

Александр М. Петров

Российская академия наук,

Карельский научный центр,

Институт языка, литературы и истории, сектор фольклористики

и литературоведения (с фонограммархивом), Петрозаводск

hermitage2005@yandex.ru

Alexander M. Petrov

Russian Academy of Sciences,

Karelian Research Centre,

Institute of Linguistics, Literature, and History,

Dept. of Folklore and Literature (with Audio Archive), Petrozavodsk

hermitage2005@yandex.ru

СЕРБСКИЙ СТИХ НА РУССКОЙ ПОЧВЕ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЕРЕВОДЫ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ
ВЕРСИИ БАЛЛАДЫ «ЙОВО И МАРА» ИЗ СОБРАНИЯ
НАРОДНЫХ ПЕСЕН ВУКА КАРАДЖИЧА*

SERBIAN VERSE ON RUSSIAN GROUND: LITERARY
TRANSLATIONS AND FOLKLORE VERSIONS OF THE
BALLAD “JOVO AND MARA” FROM THE COLLECTION
OF FOLK SONGS OF VUK KARADŽIĆ

В статье рассматривается история освоения сербской народной баллады «Йово и Мара» русской литературой и севернорусским фольклором. В центре внимания находится проблема смысловой и структурной адаптации сербского текста к новой языковой и культурной среде. Описываются способы, при помощи которых переводчики добивались имитации звучания сербского стиха на русском языке. Представлены все известные художественные переводы баллады «Йово и Мара», выполнен анализ их метрики и ритмики. Особое внимание уделено поэтическому переводу Н. Ф. Щербины, поскольку именно этот перевод проник в русский фольклор. Рассмотрены фольклорные версии поэмы Н. Ф. Щербины, выявлены особенности их метроритмической организации. Доказано, что освоение текста в фольклоре шло двумя

* Статья подготовлена в Карельском научном центре РАН в рамках госзадания по плановой теме № 121070800089-0 «Фольклор, рукописная книжность и литература Европейского Севера: источниковедение и поэтика», индивидуальный раздел «Вопросы структуры и типологии русского фольклорного эпического стиха».

путями: путь стиха и путь прозы. Стихотворные версии имеют тоническую организацию, в соответствии с природой русской народной версификации. Прозаические версии рассказываются как сказки, происходит полное переосмысление сербского текста и включение его в русскую культурную парадигму. При этом даже в поздних прозаических версиях обнаруживаются следы стихотворного перевода Н. Ф. Щербини, прежде всего в виде прямых или завуалированных цитат, что приводит к созданию своего рода прозиметрии.

Ключевые слова: стихосложение, метрика, ритмика, фольклор, баллада, сказка, художественный перевод, сербский стих, русский стих, Вук Караджич.

The presented paper discusses the history of the assimilation of the Serbian folk ballad “Jovo and Mara” by Russian literature and North Russian folklore. I focus on the problem of semantic and structural adaptation of the Serbian text to the new language and cultural environment. An attempt is made to describe the ways by which translators achieved imitation of the sound of Serbian verse in Russian. All known literary translations of the ballad “Jovo and Mara” are presented, their metrics and rhythm are analyzed. Particular attention is paid to the poetic translation of N. Shcherbina, since it was this translation that spread to the Russian folklore. The folklore versions of the poem by N. Shcherbina are examined, the features of their metrical and rhythmical structure are revealed. It is proved that the assimilation of the text in folklore followed two paths: the path of verse and the path of prose. Poetic versions have an accentual structure of verse, in accordance with the nature of Russian folk versification. Prose versions are told like fairy tales, the Serbian text is completely reinterpreted and included in the Russian cultural paradigm. At the same time, even in the later prose versions, traces of the poetic translation by N. Shcherbina are revealed, primarily in the form of direct or concealed quotations, which leads to the creation of a kind of prosimetry.

Keywords: versification, metrics, rhythm, folklore, ballad, fairy tale, literary translation, Serbian verse, Russian verse, Vuk Karadžić.

1. Предисловие¹

В августе 1871 г. в севернорусской деревне Немытовой (Немята) на Кенозере (Архангельская область) собиратель былин А. Ф. Гильфердинг записал от крестьянки Матрены Григорьевны Меньшиковой, «лет около 40» (Гильфердинг 1873: 1234), песню «Йово² и Мара», которую сама исполнительница считала русской народной, старинной, поскольку слышала ее «от стариков» (Гильфердинг 1873: XIX). А. Ф. Гильфердинг отметил, что М. Г. Меньшикова пела эту «старину» «таким же складом как былины <...>, вовсе не делая различия между этою песнью и настоящими былинами» (Гильфердинг 1873: 1234). В действительности это была типичная баллада на семейно-любовную тематику, которая представляла собой переработанный вариант сербской народной песни. В основе сюжета — история трагической гибели юноши и девушки, разлученных родительской волей. В рус-

¹ Основные положения статьи были представлены в виде устного доклада на Международной научной конференции «Гаспаровские чтения–2023» (Россия, Москва). В настоящем виде текст публикуется впервые. Благодарю Радмило Мароевича за консультацию и Весну Вукичевич за поддержку.

² Иногда в русских текстах (художественных и научных) встречается написание «Йова». Оба варианта написания равнозначны.

ской фольклорной традиции бытовал типологически идентичный сюжет «Василий и Софья»; фольклорист Ю. И. Смирнов назвал его «русской национальной версией» этой баллады (Смирнов 1965: 56).

Так впервые был зафиксирован факт бытования сербской фольклорной песни «Йово и Мара» на Русском Севере. А. Ф. Гильфердинг предположил, что источником, из которого крестьянка могла усвоить песню, был сборник-хрестоматия поэта Н. Ф. Щербины *Пчела* (первое издание — 1865 г., далее — 1866, 1869, 1875, 1878, 1882 (Смирнов 1965: 54)), включавший, помимо прочего, и литературный перевод баллады, выполненный самим Н. Ф. Щербиной (Щербина 1866). А. Ф. Гильфердинг привел отрывки из перевода Н. Ф. Щербины и из устного исполнения М. Г. Меньшиковой, чтобы читатели имели возможность сравнить «оригинал» и его «народную версию» (Гильфердинг 1873: XX–XXI).

Сам же перевод Н. Ф. Щербины был выполнен с неизвестного источника. Поэт изложил предысторию появления перевода в весьма неопределенных выражениях: ни имён, ни ссылок не представил и ограничился лишь указанием, что четыре варианта этой сербской народной песни уже были опубликованы ранее Вуком Караджичем в издании *Сербских народных песен (Српске народне џесме)* 1841 г. По словам Н. Ф. Щербины, «Один известный русский славянист, назад тому лет 15, возвратясь из путешествия по славянским землям, привез с собою *рукописный* список этой песни, превосходящий во всех отношениях упомянутые четыре списка, напечатанные В. С. Караджичем» (Щербина 1860: 15). С этой рукописи, по утверждению Н. Ф. Щербины, и выполнен перевод баллады «Йово и Мара» на русский язык. Кто этот путешественник и где хранится рукопись, Н. Ф. Щербина не пояснил. По всей вероятности, речь может идти об И. И. Срезневском.

В собрании Вука Караджича (Караџић 1841) действительно находим несколько вариантов. Четыре текста, которые упомянул Н. Ф. Щербина, опубликованы под №№ 342–345. Однако имеется еще один вариант — близкая по сюжету, но более краткая версия баллады; она носит название «Смрт драге и драгога» (№ 341). Следовательно, в сборнике Вука Караджича имеется две версии: версия I — краткая (условно назовем ее «Смрт драге и драгога», или, в русском переводе, «Смерть влюбленных»³), версия II — длинная, с подробно разработанным сюжетом (условно назовем ее «Йово и Мара»). При этом среди текстов версии II выделяется боснийская редакция: здесь герои получают имена Омер и Мерима (Мейрима), варианты опубликованы Караджичем под №№ 343–345. В варианте № 342 героев зовут Иван и Јелина. Текстов с именами Йово и Мара у Караджича в сборнике 1841 г. нет. Видимо, эти имена фигурировали в записи, с которой и переводил Н. Ф. Щербина. Для сравнения приведем отрывки из каждой версии баллады:

³ Для условного обозначения этой версии мы используем название перевода П. Эрстова из (Эрастов 1987).

Версия I. Смрт драге и драгога (Смерть влюбленных).

Два се драга врло миловала,
 На једној се води умивала,
 О један се пешкир отирала.
 Једно љето нико их не знаде,
 Друго љето сватко их сазнаде;
 Сазнаде их и отац и мајка.
 Мајка не да, да се драги љубе,
 Већ растави и мило и драго.
 Драги драгој по зв'језди поручи:
 “Умри, драга, доцкан у суботу,
 “Ја ћу јунак рано у недељу.”

(Карацић 1841: 239–240).

Версия II. Йово и Мара

Два се драга из мала гледала:
 Иве једно, а Јелина друго;
 Кад су драги за љубљење били,
 Онда Иве Јелини говори:
 “О Јелино, драга душо моја!
 “Просићу те, оћеш за ме поћи?”
 А Јелина њему говорила:
 “О Иване, дражи од очију!
 “Ти ме проси, ја ћу за те поћи;
 “Ма ћу питат' миле моје мајке,
 “Оће ли ме мајка дати за те”.

(Карацић 1841: 240–241).

В основе сюжета лежат следующие ключевые мотивы: юные Йово и Мара растут по соседству и любят друг друга; мать Йовы хочет женить сына на богатой девушке Фате (Фатиме) против его воли; сына насильно женят; он пишет завещание и умирает; гроб с его телом проносят мимо дома Мары; она целует любимого и умирает; юношу и девушку хоронят в одной могиле; над их могилами вырастают два дерева и переплетаются ветвями.

В русском фольклоре этой сербской песни соответствует баллада «Василий и Софья», что, видимо, и стало определенным подспорьем для заимствования сербского сюжета. Как указывает Д. М. Балашов, «это самый распространенный, а возможно, и самый древний из международных балладных сюжетов. Он известен во всех странах Европы, а в средневековом Китае <...> подвергся литературной обработке и был записан уже в III веке н. э.» (Балашов 1963: 17). Ср., например, известное сказание о Тристане и Изольде. Следовательно, «Йово и Мара» («Омер и Мерима») — это бродячий сюжет мирового фольклора; подробнее о нем см. (Влаховић 1955–1957; Николић 1958).

В указателе сказочных сюжетов восточнославянской сказки этот тип сюжета обозначен номером 365С* и называется «Поцелуй возлюбленной» («Омер и Мерима») (Бараг и др. 1979: 126).

Н. Ф. Щербина был не первым переводчиком сербской народной баллады. Первый перевод принадлежит А. Х. Востокову: несколько произведений были опубликованы им еще в 1825 г. в альманахе *Северные цветы* в разделе «Сербские песни». Интересующая нас баллада напечатана под названием «Смерть любовников» (Востоков 1825: 335–336). Перевод был выполнен А. Х. Востоковым с текста «Смрт драге и драгога» из сборника В. Караджича *Народне срѣске њјесме* (Лейпциг, 1824) (Орлов, Лихоткин 1979: 535). С деятельности А. Х. Востокова, собственно говоря, и начинается история художественных переводов сербского эпоса на русский язык.

Цель предлагаемой статьи — выяснить, какие способы использовались русскими переводчиками для передачи звучания сербского стиха; как позднее уже русские профессиональные переводы усваивались носителями фольклорной традиции. Сами крестьяне, конечно, не могли слышать сербскую народную песню «из первых уст».

2. Художественные переводы и фольклорные версии.

Начнем рассмотрение текстов с востоковского перевода. Прочитируем его полностью:

Востоков

Девушка с юношей *крепко* любились,
 Одной *водой* они умывались,
 Одним полотенцем утирались,
 И никто не знал *о том* все лето.
 На другое лето *все* узнали,
 Отец, мать им *знать*ся запретили,
 Девушку с юношей *разлучили*.
Добрый молодец звезде поручает
 Сказать от него *душе-девице*:
 Умри, *драгая*, поздно в субботу,
 А *я* за *тобою* рано в воскресенье.
Что сказали, оба исполняют:
 Умерла *девица* поздно в субботу,
 Умер *добрый* молодец *рано* в воскресенье;
 Друг подле друга их *схоронили*,
 Руки в земле им *соединили*,
 В руки им дали по *яблоку* зелену.
 Протекло *затем* малое время,
 Выросла над *молодцем* зеленая сосна⁴,

⁴ Иную акцентуацию использует Р. Мароевич: *сосна, сосны* (Маројевић 1987: 150). Думается, эта акцентуация более правомерна, чем наша, поскольку позволяет сохранить унифицированные женские клаузулы.

Вырос над девушкой *куст алой розы*.
 Вьется *куст розовый около сосны*,
 Как вокруг *пучка цветов ниточка* шелку.

(Востоков 1825: 335–336).

Свой перевод А. Х. Востоков сопроводил таким комментарием: «В сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на второй стопе <...> Чтоб сохранить силу подлинника, переводчик не счел за нужное рабски подражать сему размеру, неупотребительному у нас, и для русского слуха, может быть, несколько утомительному. Он предпочел русский размер о трех ударениях с хореическим окончанием» (Востоков 1825: 337). Этот комментарий неоднократно вызывал недоумение у стиховедов. В частности, Б. И. Ярхо заметил, что «здесь всё как будто неверно от начала до конца. Во-первых, сербский подлинник написан не пятистопным хореем, а силлабическим десятисложником со свободным расположением ударений. Во-вторых, непонятно, почему пятистопный хорей менее употребителен у нас, чем избранный переводчиком размер: он имеется даже в народной песне <...> В-третьих, что это за русский размер о 3-х ударениях с хореическим окончанием? Откуда он его взял? Во всяком случае, та форма, в которую он облек свои переводы (кроме Хасанагиницы, переведенной былинным размером), совершенно не употреблялась в русской поэзии. В-четвертых, он называет свой размер 3-ударным. Это обязывает читать очень многие стихи с групповыми ударениями, принятыми при чтении былин <...> Однако даже при максимально желании иногда невозможно довести стих до 3-ударности» (Ярхо 1928: 176–177). На противоречивость востоковского восприятия сербского народного стиха указал также М. Л. Гаспаров: «...у Востокова имеются по крайней мере два определения сербского народного стихосложения, очень странных в устах такого выдающегося филолога. Первое <...>: “В сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на второй стопе...”. Второе <...>: “Народные песни у сербов сочиняются без рифм и, кажется, имеют стихосложение тоническое, подобное старинному русскому...” <...> Как согласовать эти взаимопротиворечивые утверждения с тем (справедливым) ощущением сербского стиха как 10-сложного силлабического, свидетельством которого является для нас востоковский перевод “Марка Краевича”?» (Гаспаров 1997: 114).

В переводе А. Х. Востокова сербская песня предстает как чистый *тонический стих* — трехиктный тактовик с женскими клаузулами. В процитированном тексте курсивом выделены словоформы, содержащие *сверхсхемные* ударения; полужирным шрифтом — ударные гласные на иктах (все ударения расставлены нами). Не везде А. Х. Востокову удается выдержать трехударность строки (как и женские клаузулы), но в целом он последовательно (конечно, не без искусственных усилий) воспроизводит свою теоретическую схему «о трех ударениях». В иных случаях А. Х. Востоков

мог допускать и большие вольности, например, отяжелял стих шестью реальными ударениями вместо трех схемных (Гаспаров 1997: 113). Вероятно, для А. Х. Востокова этот перевод стал своего рода поэтическим упражнением, художественно-эстетическим и научным экспериментом: он проверял на практике свои теоретические изыскания по народному стиху. Насколько удачен перевод — судить трудно: изосиллабизм сербского стиха утерян; хореический импульс, хорошо заметный по оригиналу, не передан. Его можно рассматривать разве что в качестве литературного экспромта. Расстановка ударений для достижения трехударности носит настолько субъективный характер (каждый читатель расставит фразовые ударения по-своему; ср., например, разметку, предложенную в (Маројевић 1987: 147–152)), что рассыпается и сам тонический принцип соизмеримости строк; текст на слух воспринимается, скорее, как расшатанный акцентный стих. Без разбивки на строчки мы бы приняли его за прозу с признаками повышенной ритмичности в отдельных сегментах — благодаря редким вкраплениям строк с хореическим ритмическим рисунком; синтаксическим инверсиям; постоянным женским клаузулам, которые маркируют границы стихов.

Существенно важнее для нас сейчас перевод Н. Ф. Щербины, поскольку именно этот текст проник в севернорусскую фольклорную традицию. Приведем отрывок:

Щербина

Двое милых, любясь, вырастали:
 Юный Йово да девушка Мара,
 С малолетства, от третьяго года.
 Их увидишь — так радостно станет, —
 Скажешь: это василек со тмином...
 Умывались одною водою,
 Утирались одним полотенцем,
 Любо в очи друг другу глядели,
 Будто солнце в глубокое море;
 Пели песню одну вечерами,
 Темной ночью один сон видали.
 Впору Йове уж было жениться,
 Можно б было отдать Мару замуж.
 Вырос Йово удал из удалых,
 Красотою красивей девицы.
 Мара... Слова для Мары не сыщешь! —
 И на свете такой не бывало!..

(Щербина 1860: 5–6).

Н. Ф. Щербина дал к переводу и некоторые пояснения (сейчас бы мы назвали их страноведческими) для русских читателей, незнакомых с особенностями сербского языка и южнославянских культурных традиций — фольклорно-мифологических, литературных, бытовых (этнографических) и т. д. Например, он упомянул, что в Черногории эта песня «поется в хоро-

воде (в коло), без сопровождения гуслей» (Щербина 1860: 15). Имеются и комментарии по поводу сербского народного стихосложения и метрики русского перевода. Поэма «переведена размером подлинника с сохранением даже и ритма его» (Щербина 1860: 15). Важнейшей своей задачей как переводчика Н. Ф. Щербина считал передачу 10-сложной цезурированной (4+6) структуры сербского народного стиха. Метрику собственного перевода он определил как сочетание двух хореев с цезурой и двух амфибрахийев: $- \cup | - \cup || \cup - \cup | \cup - \cup$. Например: «Как въезжали ($- \cup | - \cup$) на двор они к Йове ($\cup - \cup | \cup - \cup$), // Разом сваты ($- \cup | - \cup$) с коней походили ($\cup - \cup | \cup - \cup$)». Н. Ф. Щербина здесь же дает более точное определение этого метра: *трехстопный анапест* (Щербина 1860: 15). Помимо анапеста, Н. Ф. Щербина использует для имитации звучания сербского 10-сложника русский *пятистопный хорей*: «Не богатство, серебро да золото». «Это, — пишет переводчик, — придает стиху более ритмического течения и музыкальных оттенков и, вместе с тем, какую-то, свойственную прозе, безыскусственную простоту, которая скрывает незаметно небольшое разнообразие размера» (Щербина 1860: 16). Хореизация сербского 10-сложника была облегчена, в частности, тем, что в нем «с самого начала присутствовала тенденция к хореическому ритму» (Гаспаров 1989: 224): поскольку ударение в сербском языке не ставится на последнем слоге, «предцезурный и конечный слоги стиха (четные) были свободны от ударений — уже это сгущало ударения на нечетных, “хореических” слогах» (Гаспаров 1989: 224).

Так был нащупан относительно точный путь передачи сербского силлабического стиха **при помощи более привычной для русской культуры XIX в. силлабо-тоники**. Удастся сохранить и **силлабическую урегулированность** оригинала: пятистопный хорей и трехстопный анапест — это «единственные силлабо-тонические размеры, имеющие при женском окончании 10 слогов» (Гаспаров 1997: 111). Также благодаря регулярному словоразделу после четвертого слога верно передается цезурированная структура сербского стиха: «Не заботься / о суженом Йове», «Оттирает / горючия слезы» и т. д. Н. Ф. Щербине удалось решить непростую переводческую задачу без художественных издержек.

Всего в переводе 358 строк, из них 310 (86,6%) — анапесты, 48 (13,4%) — хорей. Стих располагается где-то на границе *полиметрии* и *переходной метрической формы* от трехстопного анапеста к пятистопному хорюю (основной метр и размер — трехстопный анапест). При этом плотность пятистопных хореических строк кратно возрастает ближе к концу баллады, когда повествуется о несчастной судьбе влюбленных, их смерти, прощании с ними, например:

Плачет Фата с матерью Йована (X5⁵),
Бедной Мары плачет мать родная (X5).
Горько плачет, проклинает страшно (X5):

⁵ Здесь и далее цифра обозначает количество стоп, т. е. размер: X5 — пятистопный хорей и т. д.

«Бог накажет, Йованова майко! (АнЗ)
 Не велела живым ты любиться, — (АнЗ)
 Так ты мертвых теперь не разлучишь...» (АнЗ)
 Стали Маре гроб тесать мечами, — (Х5)
 И тогда, как понесли Йована, (Х5)
 Положили в домовище Мару; (Х5)
 Как Йована принесли к могиле, (Х5)
 Со двора уж выносили Мару; (Х5)
 Как Йована спускали в могилу, (АнЗ)
 До могилы доносили Мару... (Х5)

(Щербина 1860: 13–14).

Но наиболее интересные явления здесь — не в области метрики, а в области ритмики. Важнейшее — это **обилие сверхсхемных ударений** в трехсложном метре. Сквозь анапест Н. Ф. Щербины постоянно как будто прорывается ритм оригинала, в котором порядок расположения ударений приводит к хорезации («ритм напева <...> в сербских песнях звучит 5-ст. хореем» (Гаспаров 1997: 115)). В соответствии с универсальной для русского стиха тенденцией к «отяжелению начала стиха и облегчению конца стиха» (Гаспаров 1974: 186), сверхсхемные ударения группируются в начале строки, на первой стопе. Приведем пример (словоформы, на которые приходятся сверхсхемные ударения, выделены курсивом):

Йово к Фате своей воротился, (АнЗ)
 Он ей поднял с лица покрывало: (АнЗ)
Ярким солнцем лицо заблестало, (АнЗ)
 Чорны очи — самоцветным камнем, (Х5)
Чорны очи, *слез* полныя очи... (АнЗ)
Тихо молвит Фатима-невеста... (АнЗ)

(Щербина 1860: 10).

Ср., к примеру, с процитированным выше сербским стихом: «Једно љето нико их не знаде, // Друго љето сватко их сазнаде», «Драги драгој по зв’језди поручи: // “Умри, драга, доцкан у суботу”».

Таким перед русским читателем предстал сербский народный стих в переводе Н. Ф. Щербины. Обратимся к фольклорному тексту, записанному А. Ф. Гильфердингом от М. Г. Меньшиковой (к сожалению, А. Ф. Гильфердинг привел лишь начальный фрагмент баллады из 38 строк, полным текстом мы не располагаем)⁶:

Меньшикова

Были юные Ово и девушка Мара, (0.1222.1 Дк)
 Двое с трех лет выросли, (0.22.1 Дз)
 Одною водицей умывались, (1.23.1 Тк)
 Однем полотном утирались, (1.22.1 Амфз)

⁶ Ударные гласные выделены полужирным шрифтом. В конце каждой строки представлены интервальные схемы и метры, с которыми совпала та или иная строка.

- Один же сон ночью видали, (1.102.1 Акц)
 Так любо друг другу в очи смотрели, (1.212.1 Дк)
 И как солнце в глубокое море. (2.22.1 Ан3)
 Ован-от был удал из удалых, (0.212.1 Дк)
 И не простого — господского рода. (3.22.1 Д4)
- 10 А Мара-то была сиротка, (1.31.1 Я4)
 И столь была гибка, как ель молодая, (1.222.1 Амф4)
 И мало было веку любить эту Мару. (1.322.1 Тк)
 Как не видишь, так так и заболеешь, (2.23.1 Тк)
 А увидишь, так вылечит разом. (2.22.1 Ан3)
 В пору уж было Иове жениться, (0.222.1 Д4)
 Девушке Маре можно уж выйти и замуж. (0.2122.1 Дк)
 Спрашивает юные Ово: (0.32.1 Тк)
 «Душа моя Мара, (1.2.1 Амф2)
 Любишь ли меня, мое сердце, (0.32.1 Тк)
- 20 Как я держу тебя на мыслях?» (1.111.1 Я4)
 Потихоньку Мара ему отвечала: (2.122.1 Дк)
 «Юные Ово, перо дорогое! (0.222.1 Д4)
 Дороже очей ты мне своих⁷, (1.22.1 Амф3)
 Как мать сына у сердца ношу я». (1.022.1 Акц)
 Выслушал эти речи неприметные сторож, (0.2132.1 Тк)
 Донес он Овановой майки. (1.22.1 Амф3)
 Говорит-де Овану эта майка: (2.23.1 Тк)
 «Юные Ово, перо дорогое! (0.222.1 Д4)
 Забудь ты и думать об этой девчонке: (1.222.1 Амф4)
- 30 Дают за тебя лучше и краше, (1.32.1 Тк)
 Дают-де Отлагича Злата Фатиму. (1.222.1 Амф4)
 Не видала, что солнце, что месяц, (2.22.1 Ан3)
 Не видала, как поля зеленеют, (2.32.1 Тк)
 Не видала муравки на поли, (2.22.1 Ан3)
 Не видала мужчины ни разу, (2.22.1 Ан3)
 И к тому же богатого рода, (2.22.1 Ан3)
 И не простого — господского рода (.) (3.22.1 Д4)
 Богатство во время тебе пригодится...» (1.222.1 Амф4)

(Гильфердинг 1873: XX–XXI).

В том виде, в котором фрагмент исполнения М. Г. Меньшиковой передан А. Ф. Гильфердингом⁸, перед нами чистый тонический стих — тактовик с преобладанием 3-ударных строк (всего их 20, или 52,5%)⁹. Чуть меньше — 4-ударных строк (14, или 36,8%). Строки иного размера (2-ударные и 5-ударные) единичны. Это типичный русский народный эпический стих, который составляет основу метрики былины.

⁷ Здесь в местоимении «своих» мы перенесли ударение на первый слог для соблюдения женской клаузулы.

⁸ Мы не упускаем из виду, что в сборнике Гильфердинга напечатан лишь словесный текст, без напева. Поэтому наша разметка этого текста носит в известной мере условный характер.

⁹ Метр стиха определяется по методике, описанной в (Скулачева 2012).

Имеется сдвиг в образной системе, возникший из-за недопонимания оригинального текста. В переводе Н. Ф. Щербины есть такой пассаж: «Их подслушал незаметный сторож, // Мать Йована те слышала речи» (Щербина 1860: 6). Очевидно, что сторожем здесь метафорически называется сама мать Йовы. Однако М. Г. Меньшикова интерпретирует текст таким образом, что в ее изложении появляется новый персонаж; образная система пополняется новым героем: неким безымянным сторожем. Ср.: «Выслушал эти речи неприметные сторож, // Донес он Овановой майки». Это, скорее всего, стало возможным из-за не очень удачного сочетания в литературной поэме двух существительных в разных родах — мужском и женском (сторож–мать), что и привело к курьезному удвоению.

Освоение народной культурой пошло в данном случае по пути безупрочного и неизбежного расшатывания строгой книжной силлабо-тоники до тоники; по пути подчинения литературного источника канонам русского фольклорного стиха. Так сербский силлабический стих через посредничество книжной культуры преобразовался в новой для себя среде в стих тонический.

Эта же тенденция прослеживается в варианте, записанном уже в дер. Тетрино Терского района Мурманской области в 1957 г. фольклористом Д. М. Балашовым. Собирателю удалось зафиксировать лишь начало стиха, поскольку исполнительница (Анна Ермолаевна Алексеева, 49 лет), видимо, не помнила текст целиком. Однако она сообщила важные сведения о более раннем бытовании стиха: «Стих-то он долгой-то, он красивый был, а теперь не знаю...» (Смирнов 1965: 58); «Бабка пела этот стих» (Смирнов 1965: 58). Пояснение собирателя: «Бабка — Прасковья Михайловна Елисеева» (НА КарНЦ. Ф. 1. Оп. 1. Кол. 44. № 52. Л. 115).

Д. М. Балашов отметил, что «исполнительница считает текст стихом и поет напевом, типичным для русских баллад “Князь, княгиня и старицы”, “Князь Михайло”, “Дмитрий и Домна”, т.е. баллад, до сих пор бытующих на Терском берегу» (Смирнов 1965: 56–57).

Поскольку фрагмент, записанный Д. М. Балашовым, невелик, приведем его полностью. В публикации Ю. И. Смирнова текст носит название «Йова да Мара»; в архивном документе — «Стих про Йова и Мару» (НА КарНЦ. Ф. 1. Оп. 1. Кол. 44. № 52. Л. 115). В нашей статье текст воспроизводится по публикации Ю. И. Смирнова, ударения и схемы в конце строк — наши:

Алексеева

Жил-был Йова да Мара. (0.12.1 Дк)
 С малолетства они в любви жили, (2.210.1 Акц¹⁰)
 И с малолетства, со третьего года (3.22.1 Д4)
 Оне друг друга любили. (1.12.1 Дк)

¹⁰ Или АнЗ со сверхсхемным ударением «в любви».

В одной школы они учились, (2.21.1 Дк)
 В одной умываленке умывались, (1.24.1 Акц)
 В одной купеленке купались, (1.13.1 Я4)
 В одно полотенце утирались. (1.23.1 Тк)
 Задумал Йова жениться. (1.12.1 Дк)
 «Как он богатый был, а она нужна¹¹, так не давали ему жениться.
 Потом он к венцу пошел, а она умерла».

(Смирнов 1965: 58).

Представленный отрывок относится к тонической системе стихосложения. Несмотря на преобладание «дольниковых» ритмических вариаций (их 4, т.е. 44,4%, все остальные вариации занимают существенно меньше места), общее число строк, которые укладываются по междударным интервалам в схему дольника (при буквальном следовании правилам разметки), не достигает пороговой отметки в 75%¹². Метр и размер отрывка — трехударный **тактовик**¹³. Метрические следы литературного образца имеются и здесь: строка «И с малолетства, со третьего года» — это почти дословная цитата из Н. Ф. Щербины; везде соблюдается женская клаузула; стих явно тяготеет к трехчастному строению по шаблону трехстопного анапеста.

Однако уже на этом примере хорошо заметно, что в фольклорной традиции, помимо стихотворного, возможен и другой вектор усвоения силлабо-тонического стиха. Это вектор **прозаический**. Если исполнитель забывает текст, то он пытается компенсировать забытое прозаическим пересказом, ремарками, комментариями, пояснениями и т.п. Сама инициальная формула «жил-был» заимствована из русской народной сказки — прозаического жанра. Эта тенденция реализована и в данном случае.

Собирателями-фольклористами зафиксировано как минимум несколько текстов, которые представляют собой пересказ балладного сюжета в прозаической форме. Этот сюжет бытует уже в отрыве от жанра баллады в виде волшебной сказки. Один из таких сказочных текстов был записан И. Носковой от неграмотной 67-летней Е. И. Тишиной в ходе фольклорной экспедиции МГУ в 1962 г. в поселке Октябрьский, «расположенном в 10 км к северу от восточной части Кенозера» (Смирнов 1965: 57). «К сожалению, молодая собирательница упустила возможность спросить, от кого переняла эту сказку Тишина. Можно лишь утверждать, что ска-

¹¹ Бедная.

¹² В российской стиховедческой традиции 75% — это пороговое значение для определения метра (Скулачева 2012: 53).

¹³ При интерпретации второй строки как трехстопного анапеста со сверхсхемным ударением метр и размер отрывка — трехударный **дольник** (вероятно, это даже правильнее). В любом случае к попыткам определения метра стихотворения по его обрывку следует относиться лишь как к условной исследовательской процедуре, которая необходима для выявления самых общих сведений о структуре (метрике и ритмике) текста, о степени его расшатанности и т. д. В данном случае, очевидно, стихотворный фрагмент занимает промежуточное место между дольником и тактовиком, но как бы исполнила его А. Е. Алексеева дальше — судить невозможно.

зочница переняла ее именно на Кенозере, поскольку она никуда не выезжала» (Смирнов 1965: 57). В варианте Е. И. Тишиной героев зовут Ваня и Маня («Ваня да Маня»). Приведем начало текста:

Тишина

«Жили два юных Ваня да Маня. С трех лет любви выростали, одной водицей умывались, одним полотенцем вытирались, один сон ночью видели, одну писню вицерами пивали. И вот уже выросли, им стало по двадцать лет. Вот уже этого Иванушку надь женить отцу да матери. Ваня вишь был купецв сын, а Маня вдовы доць. А вот ему невеста никака не нада, ёму нада одна Маня...» (Смирнов 1965: 59).

Это уже совершенно русифицированный вариант, в котором от сербского оригинала и русского перевода осталась только основа сюжета. Она передана точно, следы текста Н. Ф. Щербины хорошо заметны, но вся стилистика, язык, образность — совершенно русские. Показательны интересные примеры, на которые обратил внимание Ю. И. Смирнов: в литературном переводе имеется образ горной вилы, которой опасается мать Йовы. Вот этот фрагмент: «Здесь гора есть, в ней водятся вилы; // Между ними есть горная вила, // Та, что злато с коней выбивает, // А за сына, как мать, я боюсь, // Чтобы вила его не убила, // Молодаго, единого сына...» (Щербина 1860: 8). Малопонятный русскому читателю образ объяснил в примечании сам переводчик: «Вила — мифическое существо сербской демонологии, означающее нимфу гор, лесов и пустынных мест, существо вроде нашей русалки или новогреческой айлуды» (Щербина 1860: 16). В русском же сказочном варианте этот образ переосмыслен до неузнаваемости (Смирнов 1965: 59): «А вот мать сказала: “Вот, говорит, моя дорогая, у нас в поле есть вилы. А чтобы они не пали да не убило нашего сына, потому и не взяли его”» (Смирнов 1965: 59). Второй пример: в поэме Н. Ф. Щербины сохранены сербские слова «бор» и «борика»: «Из Йована вырос бор зеленый, // А борика выросла из Мары» (Щербина 1860: 14). В примечаниях: «Бор и борика одно и то же дерево и, в эпическом представлении, является здесь в мужеском и женском поле, как эмблема. Это дерево принадлежит к хвойным из вида сосны» (Щербина 1860: 18). Ср. у Вука Караджича: «зелен бор, зелена борика» (Караџић 1841: 259), «зелен бор, винова лозица» (Караџић 1841: 244), «зелен бор, румена ружица» (Караџић 1841: 240). В сказке, как отметил Ю. И. Смирнов, «сербские слова “бор” и “борица” (рус. — сосна) сохранились, правда, приобретя русский смысл» (Смирнов 1965: 59). Ср.: «На иной могиле вырос бор, на другой — борица. Кто по етому бору и борице ходит, тот ету старуху проклинаят...» (Смирнов 1965: 59).

Но даже и в этом случае сквозь сказочный текст то и дело пробиваются следы стихотворного перевода — сегменты повышенной ритмичности. Вот два небольших примера: «А мать говорит: “Не глумись, моя дорогая. Твой милый давно уж другую целует, об тебе уж и думать не хочёт”» (Смирнов 1965: 59); «...одной водицей умывались, одним полотенцем выти-

рались...» (Смирнов 1965: 59). В первом случае перед нами искаженная, прозаизированная цитата из стихотворения: «Тихо мать ей на это сказала: // “Не блажи ты, дорогая дочка! // Верь мне, Йово целует другую, — // О тебе же теперь и не вспомнит...”» (Щербина 1860: 13). Во втором случае — трансформация стиха силлабо-тонического в тонический, практически «по Востокову», ср. его перевод: «Одной водой они умывались, // Одним полотенцем утирались» (Востоков 1825: 335). Если бы мы не знали, что в русскую фольклорную традицию проник именно перевод Н. Ф. Щербины, мы могли бы ошибочно подумать, что сказочница была знакома и с переводом А. Х. Востокова. Это говорит о высокой точности восточковской стилизации русского народного стиха. Подобные поэтические «вспышки», которые иногда мелькают в прозаическом тексте, не дают забыть о своем первоисточнике, хотя сам сюжет уже не соотносится носителями фольклора с сербской культурой. Чем-то это напоминает явление *прозиметрии* — хотя и в слабой форме.

Имеется стихотворное ответвление и в другую сторону — а именно в сторону русской поэтической традиции. У Е. И. Тишиной находим такое описание девушки: «Есть невеста, во лбу, говоря, солнышко пекё, под косой луна блестит» (Смирнов 1965: 59). Это, конечно, переименованная цитата из пушкинской «Сказки о царе Салтане»: «За морем царевна есть, // Что не можно глаз отвести: // Днём свет божий затмевает, // Ночью землю освещает, // Месяц под косой блестит, // А во лбу звезда горит». Так, отталкиваясь от сербского балладного сюжета, сказочница насыщает свой текст ключевыми, хорошо узнаваемыми формулами русской культуры, словно собирает «пазл» или «мозаику» из разнообразия элементов, которые кажутся ей подходящими для создания сказочного образа.

Еще более сильно выражена прозиметрия в другом варианте этой сказки. Это вариант, записанный уже в 1982 г. в д. Горы Плесецкого района Архангельской области, от А. И. Спициной, 1906 года рождения. Собиратели — Н. Н. Захарова, И. Глухих, М. Ожегов. Это «самый полный из имеющихся публикаций вариант сказки “Ова и Мара”» (Дранникова 2002: 14). Приведем начало:

Спицина

«Жили Иван да Мария. В народе звали их Ова и Мара. Ова был богатой княгини сын, а Мара — бедной вдовицы дочь. С трех лет были они все всегда вместе: одной водой умывались, одним полотенцем утирались. Любили они друг друга, что станут — не увидят — заболуют, а увидят — выздоровеют...» (Дранникова 2002а: 64).

Здесь героев зовут по традиции Иван и Мария. «Экзотические» имена Ова и Мара должны получить какое-то объяснение, и они его получают: так героев «звали в народе». Подобная отсылка («в народе так говорят») часто используется для объяснения (или создания его видимости) какого-то малопонятного факта, выражения и т. п. В этом варианте вновь, как

и у М. Г. Меньшиковой, фигурирует *сторож*, которого не было в оригинале: «А у них всё это выслушал неприметный сторож и сказал Ивановой матери» (Дранникова 2002а: 64).

В текстуальном плане этот вариант сказки чрезвычайно близок переводу Н. Ф. Щербины. Возможно, он и усвоен из художественного перевода, а не из сказочной традиции (мы бы назвали этот текст **пересказом поэмы**). Вариант насыщен стихотворными цитатами, иногда с потерей ритма: «Не видала, что солнце, что месяц, не видала муравки на поле, не видала в глаза мужчины ни разу, а притом же богата, а богачество тебе пригодится» (Дранникова 2002а: 64). Ср. у Н. Ф. Щербины: «И не знает, что солнце, что месяц; // Не видала, как хлеб зеленеет, // Не видала муравки на поле, // Не видала ни разу мущины; // А к тому ж и богатаго рода, // И в подмогу богатством сгодится...» (Щербина 1860: 6).

Таких примеров можно привести много. Заметно, что исполнительница чувствует высокую ритмичность текста; она явно ориентируется на стихотворный образец. Это значит, что поэму Н. Ф. Щербины читали еще очень долго после ее публикации, пытаясь передать ее содержание доступными средствами.

Из других следов фольклорного бытования на Русском Севере пересказов и адаптаций сербской баллады можно указать на сказку «Моряжка», записанную дважды: в 1925 г. О. Э. Озаровской (от слепой Татьяны Осиповны Кобелевой, 70 лет, в дер. Юбра, на р. Пинеге) (Озаровская 1931: 31–33, 417, 422) и в 1930-е гг. Н. И. Рождественской (также от Т. О. Кобелевой в той же деревне) (Рождественская 1941: 106–107, 211, 212). Приведем начальные фрагменты обеих записей:

Кобелева

В одной деревни был один богатеющих родителей молодец (а быват в городе. Нет, в деревни). Этого молодца здумали родители женить его. Ну, как, где невеста будем приискывать? Этот жених говорит:

— Вот, папенька и маменька! Вот рядом невеста, Моряжка, ей и возьму.

Они говорят:

— Таку нам хрестьянского сословия, нам не приходится брать, нам нать дворяньского.

— Нет, мне Моряжка нать.

(Озаровская 1931: 31).

Ето не сказка, а стара быть, древня быть...

Был-жил такого он, не простого рода-то человек. Отец-мати сдумали женить его, а сын сказал:

— Ето-то рядом, через дом, Моряжка, — Моряжку возьму.

— Такому, как тебе, не надь брать: Моряжка — проста девочка, а поедем — возьмем там в новом восударсье...

А он не жалат.

Отец-мати приступили сильней, съездили за границу — привезли невесту на лошади, зовут Хатой. Вот она на лошади, сидит — на кони:

— Путь, — говорит, — мое сужено меня снимет с лошади, — дак пойду.
Ну, отец-мати приступили к ему, он вышел — снял с лошади и овенчались.

(Рождественская 1941: 106–107).

О. Э. Озаровская связывала эту сказку с сербским стихом, Ю. И. Смирнов по ряду причин предпочитал «не связывать данный текст с балладой “Йова и Мара”» (Смирнов 1965: 56). Однако, на наш взгляд, права О. Э. Озаровская. На это указывают имена героев: Моряжка и Хата. О. Э. Озаровская верно заметила, что Моряжку «было бы правильной назвать Маряшка» (Озаровская 1931: 410). Возможно, имя *Моряжка* появилось в записи сказки и в ее публикации как попытка возвести этимологию к слову «море» (возможно, из-за территориальной близости р. Пинеги к Белому морю). Но связь этого имени с именем *Мара* представляется наиболее простой: Мара → Мария (Марья) → Маряшка (либо сразу Мара → Маряшка без среднего звена). Имя *Хата* — переосмысление имени *Фата* (Фатима, Аглагича Злато).

Из каких источников могла сказочница узнать эти имена? Только из перевода Н. Ф. Щербины (или какого-то его пересказа). При этом тексты, записанные от Т. О. Кобелевой, представляют собой последнюю стадию освоения перевода: полная русификация, потеря стиховой структуры, упрощение сюжета. Восстановить связь с первоисточником помогают только искаженные имена и некоторые мотивы (например, отказ невесты спуститься с лошади). При этом сам герой (Йова, Йово) у Т. О. Кобелевой уже безымян.

Все остальные свидетельства влияния перевода сербской баллады на русскую фольклорную традицию являются косвенными. Это тексты, которые были записаны, но не опубликованы, утеряны, их местонахождение неизвестно, не записаны и т.д. Сведения о них приведены Ю. И. Смирновым: это сообщение А. В. Маркова о том, что он слышал исполнение баллады в Сумском посаде еще в 1870-х гг. и на Терском берегу в 1903 г.; сообщение Е. М. Тагер о записи баллады на том же Терском берегу в 1930 г.; наконец, сообщение самого Ю. И. Смирнова о том, что он в 1957 г. совместно с Ю. А. Новиковым записал вариант этой баллады в дер. Гольяницы на островке в северо-западной части Водлозера, но, к сожалению, запись была утеряна (Смирнов 1965: 55–57).

Кроме А. Х. Востокова и Н. Ф. Щербины, переводы поэмы на русский язык выполнили А. Ахматова и П. Эрастов. В народную традицию эти переводы не проникли (по крайней мере нам такие случаи неизвестны), но несколько слов о них сказать следует.

Сначала о переводе А. Ахматовой. Вот несколько первых строк:

Ахматова

По соседству двое подрастали,
Годовальными они сдружились,

Мальчик Омер, девочка Мейрима.
 Было время Омеру жениться,
 А Мейриме собираться замуж,
 Но сказала сыну мать родная,
 «Ах, мой Омер, матери кормилец!
 Отыскала я тебе невесту,
 Словно золото, Атлагича Фата».

(Ахматова 1963: 39).

Это сводный перевод боснийской редакции, который выполнен по вариантам № 343, 344, 345 из (Караčić 1841), см. (Смирнов 1987: 453). Перевод был сделан предположительно в конце 1950-х–начале 1960-х гг. (Ахматова 2000, 2005: 938–941), машинопись хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Ахматова 2000, 2005: 963). В ахматовском переводе на могиле юноши и девушки вырастают **дуб** и **сосна**: «Лишь немного времени минуло, // Поднялся высоким дубом Омер, // Тоненькою сосенкой — Мейрима» (Ахматова 1963: 43). Так была устранена межъязыковая омонимия, которая в русском фольклоре, как мы видели, постоянно приводила к ошибочной трактовке сербского слова «бор». При этом подбор существительных в нужном грамматическом роде позволил передать символику **мужского** и **женского** начала из сербского подлинника понятными русскому читателю средствами. Характерно примечание переводчицы: «Здесь, очевидно, лучше поставить название дерева в мужском роде, например, дуб» (Ахматова 2000, 2005: 963).

В переводе А. Ахматовой сербский 10-сложник передан **пятистопным хореем с женскими клаузулами**. Всего строк — 178, из них 174 — пятистопный хорей, 4 — трехстопный анапест.

Место прежней цезуры маркировано постоянным словоразделом после четвертого слога: «Мать читает / белое посланье», «Согласились / парни молодые», «А иголка / выпала из пальцев» и т.д. Имеются исключения, но они не столь многочисленны: «Годовалыми / они сдружились», «Лишь Атлагича / достигли дома», «Сосенка / обвила дуб широкий» и т.д.

Ритмика стиха разнообразна, все строки укладываются в несколько ритмических форм¹⁴: I — Знать не знает, как растёт пшеница (22, или 12,6%), II — Но сказала сыну мать родная (22, или 12,6%), III — На ноги он встал и вниз спустился (5, или 2,9%), IV — Нежно принял и поставил наземь (15, или 8,6%), V — Полный ужин сваты получили (33, или 19%), VI — Повенчали жениха с невестой (18, или 10,3%), VII — И свели их в горницу пустую (50, или 28,7%), VIII — Яблоко им положили в руки (1, или 0,6%), IX — Плакальщицы юные девицы (7, или 4%), X — Дверь открыла и остолбенела (1, или 0,6%).

Распределение ударений по иктам выглядит следующим образом:

¹⁴ Номенклатура ритмических форм приводится по (Тарановский 2010: 287) (см. также издание на сербском языке (Tarasovskiy 1953)), за 100% приняты 174 строки.

I икт — 84 (48,3%), II икт — 161 (92,5%), III икт — 139 (79,9%), IV икт — 83 (47,7%), V икт — 174 (100%, ударная константа).

Следовательно, подтверждается ритмическая инерция, ранее выявленная К. Ф. Тарановским: «...в 5-ст. хорее всех русских поэтов слабые икты — первый и предпоследний, а второй, третий и пятый — сильные. Иными словами, русский пятистопный хорей, как и четырехстопный, обладает ярко выраженным восходящим (анapestическим) началом...» (Тарановский 2010: 271). Эта тенденция характерна и для русского народного эпического стиха, обладающего восходящим анаapestическим зачином (Тарановский 2010: 285).

В ахматовском стихотворении традиция художественного перевода этого сербского народного 10-сложника русским 5-стопным хореем, по-видимому, установилась практически окончательно, хотя структура анапеста всё же проглядывает и здесь. Это касается не только анаapestического зачина («но сказала», «повенчали»), но и вкраплений инометрических строк 3-стопного анапеста (всего их 4): «Словно злато Атлагича Фата» (Ахматова 1963: 39), «Взяли Фату, Атлагича злато» (Ахматова 1963: 40). Любопытно, что все эти случаи относятся к одному персонажу — невесте Омера, Фате. Думается, что у разлома ритмики 5-стопного хороя здесь имеется особый смысл: Фата — нечто чужеродное для любящих друг друга Омера и Мейримы. Именно об эти строчки спотыкается наш слух, когда мы читаем стихотворение. Их некая «инаковость» в структуре стиха словно символизирует грядущий хаос в гармоничном мире Омера и Мейримы, разрушение их судеб, будущую смерть.

Наконец, имеется еще один перевод **версии I** («Смерть влюбленных», № 341 у В. Караджича). Он выполнен П. Эрастовым. В отличие от А. Х. Востокова, выбравшего для перевода тонический трехиктный стих, П. Эрастов передал звучание этой сербской баллады при помощи силлабо-тонического 5-стопного хороя. Приведем текст перевода полностью:

Эрастов

Так они друг друга полюбили,
 На одном потоке умывались
 И одним платочком утирались.
 Первый год никто их не заметил,
 На второй же каждый их приметил,
 И отцу и матери сказали.
 Мать с отцом любить не позволяют,
 Навсегда двух милых разлучают.
 По звезде дружок шлет весть любимой:
 «Ты умри в субботу, дорогая,
 Я — умру поутру в воскресенье».
 Как сказали, так и порешили:
 Умерла в субботу дорогая,
 А дружок — поутру в воскресенье.
 Закопали рядом их обоих,

Под землей соединили руки
 И по яблоку им в руки дали.
 Не прошло и времени-то много —
 Над одной могилой дуб поднялся,
 Над другою — распустилась роза.
 Роза обвивается вокруг дуба —
 Солнце греет, дождь их умывает,
 С розой дуб никто не разлучает.

(Эрастов 1987: 125).

Переводчик заменяет сербский «бор» русским «дубом»; образ розы взят из сербского оригинала: «румена ружица» (Караѿић 1841: 240).

Стихотворение написано **5-стопным хореем** с женскими клаузулами; непосредственных анапестических включений нет.

В сравнении с сербской песней на один слог влево сдвинута цезура: в большинстве строк словораздел проходит после третьего слога: «на одном», «под землей», «не прошло», «навсегда». Более редки словоразделы после четвертого слога: «как сказали», «закопали». Далеко за пределы оригинальной структуры сербского стиха выходят строки «И по яблоку им в руки дали», «Роза обвивается вокруг дуба».

Набор ритмических форм здесь следующий: II — На второй же **каждый их** приметил (4, или 17,4%), V — **Мать** с отцом **любить** не позволяют (8, или 34,8%), VI — И по **яблоку** им в руки дали (3, или 13%), VII — Не прошло и времени-то много (7, или 30,4%), IX — **Роза** обвивается вокруг дуба (1, или 4,3%).

Распределение ударности по иктам:

I икт — 9 (39,1%), II икт — **22 (95,7%)**, III икт — **20 (87%)**, IV икт — 7 (30,4%), V икт — **23 (100%, ударная константа)**.

В данном случае сильно ослаблены первый и четвертый икт; сохранена тенденция к анапестическому приступу в начале строки: «на второй же», «по звезде», «а дружок» и т. д.

3. Заключение. Метр и смысл.

Таким образом, для переводчиков XX века уже не существует сомнений, как передавать сербский силлабический 10-сложник: только 5-стопным хореем. Литературно-художественные поиски и эксперименты, как мы видели, велись в разных направлениях: восточковская стилизованная тоника, трехсложник Н. Ф. Щербины, ахматовский хорей с анапестическими включениями и чистый хорейский стих П. Эрастова. Не было разве что опытов с силлабическим стихом, но думается, что и они потенциально возможны.

Для утверждения 5-стопного хорей имелись серьезные основания. С его помощью сербские народные песни переводил еще А. Н. Майков (1821–1897), см., например (Майков 1977: 296–305). Кроме того, 5-стопный

хорей, восходящий именно к ритмам сербских народных песен, был введен и в немецкую литературную поэзию: им писали Гердер и Гете (Тарановский 2010: 277). Здесь возникает вопрос: не находились ли в данном случае русские поэты под влиянием немецкого стиха? К. Ф. Тарановский уверен, что нет: «...русские поэты к специфическому ритму 5-ст. хорей должны были прийти совершенно спонтанно и, вероятно, независимо» (Тарановский 2010: 278). В любом случае «этот размер считался силлабо-тоническим аналогом силлабического 10-сложника сербских народных песен, а расширительно — и всякого фольклорного стиха, преимущественно восточноевропейского» (Гаспаров 1984: 171).

Почему же Н. Ф. Щербина выбрал в качестве основы своего перевода не 5-стопный хорей, а 3-стопный анапест? Вероятнее всего, здесь сказались предпочтения эпохи: именно к этому времени происходит, по выражению М. Л. Гаспарова, «наступление трехсложников» (Гаспаров 1984: 171), появляется увлечение 3-стопным анапестом, своего рода «мода» на этот размер (Гаспаров 1984: 172), не без влияния лирики Н. А. Некрасова. Это обстоятельство удачно совпало и с тем, что 3-стопный анапест вполне пригоден для передачи сербского силлабического 10-сложника, пусть и с некоторой потерей оригинального хореического ритмического импульса. Для эстетических же поисков середины XX века характерно «перераспределение двусложников» (Гаспаров 1984: 261) в пользу 5-стопного хорей: этот размер становится ведущим в стихах, написанных хорейми (Гаспаров 1984: 262). Вероятно, наиболее частотные ритмы и воспроизводили поэты-переводчики (сознательно или бессознательно), не говоря уже о традиционной роли 5-стопного хорей как эквивалента сербского силлабического 10-сложника.

Наконец, следует учесть еще один аспект 5-стопного хорей: его сложившийся в русской поэтической традиции **семантический ореол**. Впервые подробное исследование ритма и семантики этого размера предпринял К. Ф. Тарановский в (Тарановский 2000), связав 5-стопный хорей с динамическим мотивом *пути* (Тарановский 2000: 374). Эта семантика 5-стопного хорей свойственна не только литературным произведениям, но и русскому фольклору — например, былинам (Тарановский 2000: 376–377), хотя «пятистопный хорей русской художественной поэзии генетически не связан с фольклорным стихом» (Тарановский 2000: 377). Начало формирования некоторого семантического ореола 5-стопного хорей в русской поэзии было положено стихотворением М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Традиция, развившаяся позже, получила у К. Ф. Тарановского название «лермонтовский цикл» (Тарановский 2000: 381). Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» «вызывало не только целый ряд “вариаций на тему”, в которых динамический мотив пути противопоставляется статическому мотиву жизни, но и целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти в непосредственном соприкосновении одинокого человека с “рав-

нодушной природой» (Тарановский 2000: 381). Причем в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» эта тематика для М. Ю. Лермонтова получила финальное воплощение; однако она ощущалась поэтом еще в ранние годы и отражена в юношеских стихотворениях «Стансы» («Не могу на родине томиться») и «К*» («Мы случайно сведены судьбою»). Уже здесь можно отметить тему одиночества (Тарановский 2000: 380), в этих стихотворениях «ясно выражена тема пути, конкретного или жизненного, пути, ведущего к смерти. Обе эти темы <...> сочетаются с темой неразделенной <...> или неосуществимой любви <...>, причем в “Стансах” уже намечен и мотив загробного сна» (Тарановский 2000: 380).

Интересно, что «лермонтовский цикл» не ограничивается только русской литературой; он распространяется и на белорусскую и украинскую поэзию. Все три восточнославянских языка имеют общую просодическую основу, чем и объясняется идентичная ритмическая инерция 5-ст. хоря во всех трех литературах» (Тарановский 2000: 400). Отметим, что попытки обнаружить связь метров (размеров) и поэтической тематики в настоящее время предпринимаются также на материале чешского стиха (Plecháč, Kolár 2022).

Основные мотивы («семантические окраски»), характерные для русского 5-стопного хоря, выделил М. Л. Гаспаров: это «(с убывающей значимостью): Ночь, Пейзаж, Любовь, Смерть (торжествующая или преодолеваемая) и Дорога» (Гаспаров 2012: 368).

Главной проблемой этого подхода к стиху является риск «впасть в субъективизм» (Гаспаров 2012: 335). «Формализация нашего ощущения стихового строя — дело сравнительно нетрудное; формализация нашего ощущения смыслового строя — гораздо сложнее» (Гаспаров 2012: 335).

Едва ли семантический ореол 5-стопного хоря стал одной из предпосылок выбора именно этого размера для имитации звучания сербского стиха. Скорее всего, здесь сказались языковые (в частности, фонетические) тенденции — распределение ударений и количество слогов в сербском оригинале, отсюда — необходимость в подборе русского силлабо-тонического эквивалента. Однако нельзя не отметить удивительное пересечение в одном стихотворении практически всех смысловых констант «по Гаспарову»: **ночь, пейзаж, несчастная любовь, дорога** (в значении жизненного пути; также мотив дороги выражен в обилии глаголов движения: «ушел», «пустилась», «настигла», «вышла», «спустился» и т.д.), **смерть**. Не звучали ли в поэтической памяти А. Ахматовой лермонтовские строки «Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, // Про любовь мне сладкий голос пел, // Надо мной чтоб вечно зеленея, // Темный дуб склонялся и шумел» — когда она подбирала художественный образ («дуб») для перевода сербского слова «бор»? С другой стороны, слово «дуб» вместо «бор» использовал еще А. С. Пушкин в «Песнях западных славян» (песня «Сестра и братья») (Трубецкой 1987: 366).

Если же вспомнить о 3-стопном анапесте Н. Ф. Щербины, то, возможно, могла сказаться и «некрасовская» тематическая линия. Как отметил С. И. Монахов, исследовавший проблему «метр–смысл» на материале русских трехсложников, для Н. А. Некрасова любовь — это «роковой поединок, борьба двух сердец, в которой одно из них неминуемо должно погибнуть. Даже сопоставляя душевную жизнь любящих людей с явлениями природы, Некрасов выбирает именно те состояния, в которых дисгармоническое начало проявляется особо сильно» (Монахов 2005: 8). С. И. Монахов отметил характерное «“протяжно-унылое” звучание» (Монахов 2005: 5) некрасовских трехсложников. Не это ли сильное эмоциональное ощущение ритмики 3-стопного анапеста помогло прижиться в фольклорной традиции переводу Н. Ф. Щербины?

В фольклоре, помимо стихотворных версий (все они представляли собой тонический стих), бытовали и прозаические пересказы баллады, близкие к сказочной стилистике. Однако и в этих пересказах то и дело проявляется стиховое начало — главным образом, в виде цитат из перевода Н. Ф. Щербины.

В народной традиции сюжет русифицировался, исполнители никогда не связывали его с сербской балладой. Следы этого текста обнаруживаются вплоть до конца XX века. Сербская народная культура, таким образом, опосредованно (через художественный перевод) обогатила севернорусский фольклор — преимущественно Архангельской и Мурманской областей, а также Карелии.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

НА КарНЦ — Научный архив Карельского научного центра Российской академии наук
 X — хорей
 Я — ямб
 Д — дактиль
 Амф — амфибрахий
 Ан — анапест
 Дк — дольник
 Тк — тактовик
 Акц — акцентный стих

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова Анна. «Омер и Мейрима». *Эпос сербского народа*. Москва: Изд-во АН СССР, 1963: 39–43.
- Ахматова Анна. *Собрание сочинений. Т. 8 (дополнительный). Переводы 1950-е–1960-е годы*. Москва: Эллис Лак, 2000, 2005.
- Балашов Дмитрий. «Русская народная баллада». *Народные баллады*. Москва–Ленинград: Советский писатель, 1963: 5–41.
- Бараг Лев, Березовский Иван, Кабашников Константин, Новиков Николай (сост.). *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*. Ленинград: Наука, 1979.

- Влаховић Петар Ш. “Неколико мотива сличних народној песни “Смрт Омера и Мериме””. *Гласник Етнографског института САН*. Београд. Књ. IV–VI (1955–1957): 249–260.
- Востоков Александр. «Сербские песни». *Северные цветы на 1825 год. Новое издание*. Москва: Университетская типография, 1881: 331–337.
- Гаспаров Михаил. *Современный русский стих: Метрика и ритмика*. Москва: Наука, 1974.
- Гаспаров Михаил. *Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика*. Москва: Наука, 1989.
- Гаспаров Михаил. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: Наука, 1989.
- Гаспаров Михаил. «Русский народный стих и его литературные имитации». Гаспаров Михаил. *Избранные труды. Т. III. О стихе*. Москва: Языки русской культуры, 1997: 54–131.
- Гаспаров Михаил. *Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти*. Москва: Фортуна ЭЛ, 2012.
- Гильфердинг Александр (сост.). *Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. С двумя портретами онежских рапсодов и напевами былин*. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1873.
- Дранникова Наталья. «Сказочная традиция Архангельской области». *Архангельские сказки. Из материалов лаборатории фольклора Поморского университета*. Архангельск: Поморский государственный университет, 2002: 5–22.
- Дранникова Наталья (сост. и ред.). *Архангельские сказки. Из материалов лаборатории фольклора Поморского университета*. Архангельск: Поморский государственный университет, 2002а.
- Караџић Вук. *Српске народне њесме. Скупио их и на свиетї издао Вук Сїеф. Караџић. Књига њрва, у којој су различне женске њесме*. У Бечу, у Штампарији Јерменскога Манастира, 1841.
- Майков Аполлон. *Избранные произведения*. Ленинград: Советский писатель, 1977.
- Маројевић Радмило. «Сербскія пѣсни» Александра Востокова. Горњи Милановац: Дечје новине, 1987.
- Монахов Сергей. «К проблеме семантизации ритма русских трехсложников (трехстопный анапест и дактиль)». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика*. 2005. № 4: 3–18.
- Николић Илија. “Мотив о смрти Омера и Мериме у српскохрватској народној поезији”. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. Београд. XXIV, св. 3–4 (1958): 254–300.
- Озаровская Ольга. *Пятиречие*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1931.
- Орлов Павел, Лихоткин Григорий (сост.). *Поэты-радищевцы*. Ленинград: Советский писатель, 1979.
- Рождественская Наталья (сост.). *Сказы и сказки Беломорья и Пинежья*. Архангельск: Архангельское областное издательство, 1941.
- Скулачева Татьяна. «Методы определения метра в неклассическом стихе». *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2012. Том 71. № 2: 45–54.
- Смирнов Юрий. «Сербская баллада на Русском Севере». *Советское славяноведение*. 1965. № 6: 54–59.
- Смирнов Юрий (сост.). *Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караџича*. Москва: Художественная литература, 1987.
- Тарановски Кирил. *Руски дводелни риймови*. I–II. Београд: Научна књига, 1953 (Српска Академија наука. Посебна издања, књига 217; Одељење литературе и језика, књига 5).
- Тарановский Кирилл. «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики». Тарановский Кирилл. *О поэзии и поэтике*. Москва: Языки русской культуры, 2000: 372–403.
- Тарановский Кирилл. *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*. Москва: Языки славянской культуры, 2010.
- Трубецкой Николай. «К вопросу о стихе “Песен западных славян” А. С. Пушкина». Трубецкой Николай. *Избранные труды по филологии*. Москва: Прогресс, 1987: 359–370.

- Щербина Николай. «Йово и Мара. Сербская народная поэма». Москва: В типографии Каткова и К°, 1860.
- Щербина Николай. «Йово и Мара. Народная былина сербская». Пчела. Сборник для народного чтения и для употребления при народном обучении. Санкт-Петербург: Печатня В. Головина, 1866: стр. 372–381.
- Эрастов П. «Смерть влюбленных». *Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караджича*. Москва: Художественная литература, 1987: 125.
- Ярхо Борис. «Свободные звуковые формы у Пушкина». *Ars Poetica. II. Стих и проза*. Москва: ГАХН, 1928: 169–181.
- Plecháč Petr, Kolár Robert. “Metre and Semantics in the Poetry of Czech Post-Symbolists Accessed via LDA Topic Modelling”. *Studia Metrica et Poetica*. 2022. Vol. 9. No. 1: 7–19.

REFERENCES

- Ahmatova Anna. «Omer i Mejrima». *Epos serbskogo naroda*. Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1963: 39–43.
- Ahmatova Anna. *Sobranie sochinenij*. T. 8 (dopolnitel'nyj). Perevody 1950-e–1960-e gody. Moskva: Ellis Lak, 2000, 2005.
- Balashov Dmitriy. «Russkaya narodnaya ballada». *Narodnye ballady*. Moskva–Leningrad: Sovetskij pisatel', 1963: 5–41.
- Barag Lev, Berezovskij Ivan, Kabashnikov Konstantin, Novikov Nikolaj (sost.). *Sravnitel'nyj ukazatel' syuzhetov. Vostochnoslavyanskaya skazka*. Leningrad: Nauka, 1979.
- Vlahović Petar SH. “Nekoliko motiva slichnih narodnoj pesmi “Smrt Omera i Merime””. *Glasnik Etnografskog instituta SAN*. Beograd. Књ. IV–VI (1955–1957): 249–260.
- Vostokov Aleksandr. «Serbskie pesni». *Severnnye cvety na 1825 god*. Novoe izdanie. Moskva: Universitetskaya tipografiya, 1881: 331–337.
- Gasparov Mihail. *Sovremennyj russkij stih: Metrika i ritmika*. Moskva: Nauka, 1974.
- Gasparov Mihail. *Oчерk istorii russkogo stiha: metrika, ritmika, rifma, strofika*. Moskva: Nauka, 1989.
- Gasparov Mihail. *Oчерk istorii evropejskogo stiha*. Moskva: Nauka, 1989.
- Gasparov Mihail. «Russkij narodnyj stih i ego literaturnye imitacii». Gasparov Mihail. *Izbrannye trudy*. T. III. O stihe. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 1997: 54–131.
- Gasparov Mihail. *Metri i smysl: ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoj pamyati*. Moskva: Fortuna EL, 2012.
- Gil'ferding Aleksandr (sost.). *Onezhskie byliny, zapisannye Aleksandrom Fedorovichem Gil'ferdingom letom 1871 goda. S dvumya portretami onezhskih rapsodov i napevami bylin*. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoj Akademii nauk, 1873.
- Drannikova Natal'ya. «Skazochnaya tradiciya Arhangel'skoj oblasti». *Arhangel'skie skazki. Iz materialov laboratorii fol'klora Pomorskogo universiteta*. Arhangel'sk: Pomorskij gosudarstvennyj universitet, 2002: 5–22.
- Drannikova Natal'ya (sost. i red.). *Arhangel'skie skazki. Iz materialov laboratorii fol'klora Pomorskogo universiteta*. Arhangel'sk: Pomorskij gosudarstvennyj universitet, 2002a.
- Karadžić Vuk. *Srpske narodne pjesme*. Skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić. Knjiga prva, u kojoj su različne ženske pjesme. U Beču, u Štampariji Jermenskoga Manastira, 1841.
- Majkov Apollon. *Izbrannye proizvedeniya*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1977.
- Marojević Radmilo. «*Serbskiya pnsni*» Aleksandra Vostokova. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1987.
- Monahov Sergej. «K probleme semantizacii ritma russkih trekhshlozhnikov (trekhstopnyj anapest i daktil')». *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika. 2005. № 4: 3–18.
- Nikolić Ilija. “Motiv o smrti Omera i Merime u srpskohrvatskoj narodnoj poeziji”. *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*. Beograd. XXIV, sv. 3–4 (1958): 254–300.

- Ozarovskaya Ol'ga. *Pyatirechie*. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1931.
- Orlov Pavel, Lihotkin Grigorij (sost.). *Poety-radishchevcy*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1979.
- Plecháč Petr, Kolár Robert. "Metre and Semantics in the Poetry of Czech Post-Symbolists Accessed via LDA Topic Modelling". *Studia Metrica et Poetica*. 2022. Vol. 9. No. 1: 7–19.
- Rozhdestvenskaya Natal'ya (sost.). *Skazy i skazki Belomor'ya i Pinezh'ya*. Arhangel'sk: Arhangel'skoe oblastnoe izdatel'stvo, 1941.
- Skulacheva Tat'yana. «Metody opredeleniya metra v neklassicheskom stihe». *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*. 2012. Tom 71. № 2: 45–54.
- Smirnov Yurij. «Serbskaya ballada na Russkom Severe». *Sovetskoe slavyanovedenie*. 1965. № 6: 54–59.
- Smirnov Yurij (sost.). *Serbskie narodnye pesni i skazki iz sobraniya Vuka Stefanovicha Karadzhiča*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1987.
- Taranovskij Kiril. *Ruski dvodelni ritmovi*. I–II. Beograd: Nauchna knjiga, 1953 (Srpska Akademija nauka. Posebna izdanja, knjiga 217; Odeljenje literature i jezika, knjiga 5).
- Taranovskij Kirill. «O vzaimootnoshenii stihotvornogo ritma i tematiki». Taranovskij Kirill. *O poezii i poetike*. Moskva: Yazyki ruskoj kul'tury, 2000: 372–403.
- Taranovskij Kirill. *Russkie dvuslozhnye razmery. Stat'i o stihe*. Moskva: YAzyki slavyanskoy kul'tury, 2010.
- Trubeckoj Nikolaj. «K voprosu o stihe "Pesen zapadnyh slavyan" A. S. Pushkina». Trubeckoj Nikolaj. *Izbrannye trudy po filologii*. Moskva: Progress, 1987: 359–370.
- Shcherbina Nikolaj. "Jovo i Mara. Serbskaya narodnaya poema". Moskva: V tipografii Katkova i K., 1860.
- Shcherbina Nikolaj. «Jovo i Mara. Narodnaya bylina serbskaya». *Pchela. Sbornik dlya narodnogo chteniya i dlya upotrebleniya pri narodnom obuchenii*. Sankt-Peterburg: Pechatnaya V. Golovina, 1866: str. 372–381.
- Erastov P. «Smert' vlyublennyh». *Serbskie narodnye pesni i skazki iz sobraniya Vuka Stefanovicha Karadzhiča*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1987: 125.
- Yarho Boris. «Svobodnye zvukovye formy u Pushkina». *Ars Poetica*. II. Stih i proza. Moskva: GАНN, 1928: 169–181.

Александар Петров

СРПСКИ СТИХ НА РУСКОМ ТЛУ: КЊИЖЕВНИ ПРЕВОДИ
И ФОЛКЛОРНЕ ВЕРЗИЈЕ БАЛАДЕ „ЈОВО И МАРА“
ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНИХ ПЕСАМА ВУКА КАРАЦИЋА

Резиме

У чланку се разматра историја усвајања српске народне баладе „Јово и Мара“ у руској књижевности и северноруском фолклору. У центру пажње је проблем смисаоне и структурне адаптације српског текста у новој језичкој и културној средини. Описују се начини на које су преводиоци успевали да имитирају звучање српског стиха на руском језику. Представљени су сви познати књижевни преводи баладе „Јово и Мара“, урађена је анализа њихове метрике и ритмике. Пут баладе ка руском читаоцу отпочео је песничким експериментом А. Х. Востокова, који је покушао да пренесе структуру силабичког оригинала уз помоћ тонског система стихотворства. Сви остали преводи су урађени у оквиру силаботонског система: од тростопног анапеста код Н. Шчербине до петостопног трохеја А. Ахматове и П. Ерастова. До данас је установљена традиција превода баладе „Јово и Мара“ уз помоћ петостопног трохеја: овај метар је најближи српском народном стиху по структурним особеностима (стихови садрже по десет слогова, имају женске наставке, реч се дели после четвртог слога, што помаже у преношењу цезурисаног ритма српског десетерца). Посебна пажња поклоњена је поетском преводу Н. Ф. Шчербине, будући да је управо овај превод продро у руски фолклор. Размотрене су фолклорне верзије поеме Н. Ф. Шчер-

бине, изнете су особености њихове метроритмичке организације. Доказано је да је усвајање текста у фолклору ишло у два правца: у правцу стиха и у правцу прозе. Стиховане верзије имају тонску организацију, у складу с природом руске народне версификације. Прозне верзије причају се као бајке, долази до потпуног преосмишљавања српског текста и његовог увођења у руску културну парадигму. Притом се чак и у каснијим прозним верзијама откривају трагови стихованих превода Н. Ф. Шчербине, пре свега у виду директних или прикривених цитата, што води стварању својеврсне прозиметрије.

Кључне речи: наука о стиху, версификација, метрика, ритмика, фолклор, балада, бајка, књижевни превод, српски стих, руски стих, Вук Караџић.