариях к Плинию и даже о самом его тексте [см. хотя бы Pline 1829–1833, 9: 449–457 notes 41–74 (N3 452 note 49); 352, 354, 356 (N3), 358, 353, 355, 357, 359; 14: 391–392 note 219 (N3), 220; 334 (N3), 336 (cf.: «Castor oxytursinen <...> ruscum vocavit»), 335, 337], *иглица* была точно идентифицирована уже в первом издании «Словаря Академии Российской» (см. САР, III: стб. 184 s. v. *ЙГЛИЦА*). — С. Б.]

¹⁴ Это слово, вынесенное на границу стиха, требует не только историко-фонетического, но и стилистического комментария. Как справедливо заметил Матейка, «молодой Якобсон, известный своим друзьям-кубофутуристам Хлебникову и Крученых как заумный поэт Алягров, соединяет старославянские формы аориста и имперфекта и архаические литеры <ж, л, ѓ и т. д. — М. Ш.> с русификаторскими инновациями, созвучными поэтическим глоссолалиям

русского авангарда» (Matějka 1983, 46). Так, наряду со старославянизмами (типа *решти, отъць, ржгъ*) и церковнославянизмами (типа *ржждъ, кроушька, редькы*) он вводит в свой перевод лексему, полученную в результате своеобразной сравнительно-исторической неологии: *игъливъ*, где к праславянскому корню **jьgъl-* добавлен продуктивный старославянский (общеславянский) суффикс *-iv-ъ* (слова с таким корнем и суффиксом нет ни в одном славянском языке). Мы видим, что у Якобсона, как и у Хлебникова, «неологизмы выступают в облици архаизмов» (Панов М. 1971, 173; Winner 1977, 507; ср. Винокур 1943, 14–15, 45, 91, 95–96, 99) — старославянский язык становится здесь языком «новой русской поэзии». Эту установку на архаизм отметил еще Ф. Т. Маринетти, назвавший российский футуризм «эстетическим атавизмом» и увидевший в нем возврат к «доисторического периода языку» (Бурлюк Д. 1920, 22; см. также Гофман В. 1936, 191, 208–209, 216–217, 219; Nilsson 1980; 1981; 1984).

¹⁵ РГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, ед. хр. 164, л. 16.

¹⁶ Форма мн. ч. продиктована флексией глагола: *скакаша* (3 л. мн. ч.). Не исключено, однако, что исправление *словеса* на *словесе* во втором автографе (РГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, ед. хр. 164, л. 16) обусловлено квази-омофонией с формой им. дв. *словесь*. Двойственное число здесь было бы оправдано самим смыслом: «прыгающих» слов в стихотворении Маяковского действительно два — *сумасшедший* и *рыжий*. Но в этом случае потребовалось бы скорректировать также форму глагола, согласовав сказуемое с подлежащим: *скакасте словесь*.

¹⁷ Там же, л. 17. В начале 1910-х годов выводы Соболевского оспорила И. Я. Франко (Franko 1913, Bd. XXXV, 162–163; 1915, Bd. XXXVI, 208–209). По его мнению, например, настоящий размер азбучной молитвы *азъ словомъ симъ моляся богу* — хорейский 10-сложник с цезурой после 4-го слога, подобный тому, «который мы встречаем в красивейших эпических песнях болгар, сербов и малороссов (Südrusse)» (Franko 1913, Bd. XXXV, 163 и далее; ср. Корш 1907; Jakobson 1929; Топоров 1988, 18). Гипотеза Франко не имела последователей (Kostić 1937/1938, 191–192; Георгиев 1938, 18, 115, 119–120, 142, 193–195 и др.).

¹⁸ Соболевский, первым обратившийся к изучению древнеболгарского стиха, жаловался именно на недостаточность материала по старославянскому ударению (Соболевский 1900, 316; 1902, 30; 1910, 4). Точно так же Якобсон одним из основных препятствий «на пути изучения др<евне>-болг<арской>-церковной поэзии» считал «зачаточное состояние истории болг<арских> ударений» (1923а, 358).

¹⁹ Показательно всё-таки, что концепцию фонологически безударных слов — энклиноменов в славянских языках выдвинул в 1963 г. именно Якобсон (1963а, 160–161), опирающийся на типологически значимые наблюдения Е. Д. Поливанова над «дзэнхейными» (атонными) словами в японском (1915 и др.; Дыбо 1981, 7) [全平 *zen-hei* 'сплошь ровный'. — С. Б.].

²⁰ РГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, ед. хр. 164, л. 16.

²¹ Что касается ударения *словеса*, *словесь* (ср. Булатова, Дыбо, Николаев 1988, 49–62), то оно, надо думать, мыслилось Якобсоном в одном контексте с такими формами современного русского языка, как *колёса*, *знамёна* и *озёра*: neutra подвижной акцентной парадигмы с древней атематической основой иногда отмечаются в среднерусских памятниках XV–XVII вв. с оттяжкой ударения во мн. ч.: *колёса*, *твѣса*, *словеса* и т. п. (Зализняк 1985, 256). Мнение о сходстве среднерусской и старославянской акцентологических систем высказывал еще Соболевский: «Рассмотрев ударение церковно-славянских слов IX–X веков, мы должны прийти к за-

ключению, что церковно-славянский язык этого времени был сравнительно близок по ударению к среднеболгарскому и русскому по памятникам XIV и XV веков» (1900, 317; 1902, 30; 1910, 6).

²² Строго говоря, словораздел после 10-го слога 1-го стиха можно провести лишь условно, поскольку он проходит внутри тактовой группы (*и-рекохѣ*).

[²³ Сказанное в предыдущем примечании в полной мере относится и к словоразделу после 5-го слога в 1-й строке. Схеме «5+7» соответствуют также стихи: 3–4 (Държаливыи | владыка, обавити // Покръвеныа | ~ Съкръвеныа) | разумы въ глѣбинѣ), 7 (Повелѣ мнѣ | некъчинѣвъ-дию), 14 (Проливаеъ | акы стрѣдъ сладкъж | ~ сътъ сладкъъ)), 19 (Събора дѣла | мъногочетьныхъ), 24 (Блаженныхъ | и святихъ мжжъ) (Соболевский 1892, 377–379), а также подавляющее большинство стихов вышеупомянутого «Пролога» Константина Болгарского: *Азъ словомъ | сѣмъ молжса Богу: // Боже въсѣа | твари и зиждителю // Видимымъ | и невидимымъ! // Господа Духа | посылѣ живѣщаго // Да въдъхнегъ | въ сьрдьце ми слово, // Еже бждетъ | на успѣхъ въсѣмъ, // Живѣщимъ | въ заповѣдъхъ ти. // Сѣло бо кестъ | свѣтильникъ жизни // Законъ твои, | свѣтъ [того] стѣсамъ, // Иже ищетъ | евангѣльска слова // <...> // Къ крещению; | обратишася вси // Людие твои | нарециса хоташе; // <...> и т. д.* (Соболевский 1892, 379–381). — С. Б.]

²⁴ Первый стих Похвалы А. С. Львов реконструировал иначе: *вєліи вѣ | цѣсарѣхъ | св-меонъ* (Львов 1982, 171, 192) — т. е. 12=4+4+4 (ср. Jakobson 1985b, 200).

²⁵ Весьма вероятно, что строение стиха (13 слогов, женская клаузула) было отчасти подсказано Якобсону русской поэтической традицией XVII–XVIII вв. (ср.: «<...> политический стих — нечто очень похожее на русский силлабический стих XVII–XVIII веков» (Соболевский 1910, 1–2).

²⁶ Чисто умозрительная возможность прочесть последний стих как 7-стопный ямб противоречит версификационному контексту — как ближайшему, намеченному рамками стихотворения, так и более далекому (стих раннего Маяковского, поэзия 1910-х годов и т. д.; ср. Илюшин 1986b, 52–56).

²⁷ Не удивительно, что Якобсон выбрал для перевода текст, версификационная структура которого образуется столь изысканным переплетением повторов, симметрий и контрастов: работу над старославянским эквивалентом стихов Маяковского можно считать тем опытом поэзии грамматики, который предвосхитил позднейшие исследования в области грамматики поэзии (см. Jakobson 1981).

²⁸ Ср. гипотезу К. Станчева о существовании древнеболгарского тонического (акцентного) стиха (Станчев 1969, 529–530; 1982, 152–153, 155–158; ср. Sievers 1924, 8–10 и др.); некоторая тенденция к изотонизму наблюдается и у Якобсона: в первом и последнем стихе его перевода мы находим по 3 акцентно самостоятельных слова, во всех остальных стихах — по 4 (если считать оба *акы* проклитиками). В свою очередь, любопытно, что «у Маяковского можно найти непреднамеренно получившиеся <...> изосиллабические 11-сложные стихи, следующие один за другим в пределах целого четверостишия» (Илюшин 1984, 34; ср. Жовтис 1972, 74).

²⁹ Рифмы могут быть изотоничны, но при этом не изосиллабичны (*такѡго : гудѡвѡ*), и наоборот — изосиллабичны, но не изотоничны: разноударность достигается как за счет количества ударений (*разжѣл устѣ : пожѣлуйста*), так и за счет качества ударной гласной (в *радѡсти : подрастѣ*); все примеры взяты из «Облака в штанах» (ср. Штокмар 1958, 71–82; Гаспаров 1974, 429–431; 1984a, 243–244, 247–248).