

Мария Шумилова
НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге
shumilovamf@gmail.com

Maria Shumilova
HSE University in St. Petersburg
shumilovamf@gmail.com

РУССКАЯ МОДЕЛЬ СЕРБСКОГО ДЕСЯТИСЛОЖНИКА
В РАБОТАХ А. А. ШУМИЛОВА:
ПЕРЕВОД *ГОРНОГО ВЕНЦА* П. НЕГОША
В СРАВНЕНИИ С ПОЭТИЧЕСКИМИ ОПЫТАМИ
А. ВОСТОКОВА И А. ПУШКИНА

RUSSIAN MODEL OF THE SERBIAN DECASYLLABLE
IN THE WORKS OF A. A. SHUMILOV: TRANSLATION OF
THE MOUNTAIN CROWN BY P. NJEGOSH COMPARED
WITH THE WORKS OF A. VOSTOKOV AND A. PUSHKIN

Статья посвящена уникальному переводу на русский язык поэмы П. Негоша *Горный венец*. Особенности русского стихосложения (нехарактерность и неудобство силлабического метра как следствие реформы языка и концепции Тредиаковского и Ломоносова) до сих пор не позволяли воссоздать звучание сербского десятисложника на русском материале. Петербургский филолог Александр Александрович Шумилов, отрицая несвойственность силлабики для русского стихосложения и настаивая на необходимости передать оригинальное звучание сербского текста, создал русскую модель сербского десятисложника и осуществляет ее в своем переводе. В статье анализируются сложности осуществления подобного перевода и доказываются поэтическое новаторство автора, а также проводится сравнительный анализ выбранного перевода с работами Александра Востокова и Александра Пушкина — первых авторов, предпринявших попытку воссоздать звучание сербской народной песни на русском языке. Сравнение формальных метрических характеристик текстов Шумилова, Востокова и Пушкина проводится при помощи электронного стиховедческого корпуса Prosimetron, разработанного Е. В. Казарцевым и В. Ващенко и обладающего цифровыми инструментами анализа просодии стиха.

Ключевые слова: сербский эпический десятисложник, формальное стиховедение, сравнительное стиховедение, поэтический перевод.

The article is devoted to the unique Russian translation of P. Njegosh's poem *The Mountain Crown*. The peculiarities of Russian versification (uncharacteristic and inconvenient syllabic meter as a consequence of the language reform and the theory of Trediakovsky and Lomonosov) have not yet made it possible to recreate the sound of the Serbian decasyllable on Russian material. Russian philologist A. A. Shumilov, denying the unusual nature of syllabics for Russian versification and insisting on the need to convey the original sound of the Serbian text, creates a Russian model of the Serbian decasyllable and implements it in his translation. The article analyzes the difficulties of implementing such a translation and proves the poetic innovation of the author, as well as conducts a comparative analysis of the selected translation with the works of A. Vostokov and A. Pushkin — the first authors who attempted to recreate the sound of a Serbian song in Russian. A comparison of the formal metrical characteristics of the texts of Shumilov, Vostokov and Pushkin is made using the tools of Prosimetron — a digital poetry corpus, developed by E. V. Kazartsev and V. Vashchenkov and created to analyse the prosody of verse.

Keywords: Serbian epic decasyllable, formal analysis of poetry, comparative analysis, poetic translation.

1.

Проблема создания эквивалентного перевода отнюдь не нова. Различие национальных систем стихосложения создает очевидные противоречия между звучанием оригинала и его возможными иноязычными адаптациями, восприятием стихотворного текста носителями разных языков, отличающихся по своей фонологической структуре. Однако следует дополнительно уточнить различия между системами русского и сербского стихосложения, рассуждая о возможности создания аналогов сербского народного метра средствами русского языка.

Стих поэмы *Горный венец*, переводу которой посвящена наша работа, отличается явными признаками силлабической метрической организации: равносложностью строк (десять слогов в каждой строке), постоянной цезурой (после четвертого слога), свободным распределением ударений при общей хорейской тенденции, а также квантитативной концовкой (на предпоследнем, девятом слоге, предпочитается долгота, а на двух предыдущих слогах — седьмом и восьмом — долгота избегается) (Гаспаров 2003: 18); термин «квантитативная концовка» также используется К. Тарановским (Тарановский 2010: 505) и Р. Якобсоном (Якобсон 1987: 43). Справедливо заметить, что все перечисленные характеристики в целом характерны для стиха сербской народной поэзии (Гаспаров 2003: 18).

Е. В. Казарцев в работе *Введение в сравнительное стиховедение: методы и основы анализа*, опираясь на работы М. Л. Гаспарова, кратко описывает процесс эволюции силлабического стиха в языках славянских народов. Казарцев отмечает, что древнеславянский (силлабический) стих «восходит к общеиндоевропейскому силлабическому безрифменному стиху»; от общеиндоевропейского стиха он наследует «короткий 8-сложник и две разновидности долгого стиха — 10- и 12-сложник», а также — квантитативную концовку (Казарцев 2015: 35). В дальнейшем, с изменением языковых условий, славянский силлабический стих претерпел определенные изме-

нения: таким образом, в языках западных славян (например, в чешском и польском) народный силлабический стих не сохранился, а в языках восточных славян «на смену силлабике пришла чистая тоника» (Казарцев 2015: 36). Структура народного силлабического стиха сохранилась лишь в языках южных славян (например, в сербском и болгарском) (Казарцев 2015: 36). Причины этого, по замечанию Казарцева, лежат в постоянно меняющихся языковых условиях: так, свободное и смыслоразличительное ударение в русском языке послужило «предпосылкой появления тоники», а фиксированное ударение в чешском и польском языке, наоборот, «не позволило <...> стиху стать тоническим» (Казарцев 2015: 36). К тому же, Казарцев, ссылаясь на теоретические доводы Н. С. Трубецкого, отмечает особенную важность противопоставления долгих и кратких слогов в славянских языках и влияние такого противопоставления на развитие стиха: Трубецкой предположил, что «падение редуцированных» «привело к нарушению равнотактности стихотворных строк и к утрате квантитативной концовки» (Казарцев 2015: 35–36). В сербском языке различие долготы и краткости гласных сохраняется по сей день: следовательно, сербский стих «сохраняет квантитативную концовку» и исконную силлабическую форму (Казарцев 2015: 36).

Постоянно меняющиеся языковые условия — одна из основных причин исчезновения русского силлабического стиха. Так, М. Л. Гаспаров в *Очерке истории европейского стиха* отмечает, что мнение о несвойственности силлабического стиха для русской поэзии является скорее ошибочным; исчезновение силлабического стиха было обусловлено резкой и намеренной сменой языковых условий, преобразованием фонологической системы русского языка: «Гаспаров <...> выдвигает тезис о том, что <...> переход к новой системе был не эволюционным, а революционным. Значительную роль в том, что в России появилась новая, заимствованная система стихосложения, <...> очевидно, сыграли петровские реформы» (Казарцев 2015: 40). Безусловно, следствие произошедших изменений — невозможность «правильного» восприятия современным читателем силлабических стихов; при этом силлабика — отнюдь не чужеродное для русского языка явление.

Однако различие между *современными* системами сербского и русского стихосложения становится существенным: силлабика, крайне характерная для сербского стиха и по сей день, сегодня уже не воспринимается русским ухом как стихи.

С другой стороны, сербская силлабика в значительной мере тонируется: для сербской народной поэзии характерна сильная хорейская тенденция (что, в частности, наблюдается и в *Горном венце*). Это несколько сближает сербскую и русскую системы стихосложения и в той или иной мере упрощает процесс перевода. Причины хорейзации сербского стиха лежат в его просодических особенностях: например, ударение в сербском языке никогда не падает на последний слог слова, поэтому «предцезурный

и конечный слоги стиха (четные) <...> свободны от ударений — это уже сгущает ударения на нечетных, “хореических” слогах» (Гаспаров 2003: 22). Казарцев, помимо запрета ударения на последнем слоге, также отмечает смысловозначительную роль восходящего и нисходящего ударения (Казарцев 2015: 44). В то же время в сербском стихе более упорядочиваются словоразделы, а не ударения, что вновь усложняет стихотворный перевод сербской силлабической поэзии на русский язык («...если в сербском стихе были упорядочены места цезур и не упорядочены места ударений, то в русском стихе наоборот» (Гаспаров 2003: 22)).

Противоречия между сербским и русским стихосложением естественным образом проявляются в традиции перевода сербского эпоса на русский язык. Воссоздать подлинный размер сербского эпического стиха до сих пор не удавалось. М. Л. Гаспаров замечает, что непривычность чисто силлабического размера для современного русского слуха — одна из причин отсутствия попыток создания эквиритмичного перевода; «переводчики сербского эпоса не пытались его передавать, а видоизменяли: вводили постоянное женское окончание (как бы для условной передачи квантитативной концовки, а в середине стиха более смелые переводчики сохраняли свободное расположение ударений (но теряли равносложность), а более робкие переводили правильным 5-ст. хореем (сохраняя равносложность); о цезуре не заботились ни те ни другие» (Гаспаров 2003: 19).

Александр Шумилов¹ предпринимает попытку разрешения этих противоречий. Прежде всего, переводчик отвергает суждение о нехарактерности силлабики для русского языка и разделяет позицию М. Л. Гаспарова. Так, Шумилов замечает, что «суть этого явления» — перехода от силлабической системы стихосложения к силлаботонической — состоит в том, что «изменилась фонологическая система языка» (Шумилов 1989: 35). Редукция безударных гласных — ключевое изменение, сыгравшее решающую роль в эволюции русского стихосложения (Шумилов 1989: 35). Шумилов критикует мнение, согласно которому реформа Третьяковского–Ломоносова считается переходом от «неестественной» для просодии русского языка силлабики к «более естественной» силлаботонике: по утверждению Шумилова, ключевую роль в изменении системы стихосложения всё же играет явление редукции безударных гласных — намеренное изменение языковой системы усилиями петровских реформ — а силлабическое стихосложение вовсе не было неестественным или несвойственным для просодии русского языка (Шумилов 1989: 32, 35). Более того, по утверждению Шумилова, между силлабическим и силлаботоническим стихосложением «нет коренных, качественных отличий, нет непреодолимой границы»

¹ Александр Александрович Шумилов (1946–2014) — петербургский поэт, филолог и теоретик стиха. Исследователь проблем эквиритмичного перевода и теории русского стихосложения, автор переводов поэтических текстов сербских поэтов Васко Попы, Бранко Мильковича, Петра II Петровича Негоша и др. Русский перевод *Горного венца* был издан в Подгорице в 1996 году.

(Шумилов 1989: 34). Эта граница, по словам Шумилова, существует «лишь на почве русского языка»; приводя в пример сербский язык с его условно-свободным ударением (с некоторыми ограничениями — такими как запрет ударения на последнем слоге), он выделяет формы стихосложения, «переходные между силлабикой и силлабо-тоникой»: Шумилов утверждает, что сербское стихосложение можно определить или как силлабическое (с четким и постоянным упорядочением расположения цезур и более слабой тенденцией к упорядочению ударений), или как силлабо-тоническое, «где ударения располагаются с гораздо большей свободой, непривычной для нас» (Шумилов 1989: 34). Заметим, что Шумилов не первым предпринял попытку адаптировать звучание сербского стиха: М. Л. Гаспаров отмечает, что Востоков и Пушкин создали наиболее смелые переводы сербских поэтических текстов — однако всё же называет метр их переводов «тоническим» (Гаспаров 2003: 19). Тоническая система стихосложения характерна для русской эпической народной поэзии — вероятно, попытка перевести сербские тексты тоническим стихом может позволить передать интонацию фольклорной песни для русского читателя. Однако Шумилов считает, что переводить десетерцы (десятисложники) русским эпическим стихом «немыслимо, поскольку он придает тексту совершенно иную, очень русскую интонацию» (Шумилов 2007); этого вопроса он касается в личной переписке с М. Л. Гаспаровым. Он указывает на замеченное самим Гаспаровым «противоречие в высказываниях Востокова» о десетерце: в «Опыте о русском стихосложении» Востоков называет размер десетерца тоническим (по замечанию Шумилова, «здесь высказано его непосредственное впечатление от звучания десетерца как стиха трехударного, силлабика нечетко улавливается русским ухом»), а позднее — «хореическим пятистопным с пресечением на второй стопе» (Шумилов 1985). Однако Шумилов считает, что подобное противоречие во взглядах Востокова отражает «реальные противоречия самого десетерца»: поэтический текст, написанный десетерцем, можно читать или петь, вследствие чего текст может приобретать два разных, отличающихся друг от друга звучания: «Десетерец и хорей и не хорей одновременно. Он хорей, когда песня поется, когда она читается — не хорей, а эпические песни не только пелись, но и читались» (Шумилов 1985). Суть этого противоречия вновь лежит в особенностях фонетического устройства сербского языка: поскольку редукция безударных гласных отсутствует, «операция сдвига ударения проходит в слове гораздо безболезненней, чем в русском языке, слова остаются узнаваемыми и не теряют своей фонетической формы»; перебои ритма при чтении десетерца «не воспринимаются так резко, как это происходит на русской почве» (Шумилов 1985).

Шумилов вновь приходит к выводу, что именно различия фонологических систем русского и сербского языков не позволяют создать полностью эквиритмичный поэтический перевод. Однако в современных языковых условиях переводчик может построить «русскую модель» десетерца, дать

наиболее точный его эквивалент (Шумилов 1985). Перебои ритма — ключевая характеристика подобного перевода: «...если учесть, что уже давно народные сербские песни не поются, но читаются, что их ритмика повлияла на сербохорватскую версификацию, что силлабо-тонические размеры не привились у сербов и хорватов и ощущаются носителями языка как нечто чужеродное, механическое, как стук метронома, русская модель десетерца <...> должна отражать именно эту сторону сербского размера: иметь перебои ритма» (Шумилов 1985). При этом работы Пушкина и Востокова послужили Шумилову, по его собственным словам, «большим подспорьем»: однако Шумилов стремится развить начатую ими традицию и создать более точную модель десятисложника в современных языковых условиях («Если Пушкин в “Песнях западных славян” пользуется стихом, ритм которого приближен к ритму десетерца, но не полностью воспроизводит его, это означает, что в его время более точная модель десятисложника и не могла существовать. Она бы не воспринималась как стихи» (Шумилов 2007)).

Текст Негоша, однако, был неоднократно переведен на русский язык (полные переводы были выполнены Е. Г. Лукьяновским, М. А. Зенкевичем и Ю. П. Кузнецовым). Обзорный анализ этих переводов был проведен филологом-сербистом Р. Мароевичем в статье «“Горный венец” — русские поэтические переложения». Так, Мароевич замечает, что Лукьяновский при переводе поэмы выбрал четырехстопный ямб, за что и был раскритикован. «Между тем наш переводчик употребил в своем труде размер *прямо противоположный*, именно четырехстопный ямб с обязательным созвучием окончаний» (Степович 1892: 5–8). Сербская научная критика негативно оценила семантическую сторону перевода Лукьяновского. Перевод сегодня имеет лишь историческое значение, а само издание давно стало библиографической редкостью» (Мароевич 2001). При этом Мароевич не отрицает и достоинств этого перевода: по его замечанию, «поэтический подход Лукьяновского интересен для истории переводов “Горного венца” и сербской поэзии на русский язык. <...> Лукьяновский опирался на традицию классического русского силлаботонического стихосложения, но выбрал стих и систему рифмовки, дальше всего отстоящие от фольклорной (русской и сербской) традиции, — четырехстопный рифмованный ямб с клаузулой то мужской <...>, то женской» (Мароевич 2001). Автор статьи так же оценивает и перевод Зенкевича, отмечая его «историческое» значение; Зенкевич обращается к пятистопному белому хорюю без цезуры, а перевод, раскритикованный в югославской печати, обладает множественными «погрешностями и неточностями» (Мароевич 2001). Гораздо выше Мароевич оценивает перевод Кузнецова — но и та работа передает «только десятисложную силлабическую структуру и безударное окончание стиха»; как замечает Мароевич, «без характерной сербской цезуры они не в состоянии передать ритм сербского эпического десятисложника» (Мароевич 2001).

Однако Мароевич уделяет особое внимание переводу, выполненному Шумиловым, отмечая его новаторство и оригинальность. Он считает перевод Шумилова важным шагом к возобновлению и развитию «поэтической традиции, ведущей свое начало от Востокова и Пушкина и их переводов сербской народной поэзии» (Мароевич 2001). Основной задачей Шумилов ставил воссоздание поэтических особенностей оригинала (в особенности — принципов формальной организации стиха) в русском переводе, попытку впервые построить «русскую модель сербского десятисложника» (Шумилов 2007). Мароевич отмечает, что Шумилов, продолжая и развивая традицию, ведущую свое начало от переводов А. Востокова и стилизованной силлабики А. Пушкина, создал особый стих, «который будет по праву зваться “стихом шумиловского перевода ‘Горного венца’”, а получившийся перевод «имеет значение не только для истории переводов сербского десятисложника вообще, <...> но и для развития русской оригинальной поэзии, для новых путей развития русского стиха, которые гениально предвосхитил великий Пушкин» (Мароевич 2001). В то время как А. Пушкин и А. Востоков в своих переводах допускают некоторое отклонение от метрики сербского народного стиха (например, некоторые тексты Пушкина из цикла «Песни западных славян» написаны чистым хореем («Вурдалак», «Конь»)), а тексты Востокова тяготеют к тоническому стиху), Шумилов старается максимально приблизиться к звучанию оригинала (Мароевич 2001). По замечанию Шумилова, звучание текста Негоша «экзотично для русского слуха. Такого стиха в русской поэзии нет, ни в литературной, ни в народной»; однако крайне важно предпринять попытку сконструировать эквиритмичный стих, поскольку, по утверждению Шумилова, без передачи ритмики оригинала невозможно достоверно транслировать семантику текста: «Воспроизвести звук его стиха, как бы сложно это ни было, значит дать услышать интонацию Негоша, что, вероятно, поможет русскому прислушаться к его стихам и оценить глубину его мысли» (Шумилов 2007).

2.

Обратимся к переводам Шумилова, Пушкина и Востокова. Прежде всего мы проанализировали распределение ударений в этих текстах и определили, в какой мере ритмическая структура каждого текста отвечает требованиям оригинального десятисложника.

Для проведения такого анализа использовались инструменты электронного поэтического корпуса, созданного Е. Казарцевым и В. Ващенко-Казарцевым (Казарцев, Ващенко 2017).

Нами были размечены следующие тексты: *Горный венец* П. Негоша в переводе А. Шумилова (2834 строки); все стихотворения цикла *Сербские песни* А. Востокова (7 текстов); все стихотворения цикла *Песни западных славян* А. Пушкина (16 текстов).

На графике профиля ударности для *Горного венца* Шумилова на горизонтальной оси отмечены номера слогов, а на вертикальной — относительная частота падения ударений (0,1 = 10%, 0,2 = 20% и т.д.).

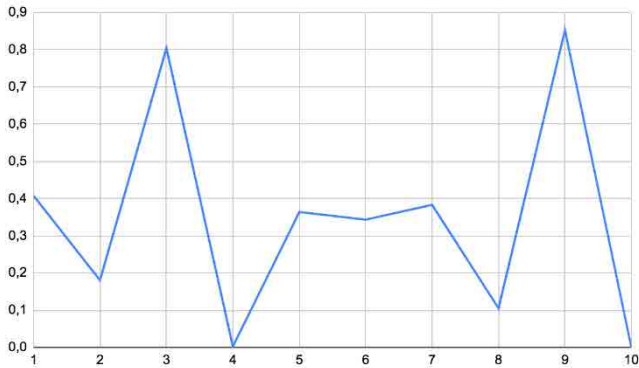


Рис. 1. *Горный венец*, перевод А. Шумилова: профиль ударности

График демонстрирует четкую хореическую тенденцию — нечётные слоги ударяются чаще, чем чётные. При этом очевидная хореизация наблюдается только в слогах с первого по четвертый и с седьмого по десятый; в середине строки (слогах с четвертого по седьмой) распределение ударений более свободное, повышается частотность ударения чётного слога (шестого). Это может объясняться стремлением переводчика и сохранить постоянную цезуру после четвертого слога, и осуществить условно-свободное распределение ударений, и адаптировать квантитативную концовку: если для того, чтобы соблюсти цезуру после четвертого слога, в первом — четырехсложном — колоне строки необходимо использовать в основном односложные и двусложные слова (что также позволяет чётче хореизировать эту часть строки) или же четырехсложное слово с фиксированным ударением, то свободное распределение ударений проще осуществить во втором — шестисложном — колоне.

Большее количество слогов дает переводчику возможность распределять ударения с большей свободой. Попытка сохранить квантитативную концовку также вводит ряд ограничений: на седьмом и восьмом слоге следует, по возможности, избегать ударений — и, напротив, стремиться к частому ударению девятого слога. Следовательно, середина строки (первая часть второго колона) наиболее удобна для перебоев ритма, так как практически не ограничивает переводчика. Вновь заметим, что, поскольку в сербохорватском языке ударение никогда не падает на последний слог слова, предцезурный и конечный слоги десятисложника никогда не бывают ударными (Гаспаров 2003: 194). Шумилу удалось сохранить эту особенность сербского десятисложника в русском переводе. Также очевидно, что в большинстве случаев Шумилов использует женскую клаузулу

(ударность предпоследнего, девятого слога > 80%). Заметим, что тем самым Шумилов осуществляет попытку адаптировать квантитативную концовку: в подлинном виде создать её на почве современного русского языка невозможно (для квантитативной концовки необходимо различие долгот), однако Шумилов пытается передать её с помощью распределения ударений. Так, в сербском десятисложнике при квантитативной концовке на девятом слоге долгота предпочитается — в переводе Шумилова это осуществлено с помощью постоянного ударения на предпоследнем, девятом слоге (женской клаузулы); на седьмом и восьмом слоге десятисложной строки при соблюдении квантитативной концовки долгота избегается — и, таким образом, переводчик крайне редко ударяет восьмой слог (около 10% случаев), чуть чаще — седьмой, однако наблюдается резкий контраст между ударностью девятого и седьмого-восьмого слогов. Постоянная ударность девятого слога фонологически удлиняет его, что может в той или иной мере сохранить квантитативную концовку на фонетическом уровне.

С другой стороны, обратившись к трудам Якобсона, можно заметить, что в сербском эпическом десятисложнике выделяется ещё одна важная характеристика; Якобсон обращает внимание на безударные долготы как на важную ритмическую тенденцию десятисложника. По его замечанию, «безударные долготы гораздо чаще встречаются на девятом, нежели на любом другом слоге стиха; если исключить начальные слоги колонов, безударные долготы реже всего встречаются на седьмом и восьмом слогах» (Тарановский 2010: 505). Такая ритмическая тенденция обусловлена языковыми возможностями (различение гласных по долготе и краткости) — но непередаваема средствами современного русского языка. Таким образом, девятый слог в сербском десятисложнике может быть долог, но безударен; однако Шумилов, ставя своей задачей максимально приблизиться к звучанию оригинала, вводит периодические дактилические окончания (с безударным девятым слогом и ударным восьмым) — вероятно, переводчик делает это именно с целью приблизиться к подобной ритмике средствами, доступными в русском языке. В тексте Шумилова строк с дактилической клаузулой примерно 10%. Наличие дактилических окончаний в переводе Шумилова отмечал и Р. Мароевич: он отдельно отмечает, что, в то время как в работах Пушкина и Востокова предпочитается хореическая клаузула, «у Шумилова хореическое окончание стиха <...> — лишь ритмическая доминанта, которую время от времени нарушают дактилические окончания» (Мароевич 2001).

Метрическая структура части текстов Пушкина из цикла *Песни западных славян* схожа с метрической структурой перевода Шумилова. Так, в стихотворении «Видение короля» наблюдается четкая хореическая тенденция при более свободном распределении ударений во второй части строки.

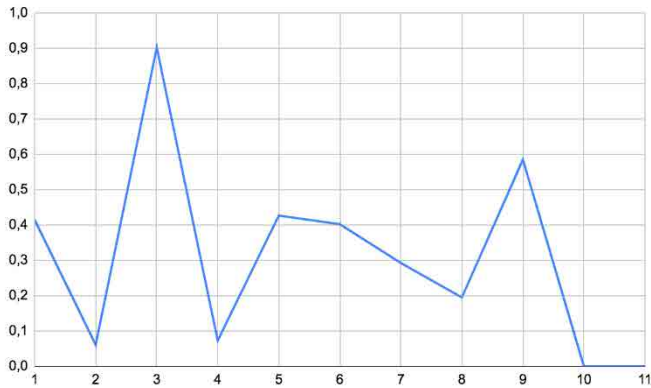


Рис. 2. «Видение короля», А. С. Пушкин: профиль ударности

Так же, как и у Шумилова, наиболее часто ударяемые слоги — третий и девятый; наиболее правильная, четкая хореизация происходит в первом колоне строки (слоги с первого по четвертый). Важное отличие — неполное сохранение безударности предцезурного слога (четвертый слог периодически бывает ударным) и неполное соблюдение равнотактности строк (в тексте Пушкина присутствуют одиннадцатисложные строки). Та же ритмическая структура характерна для текстов «Янко Марнавич», «Битва у Зеницы-Великой», «Феодор и Елена».

Стихотворения «Гайдук Хризич», «Марко Якубович», «Песня о Георгии Черном», «Воевода Милош», «Сестра и братья», «Яныш королевич» имеют схожую между собой, однако отличающуюся от вышеописанной метрическую структуру. Основное отличие состоит в том, что условно-свободного распределения ударений в середине строки здесь не наблюдается; строка обычно имеет три наиболее частотных («главных») ударения — на третьем, шестом и девятом слоге (в тексте «Яныш королевич» — на третьем, пятом и девятом). Частая ударность шестого слога говорит о том, что отступления от общей хореической тенденции всё же наблюдаются (вновь в середине строки), однако ударность одного из слогов второго колона (в этом случае — шестого слога) по сравнению с предыдущими описанными нами текстами сильно повышается и приближается по частоте к ударности третьего и девятого слогов. Это служит свидетельством того, что эти ударения могут считаться метрически релевантными, а стих обладает выраженной тонической тенденцией и может читаться как тактовик. М. Л. Гаспаров отмечает, что подобный 3-иктный тактовик является «основным размером русских былин и других эпических жанров», а возник он именно из общеславянского десятисложника 4+6 (Гаспаров 2003: 23). Десятисложник 4+6 обладал некоторыми ритмическими неудобствами (например, столкновение двух сильных стоп в середине стиха) — и, как следствие, стал претерпевать изменения, приведшие стих к размеру тактовика с тремя сильными ударениями (Гаспаров 2003: 22–25).

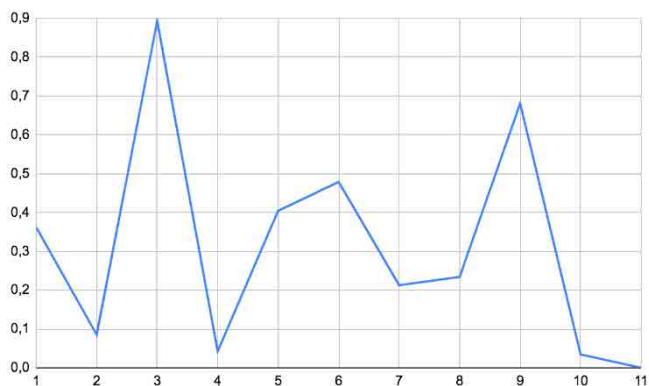


Рис. 3. «Марко Якубович», А. С. Пушкин: профиль ударности

Пять стихотворений цикла — «Конь», «Вурдалак», «Бонапарт и черногорцы», «Соловей», «Похоронная песня Иакинфа Маглановича» — написаны чистым четырехстопным хореем, поэтому не рассматривались нами в рамках текущего исследования.

Профили ударности, построенные для стихотворений Востокова из цикла *Сербские песни*, демонстрируют тенденцию к тонизации стиха. Так, в текстах «Братья Якшичи», «Строение Скадра», «Яня Мизиница» эта тенденция проявляется особенно ярко: строка имеет три метрически релевантных ударения на третьем, шестом и девятом слоге. В примечаниях к изданию сам Востоков отмечает, что выбрал этот размер как более привычный русскому слуху (Востоков 1825: 336–337). Однако Востоков определяет размер оригинала как «хореический пятистопный с пресечением на второй стопе» (пресечение на второй стопе — упомянутая нами цезура после четвертого слога, характерная для десетерца) (Востоков 1825: 336–337). Вспомним, что в одном из писем М. Л. Гаспарову Шумилов упоминает,

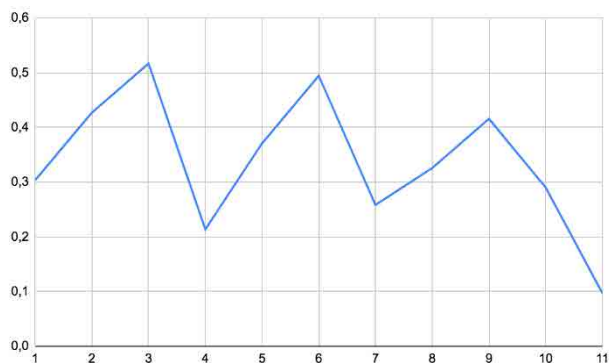


Рис. 4. «Братья Якшичи», А. Х. Востоков: профиль ударности

что Востоков определял размер подлинника как тонический, «подобный старинному русскому»; Шумилов высказал предположение о том, что такое суждение Востокова сложилось под его личным впечатлением от звучания сербского десятисложника, а также заметил, что подобное противоречие во взглядах на размер десетерца объясняется внутренними противоречиями самого десетерца (различия между чтением и пением) (Шумилов 1985). Таким образом, можно предположить, что Востоков выбрал для перевода некоторых стихотворений размер 3-иктного тактовика по двум причинам: «непосредственное впечатление» от звучания десетерца и попытка адаптировать его для русского слуха, привыкшего к тоническому звучанию народно-эпической песни.

В стихотворениях «Смерть любовников» и «Жалобная песня Асан-Агиницы» наблюдается хореическая тенденция во второй части стихотворной строки; при этом распределение ударений в целом более свободное, чем в текстах, описанных нами выше.

Ритмика стихотворения «Марко Кралевич в темнице» наиболее приближена к ритмике перевода Шумилова. Наиболее часто ударяемые слоги — третий и девятый, что указывает на наличие женской клаузулы; условно-свободное распределение ударений во втором колоне строки при сохранении общей хореической тенденции; попытка передачи квантитативной концовки путем частого неударения седьмого и восьмого слога. Однако заметим, что четвертый (предцезурный) слог периодически бывает ударным, что запрещено условиями десетерца. Шумилов отмечал, что именно по этому стихотворению заметно хорошее знание Востоковым сербского языка: «Для меня нет сомнений, что Востоков находился под впечатлением звучания десетерца, когда создавал свои переводы, особенно это заметно в “Марко Кралевиче” <...>. Александр Христофорович очень хорошо знал сербский язык, лучше многих переводчиков XX века, это тоже видно по его переводам» (Шумилов 1985).

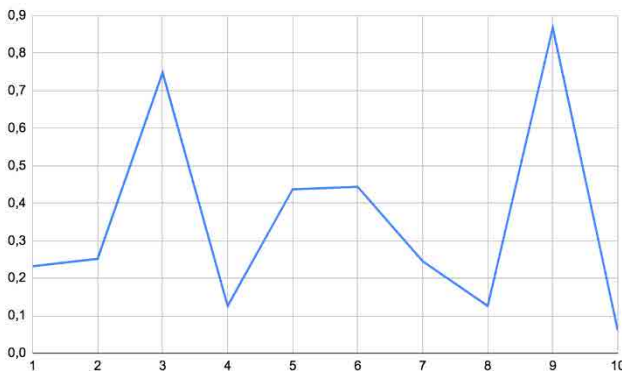


Рис. 5. «Марко Кралевич в темнице», А. Х. Востоков: профиль ударности

Таким образом, можно сделать вывод, что ритмика перевода Шумилова оригинальна и практически не имеет аналогов в переводах Востокова и Пушкина. Несколько текстов (например, «Видение короля» или «Янко Марнавич» Пушкина или «Марко Кралевич в темнице» Востокова) наиболее точно приближены к переводу Шумилова ритмически: отмечается условно-свободное распределение ударений во втором колоне строки, общая хорейческая тенденция, чаще всего — женская клаузула; однако не наблюдается строгого соблюдения равносложности строк и сохранения безударности предцезурного слога. Остальные тексты Востокова и Пушкина в значительной мере тонируются и приближаются по метрическому рисунку к 3-иктому тактовому, характерному для народных эпических русских песен и былин. Шумилов не пользуется подобным метром в своём переводе и создаёт совершенно иной метрический рисунок, отказываясь от звучания русского былинного стиха (Шумилов 2007).

3.

Поскольку равносложность строк и фиксированное расположение цезуры — одни из ключевых характеристик сербского силлабического десятисложника, нами был проведен анализ ритмики словоразделов в текстах Шумилова, Пушкина и Востокова, а также — подсчет количества строк разной длины во всех этих текстах.

Таблица 1 иллюстрирует количество строк разной длины в переводе Шумилова. Длина строк указана в слогах.

Длина строки (в слогах)	Количество строк
4	51
6	2
8	51
9	27
10	2699
11	4

Табл. 1. *Горный венец* в переводе А. Шумилова: длина строк

Десятисложные строки составляют подавляющее большинство (2699 из 2830 строк — приблизительно 95% строк). Четырех- и восьмисложные строки присутствуют и в оригинале текста; их наличие объясняется присутствием в оригинальной поэме эпизода, ритмически и графически отличающегося от остального текста. Этот эпизод — «Плач сестры Батрича» — разделен автором на восьми- и четырехсложные строки (Негош 1996: 151).

Две шестисложные строки — восклицание: «Так и не иначе!», произнесенное дважды (Негош 1996: 70, 82).

Таблица 2 иллюстрирует количество строк разной длины в *Песнях западных славян* А. С. Пушкина (было подсчитано общее количество строк для всех стихотворений цикла).

Длина строки (в слогах)	Количество строк
7	60
8	100
9	165
10	452
11	128
12	16
13	1

Табл. 2. «Песни западных славян» А. С. Пушкина: длина строк

Десятисложные строки вновь составляют большинство, однако относительная частота их появления гораздо ниже, чем у Шумилова (около 49% строк). Пушкин допускает отступления от десятисложной модели, используя, в том числе, одиннадцатисложные и девятисложные строки. Семи- и восьмисложные строки в основном используются в чисто хореических стихотворениях.

Таблица 3 иллюстрирует количество строк разной длины в *Сербских песнях* А. Х. Востокова.

Длина строки (в слогах)	Количество строк
8	19
9	112
10	318
11	128
12	45
13	9

Табл. 3. *Сербские песни* А. Х. Востокова: длина строк

Большая часть строк *Сербских песен* также насчитывает десять слогов (частота появления около 50% — практически как у Пушкина). Наиболее часто допускаемое отступление от десятисложной модели — введение одиннадцатисложных строк.

График ритмики словоразделов для перевода Шумилова демонстрирует наличие постоянной цезуры после четвертого слога и четкое разделение стихотворной строки на два колона; частота появления словораздела после четвертого слога равна частоте появления словораздела после десятого слога — при этом словораздел после десятого слога очевиден (конец строки) — и равенство этих частот подтверждает сохранение модели десятисложника 4+6. Таким образом подтверждается выполнение одной из задач переводчика — сохранение равносложности и выдерживание постоянной цезуры. Вновь заметим, что, по утверждению М. Л. Гаспарова, подобных переводов ранее не существовало (Гаспаров 2003: 19).

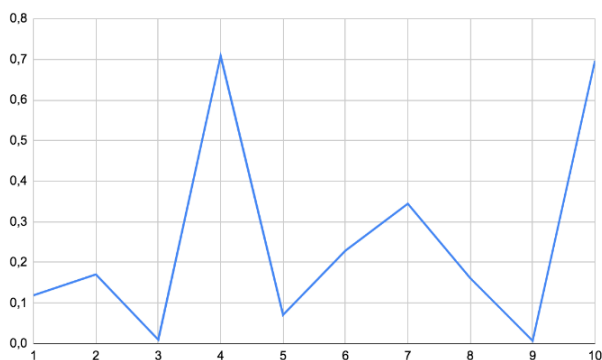


Рис. 6. *Горный венец*, перевод А. Шумилова: ритм словоразделов

Ритмика словоразделов для *Песен западных славян* имеет существенное отличие от ритмики, созданной Шумиловым; во всех нехореических текстах (за исключением стихотворения «Сестра и братья») наблюдаются практически эквивалентные друг другу по частоте словоразделы после четвертого и седьмого слога (в текстах «Воевода Милош», «Битва у Зеницы-Великой», «Гайдук Хризич» — после третьего и седьмого, в «Видении короля» — после четвертого и шестого). На графике для каждого из упомянутых нами текстов наблюдаются ровно три наиболее частотных для конкретного текста места появления словораздела; третий частотный словораздел — всегда после десятого слога (объясняется тем, что десятисложные строки встречаются чаще строк любой другой длины — см. таблицу 2). Словораздел после десятого слога либо приблизительно равен по частоте двум наиболее частотным предыдущим, либо встречается несколько чаще, чем предыдущие (вновь объясняется преобладанием десятисложных строк). Рисунок ассиметричного десятисложника отсутствует; подобная картина может вновь свидетельствовать о тяготении к 3-иктному тактовике, тенденции к делению строки на три фонетических слова, имеющих одно главное ударение. Единственное стихотворение, не поддающееся этой тенденции — «Сестра и братья». Здесь ритмика словоразделов наиболее приближена к той, которую воссоздал в своем переводе Шумилов; наибо-

лее часто словоразделы встречаются после четвертого и десятого слога. При этом равносложность в стихотворении не выдерживается полностью. Примечательно, что, по мнению Шумилова, именно этот текст свидетельствует о том, что Пушкин обладал «отличным знанием языка и поэтики сербского эпоса», о чем Шумилов сообщает М. Л. Гаспарову в личном письме (Шумилов 1985). К тому же, Шумилов, неоднократно читавший «Сестру и братьев» сербам, в том же письме отмечает, что «в их восприятии это почти чистый десетерец» (Шумилов 1985).

Ритмика словоразделов *Сербских песен* Востокова гораздо более произвольна: однако тонические тенденции, описанные нами выше в связи с работами Пушкина, встречаются и здесь — например, в тексте «Братья Якшичи» (три наиболее частотных словораздела после четвертого, седьмого и десятого слога, приблизительно равные по частоте встречаемости — приблизительно 50%, 40% и 45% соответственно), или в тексте «Смерть любовников» (после второго, шестого и десятого слога — приблизительно 50%, 53% и 60% соответственно). В целом, мы можем выделить ровно три наиболее частотных словораздела в каждом из текстов (кроме стихотворения «Марко Кралевич в темнице»), однако их расположение и относительная частота варьируется от текста к тексту. Вновь, как и в случае с *Песнями западных славян* Пушкина, мы можем выделить один текст, стоящий особняком и наиболее приближенный к ритмике десетерца — «Марко Кралевич в темнице». Здесь наблюдается четкая тенденция к сохранению десятисложника (единичные одиннадцати- и двенадцатисложные строки) и наличие словораздела после четвертого слога. Именно это стихотворение выделял Шумилов из всего цикла *Сербских песен* (Шумилов 1985).

Очевидно, что у Востокова и Пушкина сильна тенденция к переводу сербских песен 3-иктным тактовиком. По замечанию М. Л. Гаспарова, 3-иктный тактовик развился именно из общеславянского десятисложника 4+6: поскольку неравномерность интервалов, встречающаяся в середине стиха в ассиметричном десятисложнике, воспринималась на русской почве как «ритмическое неудобство», первый интервал раздвигается на несколько слогов — как следствие, развивается тонический размер, утративший признаки и силлабические, и силлаботонические (поскольку хореические строки могут чередоваться с нехореическими) (Гаспаров 2003: 23). Следовательно, русский 3-иктный тактовик и сербский ассиметричный десятисложник имеют, во-первых, общее происхождение, а во-вторых — схожую жанровую окраску: именно эти размеры характерны для народных песен обоих народов. В то время как ассиметричный десятисложник удобен по языковым условиям для сербов, на русской почве он претерпевает изменения и превращается в размер, в котором русский слух не ощущает ритмического неудобства. Востоков в стремлении «сохранить силу подлинника» отказывается от «утомительного» для русского слуха размера и выбирает «русский размер о трёх ударениях с хореическим окончанием» как наибо-

лее близкий к оригинальному тексту размер (Востоков 1825: 336–337). В то же время Востоков всё же предпринял попытку в той или иной мере воссоздать размер оригинала в стихотворении «Марко Кралевич в темнице» — во-первых, выдерживая десятисложность (количество десятисложных строк составляет приблизительно 92%), а во-вторых — сохраняя в большинстве случаев цезуру после четвертого слога, женскую клаузулу и условно-свободное распределение ударений в середине строки при общей хорейческой тенденции. У Пушкина же подобная попытка осуществляется в стихотворении «Сестра и братья».

По замечаниям некоторых исследователей, велика вероятность того, что Пушкин, создавая *Песни западных славян*, находился под влиянием именно восточковских переводов (Костич 1981: 101). Исследователь Г. Костич, проанализировавший метрические и ритмические характеристики «Песен западных славян», определяет получившийся размер как «трехиктный стих с сильной тенденцией к двусложной анакрузе <...> со строго выдержанной хорейской клаузулой и ясным стремлением к десятисложности» (Костич 1981: 112). Ту же тенденцию мы наблюдаем в переводах Востокова. Заметим, что, по мнению Г. Костича, «силой подлинника» Востоков может называть «беспорядочное распределение ударений», которое улавливает русскоговорящий слушатель сербских песен; Костич приводит цитату Н. Трубецкого, объясняющего суть подобного восприятия: наличие в сербском языке восходящих и нисходящих ударений затрудняет восприятие стиха русским ухом (восходящее ударение «для русского уха мало ощутимо») — к тому же, в сербском языке, в отличие от русского, «длина гласных совершенно независима от их ударяемости или безударности» (Костич 1981: 111). Востоков (и позднее — Пушкин) выбирают трехиктный стих как размер, удобный для восприятия русским читателем и в то же время способный передать те или иные характеристики оригинального текста. Однако Шумилов придерживается иных взглядов: он утверждает, что именно это «неудобство», отражающееся в «беспорядочном» распределении ударений — одна из важнейших характеристик сербского десетерца, которая должна быть отражена в русском переводе: «Русская модель десетерца должна, на мой взгляд, отражать именно эту сторону сербского размера: иметь перебои ритма» (Шумилов 1985). Рассуждая об этой стороне стиха, Шумилов ссылается на работы И. Н. Голенищева-Кутузова, по утверждению которого перебой ритма можно добиться смещением акцентов «с нечетных на четные слога, по сербскому образцу, что при умелом использовании языковых средств способствует гибкости и разнообразию стиха»; здесь Шумилов отмечает, что подобное смещение акцентов можно осуществлять «с большей смелостью», если удастся выдержать сербскую цезуру: по мнению Шумилова, «при десяти слогах цезура на постоянном месте уже в достаточной мере организует стих» (Жилунов, Шумилов 1976: 59).

Выдержать постоянную цезуру Шумилову удалось. Перебои ритма, которые вводит Шумилов, демонстрирует график профиля ударности для его перевода: как мы уже отмечали, в основном переводчик смещает акценты в середине строки. При этом некоторые строки могут читаться как трехударный стих (3-иктный таковик), используемый Пушкиным и Восточковым. Например, таким образом могут быть прочтены строки с дактилической клаузулой — таких строк в переводе Шумилова около 10%:

Но лику<ет| се<рдце| у ста<рого|,
высыха<ют| сле<зы| от ра<дости!²

(Негош 1996: 208)

Однако трехударные строки с дактилической клаузулой могут соседствовать с хорейческими строками с женской клаузулой, тем самым внося ритмическое разнообразие:

Ибо сра<зу| он би<твы| припо<мнил|,
где мы с ни<ми| бок о<бок| сража<лись|.
Ну а по<сле| вздо<р| поне<с| глупе<йший|.

(Негош 1996: 132)

Таким образом, Шумилову удалось избежать полной тонизации стиха: несмотря на то, что некоторые строки могут читаться как тактовик, весь текст прочитать таким образом нельзя; вводя перебои ритма в середине строки, а также размещая рядом строки разных размеров, переводчик передает русскому читателю ощущение «свободного» стиха, необходимое для передачи авторской интонации. В то же время стих Шумилова четко выдержан по двум другим характеристикам: так, выдерживается десятисложность и постоянная цезура после четвертого слога, что позволяет сохранить стиховую организацию — получившийся стих нельзя назвать «свободным».

Если опираться на теоретические работы Шумилова, можно заметить, что подобный стиль перевода подтверждает один из взглядов Шумилова на так называемую «природу стиха»: по его словам, стихотворная речь есть «феномен одновременного восприятия порядка и свободы, где под свободой понимается наше ощущение неискаженного, естественного ритма речи, а под порядком — ясно слышимая нами та или иная упорядоченность, повторяемость языковых единиц» (Шумилов 1989: 33). Естественность ритма речи может отражаться в ритмических переboях, наблюдающихся в тексте — «свободе» языка, а четкая упорядоченность строк (десятисложность) и соблюдение постоянной цезуры — проявление «порядка», необходимого для распознавания речи как стихотворной.

² «<» — символ ударения; «|» — символ словораздела.

4.

Так, становится очевидно, что Шумилов продолжает развивать существующие традиции перевода и создает более совершенную русскую модель сербского десятисложника. В то время как переводы Востокова и Пушкина тяготеют к тоническому стиху (3-иктному тактовому), более употребительному и удобному по условиям языка и в то же время способному передать некоторые особенности десетерца, Шумилов избегает переводить *Горный венец* чистым тоническим стихом: осуществляет более смелый сдвиг акцентов с нечетных на четные слоги в середине строки (после цезуры), комбинирует строки с женской и дактилической клаузулой и тем самым добивается перебора ритма — характерной черты десетерца (Шумилов 1985). Шумилов утверждал, что между силлабикой и силлаботоникой «нет непреодолимой границы» и называл сербохорватскую систему версификации промежуточной между силлабикой и силлаботоникой, поскольку эту систему можно определить и как силлабическую (с четким упорядочением цезур), и как силлаботоническую (имеющую тенденцию к упорядочению ударений — преимущественно хорейскому метру — но с большей свободой, непривычной для русского слуха) (Шумилов 1989: 34). Подобную систему Шумилов сконструировал в своем переводе — систему, обладающую как явными признаками силлабики, так и сильной силлаботонической тенденцией. В то же время переводчик отмечал, что получившаяся модель в полной мере не отражает всей полноты оригинального текста: так, по его словам, «для сербского языка распадаться на 4 и 6 слогов так же естественно, как апельсину распадаться на дольки. Десятисложник может импровизироваться не только народным певцом, но и почти каждым носителем языка»; различие между фонологическими системами сербского и русского языка не позволяет создать полностью эквиритмичный перевод (Шумилов 2007). Сербский десетерек может импровизироваться практически любым носителем языка — но «русская модель десетерца не поддается импровизации» (Шумилов 2007). По замечанию Шумилова, это противоречие «не снято» и не может быть снято из-за различия в просодии двух языков — «системы версификации не национальная валюта и не поддаются конвертированию» (Шумилов 2007). Такая модель сконструирована искусственно: выдержать цезуру и избежать мужской клаузулы крайне сложно, и получившийся стих по-прежнему остается экзотичным для русского слуха (Шумилов 2007). Однако переводчик убежден, что воспроизвести звучание стиха Негоша (максимально к нему приблизиться) — значит дать читателю услышать уникальную авторскую интонацию, предоставить возможность погрузиться в его культуру и образ мыслей; «немыслимо» переводить подобный текст пятистопным хореем или русским былинным стихом, поскольку в таком случае интонация автора будет утеряна безвозвратно (Шумилов 2007). Это замечание дает простор для дальнейшего изучения получившегося стиха — в первую очередь с точки зрения

семантической и стилистической точности, способов передачи поэтических образов. Именно в этом случае можно будет в полной мере описать поэтическое новаторство Шумилова.

ЛИТЕРАТУРА

- Востоков Александр. «Марко Кралевич в темнице». *Труды ВОЛПС* 30/5 (1825): 169–176.
- Востоков Александр. «Сербские песни». *Северные цветы на 1825 год*. Санкт-Петербург.
- Востоков Александр. «Сербские песни». *Северные цветы на 1826 год*. Санкт-Петербург.
- Востоков Александр. «Сербские песни». *Северные цветы на 1827 год*. Санкт-Петербург.
- Гаспаров Михаил. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: Фортуна Лимитед, 2003.
- Гаспаров Михаил. *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. Москва: Фортуна Лимитед, 2000.
- Жилунов И., Шумилов Александр. «Проблемы эквивалентного перевода на русский язык “Горного венца” Петра Петровича Негоша». *Зборник за филологију и лингвистику XIX/1* (1976): 55–64.
- Казарцев Евгений. *Введение в сравнительное стиховедение: методы и основы анализа*. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2015. 104 с.
- Казарцев Евгений, Ващенко В. Инструмент цифрового анализа просодии стиха и прозы, исследовательский корпус текстов. URL: <http://vikvas1r.beget.tech/index.php?id=1> (дата обращения: 02.06.2022).
- Костич Георгий. «О пушкинских “Песнях западных славян”». *Russian Language Journal* 35/120 (1981): 101–114. URL: <https://www.jstor.org/stable/43668767> (дата обращения: 23.05.2022).
- Мароевич Радмило. «“Горный венец” — русские поэтические переложения». *Филологические науки* 5/6 (2001): 76–86. URL: www.laban.rs/lib/Njegosh/Ruskie_perelozhenija.html.
- Негош Петр. *Горный венец*/Пер. с сербского А. А. Шумилова. Подгорица: Унирекс, 1996.
- Пушкин Александр. «Песни западных славян». Пушкин Александр. *Собрание сочинений в 10 томах*. Москва: ГИХЛ, 1959–1962. Том 2. Стихотворения 1823–1836.
- Тарановский Кирилл. *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*/Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. Прохорова. Пер. с серб. В. В. Сонькина. Москва: Языки славянской культуры, 2010. 552 с.
- Шумилов Александр. *Негош и русский читатель (наблюдения переводчика)*. Рукопись доклада к конференции по Негошу. Архив семьи Шумиловых, 2007.
- Шумилов Александр. «О парадоксах стихотворной речи: русское стихосложение как система». *Вестник ЛГУ. Серия. 2. 23/4* (1989): 32–40.
- Шумилов Александр. Письмо М. Л. Гаспарову. Копия личного письма. Машинопись. Архив семьи Шумиловых, 1985.
- Шумилов Александр. Письмо М. Л. Гаспарову. Копия личного письма. Машинопись. Архив семьи Шумиловых, 1998.
- Якобсон Роман. *Работы по поэтике: Переводы*/Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. Москва: Прогресс, 1987. 464 с.

REFERENCES

- Gasparov Mihail. *Ocherk istorii evropeiskogo stiha*. Moskva: Fortuna Limited, 2003. 272 p.
- Gasparov Mihail. *Ocherk istorii russkogo stiha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*. Moskva: Fortuna Limited, 2000. 352 p.
- Kazarcev Evgenij. *Vvedenie v sravnitel'noye stihovedenie: metody i osnovy analiza*. Philologicheskij Fakultet SPbGU. 2015. 104 p.
- Kazarcev Evgenij, Vaschenkov V. *Tool for digital analysis of prosody of verse and prose, research corpus of texts*. URL: <http://vikvas1r.beget.tech/index.php?id=1>

- Kostich Georgij. "O pushkinskih 'Pesnyah zapadnyh slavyan'". *Russian Language Journal* 35/120 (1981): 101–114.
- Maroevich Radmilo. "'Gornyy Venets' — russkie poeticheskiye perelozheniya". *Philologicheskiye nauki* 5/6 (2001): 76–86. URL: www.laban.rs/lib/Njegosh/Russkie_perelozheniya.html
- Njegosh Petar. *Gornyy Venets*. Translated by A. Shumilov. Podgorica: Unirex, 1996.
- Pushkin Aleksandr. "Pesny zapadnykh slavyan". Pushkin Aleksandr. *Sobranie sochineniy v 10 tomakh*. Moskva: GIHL, 1959–1962. Vol 2. Stikhotvoreniya 1823–1836.
- Shumilov Aleksandr. *Njegosh i russkiy chitatel' (nabludeniya perevodchika)*. Manuscript. Archive of the Shumilov's family. 2007.
- Shumilov Aleksandr. "O paradokhsah stikhotvornoy rechi: russkoe stikhoslozhenie kak sistema". *Vestnik LGU*. Part 2. 4/23 (1989): 32–40.
- Shumilov Aleksandr. *Letter to M. Gasparov*. A copy of a personal letter. Typescript. Archive of the Shumilov's family. 1985.
- Shumilov Aleksandr. *Letter to M. Gasparov*. A copy of a personal letter. Typescript. Archive of the Shumilov's family. 1998.
- Taranovskiy Kirill. *Russkie dvuslozhniye razmery. Statyi o stikhe*. Edit. by V. Taranovskaya-Johnson, J. Bailey, A. Prokhorov. Translated by V. Son'kin. Moskva: Yaziky slavyanskoj kul'tury. 2010. 552 p.
- Vostokov Aleksandr. "Marko Kravevich v temnitse". *Trudy VOLRS* 30/5 (1825): 169–176.
- Vostokov Aleksandr. "Serbskie pesni". *Severnye tsvety*. 1825. St. Petersburg.
- Vostokov Aleksandr. "Serbskie pesni". *Severnye tsvety*. 1826. St. Petersburg.
- Vostokov Aleksandr. "Serbskie pesni". *Severnye tsvety*. 1827. St. Petersburg.
- Yakobson Roman. *Raboty po poetike: perevody*. Moskva: Progress. 1987. 464 p.
- Zhiliunov I., Shumilov Aleksandr. "Problemy ekviritmichnogo perevoda na russkiy yazik 'Gornogo venca' Petara Petrovicha Njegosha". *Zbornik za filologiju i lingvistiku XIX/1* (1976): 55–64.

Марија Шумилова

РУСКИ МОДЕЛ СРПСКОГ ДЕСЕТЕРЦА У РАДОВИМА А. А. ШУМИЛОВА:
ПРЕВОД ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА П. ЊЕГОША У ПОРЕЂЕЊУ
СА ПЕСНИЧКИМ ОГЛЕДИМА А. ВОСТОКОВА И А. ПУШКИНА

Резиме

Рад је посвећен јединственом преводу поеме П. Његоша *Горски вијенац* на руски језик. Особености руске версификације (нетипичан и незгодан силабички метар као последица језичке реформе и концепције Тредијаковског и Ломоносова) још нису омогућиле да се на руском материјалу поново створи звучање српског десетерца. Петербуршки филолог Александар Александрович Шумилов, одричући несвојственост силабичког стиха за руску версификацију и инсистирајући на потреби да се пренесе изворно звучање српског текста, ствара руски модел српског десетерца и реализује га у свом преводу. У раду се анализирају потешкоће приликом оваквог превода и доказује поетска иновативност аутора, а такође се даје и компаративна анализа изабраног превода и дела Александра Востокова и Александра Пушкина — првих аутора који су покушали да поново створе звучање српских народних песама на руском језику. Поређење формалних метричких карактеристика текстова Шумилова, Востокова и Пушкина врши се уз помоћ електронског песничког корпуса Prosimetron, који су развили Е. В. Казарцев и В. Вашченков и који поседује дигиталне алате за анализу прозодије стиха.

Кључне речи: српски епски десетерац, формална наука о стиху, компаративна наука о стиху, песнички превод.