БРАНИМИР ЧОВИЋ

О ПРЕВОЂЕЊУ „ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА“ НА РУСКИ ЈЕЗИК

„Има ли гдје год такав велики песник који би превео ‚Горски вијенац' или Ченгић-агу... па да превод буде раван подлиннику?“ — Овако ће Данило Медић, преводилац староруског спева *Слово о полку Игореве* (1870) изразити сумњу, актуелну до данашњег дана, у могућност превођења генијалних песничких творевина, тражећи у тој паралели разумевање ондашњег читаоца за слабости у свом преводу, налазећи их такође у чињеници да у том послу нису у потпуности успели ни Гете са *Хасанагиницом* ни Змај — са *Демоном, (Бабовић,* 1963, 1—2; 195—196). Овај низ је крајње отворен чак и у оквиру историје превођења сваког пара језика. Ми ћемо га пренети и на сва три песничка превода *Горског вијенца* на руски језик: Лукјановског (1887), Зенкевича (1947 и 1955) и Кузнецова (1988).

Исидора Секулић, очито незадовољна преводима овог чувеног спева, упутиће будућим преводиоцима поруку: „Или ће се велики песник сплести са *Горским вијенцем* или — „нико на њ руку да не ставља“. *(Лесковац,* 1979, 3—4; 252).

„Горски вијенац се не дâ превести“ — са забринутошћу и резигнацијом закључује један од критичара превода овог дела, Младен Лесковац *(Лесковац* 1979, 3—4; 247).

У нашој књижевнопреводној терминологији постоје два термина којима се одређују два основна појма који битно одређују сваки облик међујезичког превођења: *превођење* и *превод*. Употреба једног или другог мења тачку гледишта која одређује предмет истраживања. Овако формулисана тема како смо ми то учинили значи да је тежиште на *процесу* превођења ‚Горског вијенца' на руски језик током једног столећа, што укључује релацију од изворника ка преводима и обратно, као и релације међу тим преводима. Могућа је и другачија формулација: „Руски преводи Његошева ‚Горског вијенца'“. Међутим, мења се тачка

гледишта, а тиме и предмет истраживања: интенцијални центар се помера ка *тексту* (или, у нашем случају, текстовима), као крајњем *резултату* процеса. Овде је акценат, дакле, на текст; у нашој теми — на процес. То је основна дистинкција. Наша тема, даље, имплицира постојање *преводног низа* у дијахроној перспективи, на којем се у следећој фази истраживања може пратити и рецепција тог дела у датој књижевности. Овај низ је ближе многосмислености изворника него ли сваки превод понаособ, јер је овај тек једно од могућих тумачења, а преводни низ нуди онолико тумачења колико превода. Другачије формулисана тема пружа могућност процене појединачних резултата превођења — текст, чак независно од изворника или других превода истог дела. А у том послу битно је смањена компетентност оног критичара превода којем језик превода није матерњи. Тако је и наша компетентност у процени руских превода ‚Горског вијенца' ограничена јер нисмо носиоци језика превода. Ту је потпуна компетентност руског критичара превода.

Још нешто: зашто је било неопходно у формулацији теме оно „о *(О превођењу...)*. И ово „о" говори о ограниченој компетентности, с једне стране, али и о немогућности да се тај процес једновековног превођења *Вијенца* у целости обухвати и до краја исцрпе. Сасвим другачије стоје ствари када, примера ради, професор М. Бабовић наслови свој рад „Превођење ‚Слова о полку Игореве' код Југословена'" јер је он у потпуности компетентан да цени успешност превода са руског на наш језик као русиста и као носилац преводног језика. А с обзиром на то да је у своја истраживања укључио и питања рецепције, отуд без оног „о", што код нас није било могуће.

Код процене успешности поетског превода треба поћи од критеријума комуникативне *концептуално-естетске еквивалентности (Гончаренко* 1988: 110—111), који треба да послужи као критеријум за заснивање објективне критике књижевног превода. А код одређивања креативних компоненти превода треба поћи од критеријума да ли су и у којој мери оне засноване на интенцијама аутора оригинала, а уз то још и констатовати да ли се преводилац у процесу пресТварања поетске сензације ослањао на поетске традиције преводног језика и осећа ли се у преводу *креолизација две жанровске традиције* — књижевности изворног и преводног језика.

Ако прихватимо да сваки облик тзв. *међујезичког (интерјезичког) превођења* битно одређују два појма: *процес* и *текст* којима одговарају два нивоа — ниво процеса комуникације и ниво текста онда у равни поетског превођења ова два централна момента се спецификују као сложени *процес преобликовања* (или, тачније, пре-стварања) *књижевноуметничког текста.* Тај процес се може дефинисати као *репродукционо-модификаторски,* на чијем се крају јавља *текст књижевног превода. (А. Попович* 1980, 5: 481).

Поетски превод служи као средство *међујезичке поетске комуникације,* са циљем да обезбеди читаоцима преводног језика максимални ниво информација оригинала. То је аксиома и за теорију и за критику књижевног превођења. И што је више оних разноврсних нивоа информација, пренесених из оригинала, утолико је превод адекватнији. Ако се код превођења поетског текста примењује само репродукциони или само модификаторски поступак, онда ћемо у првом случају добити буквалан превод са много интерферентних места, а у другом — то и неће бити превод у правом смислу већ пре самосталан песнички подухват. Прави је превод „Горског вијенца“ онај у којем ће се велики песник сплести са Његошевим венцем. Повући границу између тога двога, значи спречити прави песнички преводилачки домашај који је увек негде између те две крајности, и креће се између њих као између два камена крајпуташа. Права уметност превођења је кретање између њих, опасно се примичући час једном, час другом јер правог пута између и увек истих одстојања од ивица нема у овом процесу претварања из комада разбијеног оригинала нове поетске сензације.

Међутим, прави проблеми и многе дилеме настају тек пошто се прихвати ова основна аксиома. Јер поетски садржај у врхунских вербално-естетских структура је махом разнородан и противречан, не ретко и парадоксалан. Циљ ваљаног поетског превода је да не *упрошћава* поетску вредност, не *ублажава* или *пооштрава,* да не лишава свега драматичног оригинал; не сме да кроти ловћенске муке, нити да боји у плавет „затворено небо“. Посебно не сме систем поетских слика преносити свакидашњим изразом. Сложеност генијалних поетских творевина долази отуд што поетски садржај подразумева два плана смисаоне информације: *фактуалну* и *концептуално-естетску,* (умјесто старих појмова — садржине и форме). Ову дистинкцију треба правилно протумачити. Прва, фактуална може се пренети „својим речима“, тј. препричати, или чак дословце пренети (тзв. *подстрочник),* али се без ње не да замислити поетска комуникација јер она врши функцију некаквог „материјалног“ носиоца оног другог, битнијег, *унутрашњег садржаја* који чини основу поетске комуникације. А то комуникацијско језгро представља спој концептуалне и естетске информације. Управо оно и треба да буде изнова створено у процесу превођења средствима којима располаже преводни језик. Да би се у преводу успешно пренео овај унутрашњи, дубински слој поетске структуре обавезно се мора извршити трансформација оног површинског, фактуалног слоја информације. За разлику од ње, концептуално-естетска информација се опире преношењу „својим речима“ и не да се у потпуности вербализовати већ само донекле путем претварања. Као битну компоненту преводног поетског текста читалац треба да рецептује управо ову концептуално-естетску информацију, са

свим њеним подврстама: хедонистичку, аксиолошку и катарзичну информацију. *(Гончаренко* 1988: 104).

Одлика врхунског поетског текста је да акумулира на малом „вербалном простору" значајан и разноврстан информативни потенцијал *(Лотман* 1972: 35). „Максимална сажетост сликовитог Његошевог језика основни је разлог да се тешко могу протумачити нека места посебно она крцата филозофским размишљањима појединих јунака спева" — истиче Зенкевич у својој преводилачкој исповести. *(Зенкевич* 1955: 20). Ту гномичност Његошевог језика истиче један од наших најпознатијих његошолога Јован Деретић. У *Горском вијенцу,* вели он, „све тежи максималној сажетости тако да на најмањем простору добијамо највећи садржај". *(Деретић* 1986: 66). И управо је то основни проблем за преводиоца: да не упрости и не разводни, да превод не постане одвећ „течан, онако како Његош никад није, а није онако тачан — страховитао прецизан — какав у Његоша вазда јесте". *(Лесковац* 1979, 3—4: 252—253). На питање — зашто сви преводиоци настрадају са Његошем, зашто Његош страда код свих преводилаца, — Младен Лесковац нуди овакав одговор: „Проблем је грађа, квалитет и супстанцијалност Његошева језика. Он је успео да у језику буде класик, и поред архаизама и солецизама, сада заувек живих". *(Лесковац* 1979, 3—4: 247). Најчешћа погрешка је што се тај скучен вербални простор проширује, а архаизиран и обојен локалном бојом исказ у преводу преноси свакидашњим исказом, махом стилски неутралним. Стога је превод оваквог поетског текста прозом пре препричавање него ли превод, јер се у њему преноси смисао, а не вредност.

Фактуална, као споредна, маргинална информација, у току превођења се у већој или мањој мери жртвује (јер су жртве у овом послу неизбежне), а концептуално-естетска информација треба да се пренесе у што већем обиму. Три су битне компоненте врхунских поетских структура: *еуфонијска, еуритмијска и металогична* (сликовито,метафорична) које све заједно доприносе вишеструкој интеграцији вербалног материјала у свим правцима: и хоризонтаоно, и вертикално, и дубински. И кад је реч о поетској еквивалентности, онда се имају у виду сви ови структурни нивои јер доприносе заједно кохерентности и целовитости поетског текста у преводу. Наравно, могућности за њихово успешно преношење у преводу су ипак ограничене. „И зато свак нек зна, — вели Данте у *Гозби,* — да ништа хармонизовано музичком везом не може бити пренесено са свога језика на други без рушења све милозвучности и склада њиховог".

*

Прелазећи после овог увода на прави предмет нашег истраживања — о превођењу Његошевог *Горског вијенца* на руски језик — започели бисмо поновном актуализацијом два основна

питања, стара колико и дело, које је предмет нашег разматрања, прво, да ли се врхунска дела уопште могу превести и, друго, ако могу, да ли их је боље преводити прозом? Шта је основна препрека на том путу представања? То је пре свега супстанцијални језик Његошевог *Вијенца* са елементима архаичног црквенословенског елемента, прошараног солецизмима, који би одавно били занемарени да их Његош није оживео својом поетском имагинацијом. А какав је заправо тај Његошев језик у односу на вуковске принципе који су се некако баш тада усталили? То је време када је у српском књижевном језику већ увелико био преовладао народни језик који је, међутим, „још увек садржавао елементе руско-словенског и руског, а, ређе, и српскословенског, чиме се, природно, одликовао и језик Његошевих стихова. ... У Његошевим песничким делима црквенословенских језичких елемената има много, истина — различито од дела до дела“. (*Стијовић* 1992: 10). Код Његоша има примера чистог народног језика. Међутим, због тематике дела, он није могао да се задовољи „оскудним народним језиком“. *(Стијовић* 1992: 12). Основна карактеристика српског књижевног језика у време када је Његош стварао своја најзначајнија дела била је само „лексичка отвореност према рускословенском и руском“ да би се ускоро усталило Вуково начело да се „црквенословенске речи смеју употребљавати само доследно адаптиране, тј. посрбљене гласовно и творбено“. *(Стијовић* 1992: 13). Међутим, када се Његошево дело посматра са те стране, онда је јасно да он пре припада писцима предвуковског периода, или, тачније, за разлику од Вукових следбеника, Радичевића и Даничића, он је са друге стране, и стоји некако сâм, по страни. То и не треба да чуди, с обзиром да је он рускословенски, који је био званични језик православног богослужења у Србији и Црној Гори, савладао боравећи у манастирима, а руски је сâм учио и у Црној Гори и за првог боравка у Русији 1838. године, када је вероватно и започео да преводи *Слово о полку Игореве (Бабовић,* 1973, 1—2, 189). Осим тога, сви савременици који су имали прилике да се сретну са Његошем забележили су да је поред француског и италијанског, одлично владао руским, па чак и писао нека писма, што је виши ступањ знања страног језика.

Да ли је врхунска песничка дела боље преводити прозом? Питање је први пут поставио Гете поводом јендог немачког превода Шекспира. Питала се и Исидора Секулић, али се ипак заложила за превођење бољим стихом. Запитао се С. Ф. Гончаренко, доскорашњи председник ФИТ-е. Међутим, за њега није било двоумљења: „Никакав превод лирске песме прозом, а исто тако и никакав њен превод стихом, али који уз то не поседују еквивалентне оригиналу карактеристике еуфонијске и металогичне кохерентности, не могу се признати као адекватни поетски преводи, макако се при том „близу оригиналу“ преносио површински фактуални слој информације. Не могу се признати стога

што не омогућавају преношење концептуалног и естетског садржаја оригинала". (*Гончаренко* 1988: 109). У том смислу индикативно је да су многа генијална песничка дела прво превођена у прози: поучна су негативна искуства И. С. Тургењева са прозним преводом *Евгенија Оњегина,* Андрејевског са преводом Поовог *Гаврана,* Лаврова са — *Горским вијенцем.*

Гете и Секулићева су се залагали за превод поезије прозом, односно поетском прозом, и то због сложености задатака који очекују сваког таквог преводиоца. За разлику од преводиоца прозе, овај мора да обједини у себи два умећа, неопходна за реализацију два стваралачка акта: да изнова створи приближну фактуалну слику *идеје* (ако под овом подразумевамо јединство елемената значења унутар сложеног знака-структуре) и *концептуално-естетске информације.* Да ли је то остварив, питали су се многи после Гетеа и И. Секулић. Тешко и ретко, — одговарамо ми, — и то само у неким светлим тренуцима и у изузетних личности — песника преводилаца. Међутим, пре правих песничких узлета постоји низ малих, успутних покушаја. Такав један мали подвиг начинио је пре једног века познати руски слависта Петар Алексејевич Лавров, први преводилац *Горског вијенца* на руски језик (*Горный вѣнокъ,* 1887). У првој обимној студији о животу и делу Петра II Петровића Његоша Лавров ће између осталог тумачити ово најчувеније Његошево дело и превести га прозом, а ипак је и једно и друго остварио врло успешно, иако га није превео у целини. Пратећи основну сижејну линију спева, начинио је избор свих оних разноврсних стилских слојева који *Горски вијенац* чине изразито полиморфном и оригиналном поетском структуром, у којој се преплићу партије епске, драмске и лирске. А ми смо идући за њим, али се истовремено користећи резултатима истраживања поетике овог дела истраживача из овог нашег времена и ових простора (*Војислав Ђурић* 1964; *Јован Деретић* 1969 и 1986), начинили такав избор из те својеврсне „енциклопедије црногорског живота и црногорске историје" (*Деретић* 1986: 80). Унутрашњи распон у *Горском вијенцу* је одиста енциклопедијски: „Заснован као својеврсна локална хроника *Г. вијенац* је у процесу обликовања израстао у националну, светско-историјску и филозофску поему широких размера. Око једног догађаја невеликих размера и непривлачног за песничку обраду, каква је била истрага потурица, Његош је исплео читаву црногорску историју, опевао најважније догађаје из прошлости од времена Немањића до XVIII века, насликао свакодневни црногорски живот, њихове празнике и скупове, дао народне обичаје, веровања и схватања, приказао суседне народе, Турке и Млечане". (*Деретић,* 1986:39). Из оног дела где доминирају „велике монолошке партије", изабрали смо два од укупно три велика монолога владике Данила јер „сумња владике Данила јесте драмски покретач радње" (*Деретић* 1986: 46); одговор Вука Мићуновића на први монолог владике Данила, јер је то

пример дијалошког контакта и „драмског сукоба заснованог на сукобу владике и главара“. *(Деретић* 1986: 65); лирску исповест Вука Мандушића јер је „једина личност која исповеда свој интимни живот, у сну“; „једини је прави протагониста личне драме“, „његов унутрашњи живот је одвојен одспољашњег и скривен од других“; „он једини међу њима не сме да прича шта је сањао, јер је његов сан личан, док су снови свих осталих колективни; он је једини заљубљени јунак у спеву“; „заједно са владиком Данилом он је највише личност у модерном смислу, али док је индивидуализам владичин интелектуалног карактера, индивидуализам Вука Мандушића носи емоционално обележје“. *(Деретић* 1986: 57, 50); два пасажа „сказа“ војводе Драшка и кнеза Јанка јер су њих двојица два једина приповедача у спеву; ту су још и историјски пасажи из првог „кола“, као и посебно одабрани примери концизног гномског стила. Овакав избор може да репрезентује целину због „идентичности делова и целине *Г. вијенца.*“ „Делови у *Горском вијенцу* нису потчињени целини, — истиче Ј. Деретић, — они су с њом истоветни, тако да спев можемо дефинисати као својеврсну целину целина. Свака од тих целина представља неку врсту микрокозма *Горског вијенца,* свака је *Горски вијенац* у малом“. *(Деретић* 1986:64). Прво од укупно шест „кола“ смо изабрали пошто „прво, најопсежније коло доноси у сажетом, синтетичком виду (...) историју Црне Горе“, због чега се уосталом ово дело може довести у везу са историјском драмом, док „последњих пет говоре о појединачним догађајима од којих је сваки могао бити предмет једне јуначке песме“. *(Деретић* 1986: 31, 34). Из уметности говора и разговора настала је „Његошева гномика, главно стилско обележје његовог израза“: наш избор се свео на низ од четири гноме у говору Вука Мићуновића („Без муке се пјесна не испоја...“), из монолога владике Данила и из кола. Из слика западног света изабрали смо казивање војводе Драшка о венецијанском позоришту, обојено патријархалним хумором. Ту је и незаобилазна тужбалица сестре Батрића, као и одломак с предсказањима са почетка спева. Одабрано је и неколико примера који илуструју Његошев „оркестарски распоред рима, алитерација и асонанци, када складни звуци избијају одасвуд: слева издесна, озго и оздо, и сударају се на најразличитијим местима: у свим деловима једног стиха, на средини, на истим и на различитим крајевима два стиха и чак више стихова, као узастопни, укрштени, обгрљени и као многи други којима теорија не зна имена“. *(Ђурић* 1964:20). Тако су у нашем избору заступљени сви они „родови поезије“ који су заступљени у *Горском вијенцу* јер је Павле Поповић ово дело окарактерисао као „збирку разноврсних песничких огледа у којима има не један него више родова поезије“. *(Деретић,* 1986: 52).

Враћајући се капиталном делу П. А. Лаврова, „за који иницијаторски труд и данас дугујемо захвалност Русији“ *(И. Секу-*

лић 1951: 373), истакнимо да је испунио један од основних услова који поставља савремена критика књижевног превођења — да се добро проучи дело којем се приступа с преводилачким намерама, применивши при том поступак који је и пре и после њега остао готово непознат у преводилачкој пракси: *преводећи дело, он га је уједно тумачио, а тумачећи — преводио.*

Случај је хтео да се исте године (1887) у Русији, у истом граду (у Москви) појави у штампи препев истог дела извесног Лукјановског, који су два критичара оценила у нас као неупотребљив. Тако ће Милан Решетар, наводећи и оцењујући преводе *Горског вијенца* на разне језике, истаћи управо овај као „ужасан" („На жалост, закључиће Решетар, то је право страшило од превода"). А Љубомир Стојановић завршиће свој напис поводом овог препева неуобичајено — на руском: „Итак, нам с русскими никак не везет" („Дакле, баш немамо среће с Русима"). Поводом стогодишњице од првог издања *Горског вијенца* један од преводилаца његових, Михаил Зенкевич ће овај превод Лукјановског окарактерисати као „потпуно неупотребљив" јер је преводилац „не водећи рачуна ни о еуритмији, ни о народном духу и стилу оригинала, одвећ слободно и нетачно препричавао садржај *Горског вијенца* фељтонистички рогобатним римованим стихом. Није никакво чудо што је доживео потпуни крах". *(Зенкевич* 1955: 19). Међутим, и поред многих мана овај први превод у стиху ће остати забележен у стогодишњој рецепцији *Горског вијенца* у Русији као први покушај. Први прави поетски превод овог спева Мих. Зенкевича појавио се 1947, а друго исправљено издање 1955. године. И, најпосле, 1988. — превод Ј. Кузњецова.

Пред нама су, дакле, укупно четири превода *Горског вијенца* на руски језик: један препев, по једнодушној оцени — неупотребљив, један прозни превод, непотпун, али веома значајан за будуће преводиоце и уопште за рецепцију Његоша у Руса, и, најзад, два превода у стиху из 1947. (1955) и 1988. г. који су као и већина преводилаца спева у стиху усвојила принцип да углавном преводе стих стихом, а неретко реч речју, тако да оба имају 2819 стихова као и текст оригинала. Петар Лавров је из скромности свој прозни превод окарактерисао као „препричавање", а то су прихватили и други у својим оценама овог превода *(Зенкевич* 1955: 19). Нама се чини да овај текст превода Лаврова није на прави начин оцењен и заслужује подробнију анализу. Пре свега су оригинални коментари који прате прозни превод који функционишу као својеврсне смисаоне копче које повезују оне деонице текста које су лабаве у оригиналу. У његошологији је распрострањено мишљење да је композиција *Горског вијенца* лабава. „У свим осталим деловима (изузев првих призора — Б. Ч.) *Горског вијенца* догађаји, иако недовољно развијени и слабо повезани, имају чврсту објективну заснованост". *(Деретић* 1986: 34). Понекад су сведене на концизну дидаскалију, а у функцији паузе пред драмским климаксом. Међутим, то није досад забе-

лежено међу многим моделима и поступцима превођења књижевних текстова, а значајнији је и оригиналнији од многих познатих. Засада бисмо га назвали *превод-коментар*. Понекад је Лавров био толико опчињен Његошевим десетерцом да су му неретки делови у десетерцу, а има примера када успешније од поетских превода преноси асонанце и алитерације оригинала (Нпр., „не оста крста од три прста“ — „не останется трехперстеого креста“ *(Лавров* 1887: 304) — „и не сохранился крест трехперстный“ (*Зенкевич* 1955: 38) — „и креста трехперстного все меньше!“ *(Кузнецов* 1988: 56). А није тешко било уз асонанцу и алитерацију сачувати и петостопни прохеј (без цезуре): „и не стало трехперстного креста“. То што је једино Лавров сачувао асонанцу и алитерацију не треба да чуди, ако се зна да је једино он знао наш језик; Зенкевич и Кузнецов су радили према „подсторчнику“, јер нису знали наш језик. *(Шумилов* 1992, 2: 152).

Одмах да кажемо да ниједан од превода у стиху не може у целости да понесе епитет успешнога, али у том низу од три превода очита су побољшања; сваки наредни се користио искуствима претходника: Зенкевич — негативним искуствима Лукјановског, Кузнецов — Зенкевичевог, а обојица — позитивним искуствима прозног превода Лаврова. Има у Зенкевича и Кузнецова места који по снази и лепоти безмало досежу Његоша: посебно у неким пасажима кола, у хуморној причи војводе Драшка о Млечанима, а посебно су успешно пренесени сви стилски валери тужбалице сестре Батрића, с тим што је и Лавров ово место превео у целости у стиху. Једино је Кузнецов изоставио један стих тужбалице

„ко л’ Крајини бранит крило,
братоко крило“

са једним од најлепших примера асонанца и алитерација, а Зенкевич није сачувао еуфонију оригинала:

„защитит кто крыло войска,
сизокрылый“.

Осим тога нико од преводилаца није превео субстандардни колоквијални израз „кам да ми је“: или су га изостављали *(Лавров),* или замењивали не еквивалентом

„а са мртвом твојом главом,
кам да ми је!
„с головой твоею мертвой,
мне несчастной! (Зенкевич 1955:106);
„С твоей мертвой головою,
ах, мне горе! (Кузнецов 1988: 116).

Али ни у једном од преводилаца није било оне поетске дрскости својствене генију да се сплете с Његошевим венцем и о-

туд нема трагова у преводу да је идеја дела прожета индивидуалном пројекцијом преводиоца — интерпрета. И не знати језик оригинала, па и уз идеалан „подстрочник", не може се досегнути орловска висина оригинала, какав је био случај са неколико од укупно двадесет превода на руски у стиху *Гаврана* Едгара Алана Поа: Бальмонтов, Брјусовљев и Мерешковског *(Нестерова* 1976, 13: 22—34), или, рецимо, какав је први Винаверов превод Блокове *Дванаесторице* из 1921. године од укупно десетак превода на наш језик ове поеме *(Сибиновић* 1989: 25—30), или Ринучинијева *Аријана* у Гундулићевом препеву *(Светлана Стипчевић* 1989: 113—121), или, најпосле, и можда најзначајније, Његошев препев *Слова о полку Игореве,* где је анонимном творцу древног руског спева Његош достојан такмац. *(Бабовић* 1963: 191). Сви су они мање или више преобликовали оригинал, сплели се са њим, не плашећи се одступања од оригинала већ слабог препева.

Значајно је истаћи изванредне коментаре *(Примечания)* уз сва три превода *Горског вијенца* (који се ни у нас не може читати без допунских коментара), у којима се читаоцу дају допунске информације о историјским личностима и догађајима, црногорским обичајима и веровањима, реалијама епохе и црногорског живота. И у Зенкевича и Кузњецова их има преко стотину. Права је штета што два последња преводиоца нису искористила искуство Лаврова и дали коментаре испод текста, а не на крају књиге, јер то знатно отежава читање текста.

Размотрићемо понаособ све три компоненте Његошева спева — еуритмијску, еуфонијску и металогичку — и путеве и поступке њихових већих или мањих трансформација у преводима, чиме се мање или више интеграција поетског текста оригинала разграђује и слаби.

1. Што се еуритмијског нивоа тиче оба превода стихом пренела су Његошев десетерац петостопним трохејом (без цезуре), тако да само издалека подсећа звучање оригинала. Поређењем Његошевог десетерца са народним, уочене су знатне разлике:

а) „да је у обичним народним десетерцима, углавном, девети слог или само са дугим нагласком или уопште без нагласка, док је у Његошевим са кратким и јаким кратким нагласком:

б) да Његош не пази колико народни певач на строго ритмички ред речи у десетерцу;

в) да мимо обичаја народних песама у Његоша има врло много римованих десетераца (са узастопним или леонинским римама);

г) да у народним песмама трохејски стихови преовлађују, док су у Његошевим дактилски облици готово подједнаки са трохејским и имају специфичан дактилски карактер, са оштријим нагласком којим се прекида једноликост;

— да често употребљава наглашене једносложне речи једну иза друге;

е) да је тако одступио од певаног ритма и остварио говорни ритам“. *(Ђурић* 1964: 25—26).

Преводећи трохејским облицима, а не Његошевим дактилским, у немогућности да пренесу другачији девети слог, инверзију, наглашене једносложне речи, асонанцу и алитерацију, као и богату и функционалну риму, — све те значајне елементе Његошевог десетерца који доприносе мађији његовог звука, — тиме се изгубила „она особена интонација која не подсећа ни на кога другог“. Без неког од тих елемената Његошевог десетерца било и оригиналности али не и мађијске виртуозности.

Довољно је навести паралелно неколико почетних стихова спева:

Вијри врага су седам биђишах,
су два мача и су двије круне,
праунука Туркова с кораном,
за њим јата проклетога кота,
да опусте земљу свуколику,
кâ скакавац што поља опусти!

Видите врага с двумя мечами,
семь порфир на нем и две короны,
правнук турка это враг с кораном!
Полчища проклятого отроды,
землю всю опустошить, готовы
словно саранча луга и нивы...
(Зенкевич 1955: 27)

Вот он, дьювол, — семь плащей пурпурных
два меча на нем и две короны,
а в руке — Коран; Магога правнук
налетает черной саранчею
на поля, проклятое отродье,
хочет землю превратить в пустыню,
(Кузнецов 1988: 45)

Поред неких смисаоних омашки, у овом одломку из превода Кузнецова доминирају опкорачења ксја нису карактеристична ни за народни ни за Његошев десетерац, иако се наравно ту-и-тамо срећу код Његоша (Нпр., Вук Мићуновић)

Пи, сердаре, грдна разговора!
Што су момци прсих ватренијех,
у којима срца претуцају
крв уждену пламеном гордошћу, —
што су они? Жертве благородне
да прелазе с бојнијех поља на
у весело царство поезије,

како росне свијетле капљице
уз веселе зраке на небеса.).

Подударности или сличности у лексици два генетски сродна језика доприносе да се готово у потпуности очува асонца и алитерација оригинала:

Коло
Чашу меда још нико не попи,
што је чашом жучи не загрчи;
чаша жучи иште чашу меда,
смијешане најлакше се пију.

Никто еще не пил чаши меда,
не испивши чаши желчи горькой;
чаша желчи ищет чаши меда,
смешанные, легче вни пьются.
(Зенкевич 1955: 49).

Чашу меда не пивали люди,
чтобы чашей желчи не разбавить;
чаша желчи ищет чашу меда,
легче перемешанные пьются.
(Кузнецов 1988: 65).

У *Горском вијенцу* за алитерацију има много примера, као и за асонанцу и риму (посебно леонинску). Војислав Ђурић у својој студији *Његошева поетика* анализира познати опис „како је Ђиново брдо одзивом узјечало", у којој „музичку основу чини *р*, које дочарава одјеке боја":

Слушај, Ђедо, да ти нешто кажем.
Кад су прва звона зазвонила,
дигā сам се да идем у цркву,
али јеку нечесову чујем;
те ја стрчи брже накрај поља —
иако је лијепо вријеме,
мишљах скаче вода у Понору.
Кад присједох мало украј поља,
али није оно што ја мишљах,
но то брдо накрај поља јечи
како да ће прснут у облаке
Пушке прме, небеса се ломе,
фиска стоји млади убојнике!
Те ја брже-боље преко поља;
када дођи при Ђинову брду,
ал' у брдо нигђе ништа нема,
но сенегђе бој крвави бије,
па одзивом брдо узјечало.

У преводу се донекле могло сачувати сугласничко *р (кра, бри, при, пре)*, али не и самогласничко *(прв, цркв, стрч, брж, брд, прсн, грм, крв)* јер га у руском нема. Самогласничко *р* „тада показује најснажније одјеке различитог степена: најоштрије у речима *прснут* и *црква*, које су и угаоне речи овде (јер прва означава врхунац битке, а друга оно због чега се битка бије“. „Тако је— на музички начин — песник насликао и оно што није изриком споменуо: звекет оружја, крике рањеника, ропац самртника“. *(Ђурић* 1964: 30).

Слушай, дед, что я хочу поведать!
Только к утрене лишь зазвонили,
встал я, чтоб идти поспешно в церковь,
вдруг услышал шум какой-то дальный,
кинулся бегом я на край поля.
Я подумал, как так стало жарко, —
это в Поноре вода бушует.
А прислушался, присев у края,
услыхал не то, о чем подумал:
то гора у поля грохотала
гулко, словно к облакам взрываясь.
Грохот ружей громом небо *рушит,*
громко кличут юные юнаки.
Побежал скорей я через поле
и до Джиновой горы добрался,
ничего в самой горе не слышно,
верно, где-то бой идет кровавый,
и *гора гремит* отзывно эхом.
(Зенкевич 1955: 135)

Расскажу, дедушка, послушай,
Только первый колокол ударил,
Я поднялся — и скорее в церковь,
но какой-то шум на поле слышу,
на край поля побежал бегом я.
Посмотрел — хорошая погода,
думал, что вода бурлит в Поноре.
Когда ю присел украя поля,
вижу, не то это, а другое,
то гора на краю поля стонет
и вот-вот на камни разлетится.
Гремят ружья, небеса *трясутся,*
крик и шум под небом молодецкий.
Тут махнул я прямо через поле,
к Джиновой горе я подбегаю,
глядь — на ней нет ни души единой,
это где-то бой шумит кровавый,
а гора звучит ответным эхом.
(Кузнецов, 1988: 141—142)

Леонински богати сликови, који се јављају на најразличитијим местима у стиху: у првом полустиху, у другом полустиху, на крају првог и на почетку другог, на крају првог и на крају другог, на почетку првог и на крају другог итд., ретко су се могли пренети у преводу (Нпр., „Ка је, да је, о њему се бавим“; „Ти знаш, Бајко, би им мила била“; „Пробуди ми бухе у кожухе“; „Нити праве славе без Божића“; „И Новака поради халака“; „До трупине али развалине“; „Па је сада, што није никада“; „Гавранове и мрке вукове“; „Олтар прави на камен крвави“; „Лажу људи што за лафа кажу“. Чак и онде где се леонински слик без посебног напора могао сачувати, то није учињено, а због тога што се превод радио према буквалном преводу („подстрочнику“):

„два-три сина старога Мартина“
„двух-трех добрых молодцов Мартина“
(Кузнецов 1988: 140);
„сыновей двух старого Мартина“
(Зенкевич 1955: 134).

О особеностима Његошевих поетских слика и симбола није се до сада писало у мери у којој то они заслужују. Углавном се о томе говорило узгред у оквиру опште поетике. Први ко је указао на „тајну и предност Његошевог песничког поступка, порекло снаге његових песничких слика, које су — то бива само на врхунцима поезије — колико сликарске толико и музичке, грађене пвуком као бојом и рељефом речи“, — био је акад. Војислав Ђурић *(Ђурић* 1964: 20). Међутим, та луцидна запажања о природи те поетске слике нису илустроване било каквим примерима. А једна од најупечатљивијих таквих слика, „грађених звуком као бојом“ налази се на крају прве слике *(Скупштина уочи Тројичина дне на Ловћену)*, у сцени хватања јата јаребица:

Сви из грла повичу
Пуштите их, аманет ви божи,
јере их је невоља нагнала,
а не бисте ниједну хватали;
утекле су к вама да утеку,
а нијесу да их покољете.

Ни један од двојице преводилаца није сачувао ову „звучну слику“:

Все кричат
Отпустите знамение божье!
Если б их неволя не загнала,
ни одну б вы в руки не поймали!
Прилетели к вам они спасаться
а не для того, чтоб их зарезать.
(Зенкевич 1955: 34—35)

Все
(громко кричат)
Отпустите их вы, ради бога,
если бы напасть их не пригнала,
ни одной тогда б вы не поймали,
чтоб спаситсь, они к вам прилетели,
а не для того, чтоб их убили.
(Кузнецов 1988: 52)

Узгред да кажемо да Зенкевич није разумео архаични израз из првог стиха — „аманет ви божи“ — па је испало да су јаребице „божје предсказање“!
Сличан случај је са честим „упрошћавањем“ метафоричког исказа, као, на пример, код преношења синегдохе „ухо“ које се претвара у „оног ко начуљи уши“:

Војвода Драшко
Нема тога ко с' не боји чега,
да ничега, ано свога хлада.
Они страха другога немаху
до од жбирах и до од шпијунах,
од њих свако у Млетке дркташе,
Кад два зборе штогод на улицу,
трећи ухо обрне те слушаа...

Воевода Драшко
Каждый там запуган и боится,
даже собственной своей же тени.
Больше же всего их устрашают
тайные доносчики, шпионы,
перед ними каждый там трепещет.
Если двое разговор заводят,
третий уши навострит подслушать...
(Зенкевич 1955: 88)

Воевода Драшко
В мире все кого-нибудь боятся,
даже тени собственой, вот так-о.
Страха нет у них другого, кроме
как перед доносчиком-шпионом:
всяк пред ним в Венеции трясется.
Если говорят о чем-то двое,
третий тут же навостряет ухо...
(Кузнецов 1988: 99)

На исти начин оба преводиоца поступају у превођењу најлиричније од свих партија у *Горском вијенцу*, исповести у сну Вука Мандушића о љубави према снахи Милоњића:

Чује она свак спава у колибе;
тада она вијенац расплете,
паде коса до ниже појаса;
поче косу низ прса чешљати,
а танкијем гласом нарицати
како славља са дубове гране.

Слышит — все уснули крепко в хате,
волосы она тут распустила,
ниже пояса коса упала.
На груди расчесывая косу,
тонким голосом она запела,
словно соловей с дубовой ветки.
(Зенкевич 1955: 79)

Ясно слышит, все заснуло в доме.
Расплела свою косу густую,
ниже стана волосы упали,
расчесала на груди их гребнем,
тонко-тонко так запричитала,
словно соловей с дубовой ветки.
(Кузнецов 1988: 91)

Овде се „упрошћавање" метафоричног исказа „вијенац" за косу снахе Милоњића манифестује у деметафоризацији: „волосы" (коса) — код Зенкевича; „коса" (кика, плетеница) — код Кузнецова.

Идиом „бапске приче" не преводе како би се очекивало са „бабьи сказки" већ као „выдумки бабские" (Зенкевич) и „басни бабские" (Кузнецов):

Владика Данило
Ђе вјештице, шта говориш Вуче!
Нема тога ни у једну књигу;
сврх мене се сви овде куните,
то су бапске приче и мудрости;
него лаже ова бабетина,
али може нешто друго бити.

Владыка Данила
О каких колдуньях говоришь ты?
Ничего подобного нет в книгах!
Можете вы тут божиться, клясться,
выдумки то бабские и хитрость,
налгала безбожно вам бабища,
чтобы ложью скрыть другое что-то.
(Зенкевич 1955: 119)

Владыка Данило
Что за ведьмы, что ты, Вук, болтаешь!
Ни в одной нет книге про такое.

Все поклясться можете здесь мною:
это басни бабские и глупость;
говорю вам ясно лжет старуха,
или, может, что-то тут другое!

Подоста је партија са успешним преводом Његошевих чувених сентенција, где је „речима тесно, а мислима пространо“:

Владика Данило
Ко на брдо, ак' и мало стоји
више види но онај под брдом —
ја повише нешто од вас видим,
то је срећа дала ал' несрећа!

Владыка Данила
Ведь стоящий хоть немного выше
видит больше тех, кто под горою.
Выше я стою и дальше вижу,
в том мое и счастье и несчастье!
(Зенкевич 1955: 48)

Владыка Данило
Кто стоит на горе, хоть и малой,
видит больше, чем внизу стоящий,
мне побольше вашего открыто —
это счастье мое иль несчастье!
(Кузнецов 1988: 64)

Зло се трпи од страха горега!
Ко се топи хвата се за пјену;
над главом се надодају руке!

Терпим зло из страха горших бедствий!
Тонущий хватается за пену,
над водой протягивает руки!
(Зенкевич 1955: 48)

Терпим худо, чтоб не стало хуже.
Тонущий хватается за пену,
голову руками заслоняют!
(Кузнецов 1988: 64)

Зенкевич није схватио смисао трећег стиха — „над главом се надодају руке!“, па је то повезао са претходним стихом — „Ко се топи хвата се за пјену“, — те је тако и превео: „над водой протягивает руки!“

Надалеко чувени блок од четири сентенције у низу у монологу Вука Мићуновића нека буде и последња илустрација за превод гномског стила

Вук Мићуновић
Без муке се пјесна не испоја,
без муке се сабља не сакова!

Јунаштво је цар зла свакојега —
а и пиће најслађе душевно,
којијем се пјане покољења.
Благо томе ко довијек живи,
имао се ражта и родити!
Вјечна зубља вјечне помрчине
нит' догори нити свјетлост губи.

Вук Мичунович
Без страданья песня не споется,
без страданья сабля не скуется!
Богатырство над всем злом владыка,
сладкое душевное питье в нем,
опьяняются им поколенья.
Счастлив тот, кто вечно жив в народе,
было для чего ему родиться!
Светит вечный светоч в вечном мраке,
не сгорает, света не теряет.
(*Зенкевич* 1955: 51)

Вук Мичунович
Кабы не беда, не спелась песня,
не сковалась бы лихая сабля!
О юнацтво — гибель зла любого,
сладкое питье души и сердца,
что пьянит в грядущем поколенья!
Счастлив, кто живет в веках делами,
в этом мире он не зря родился!
Вечный факел в вечном мраке светит,
и высокий свет его не меркнет.
(*Кузнецов* 1988: 66—67)

И, најпосле, после успешности превода тужбалице сестре Батрића, једна од најупечатљивијих порука *Горског вијенца* у целини спада међу ретка успела места у оба превода:

Владика Данило
Младо жито, повијај класове,
Прије рока дошла ти је жњетва!
Дивне жертве видим на гомиле
пред олтаром цркве и племена,
чујем лелек ђе горе пролама.
Треба служит чести и имену!
Нека буде борба непрестана,
нека буде што бити не може,
нек ад прождре, покоси сатана!
На пробљу ће изнићи цвијеће
за далеко неко покољење!

Владыка Данило
Молодое жито всколосилось,
раньше срока наступила жатва.
Вижу много жертв прекрасных, юных
пред престолом церкви и народа,
и ломает причитанье горы.
Имени и чести да послужим,
неустанная борьба пусть будет!
Пусть свершится то, что быть не может, —
пусть нас ад пожрет, покосит дьявол!
Все ж на кладбище цветы зардеют
для каких-нибудь потомков дальних!
(Зенкевич 1955: 52—53)

Владыка Данило
Младо жито, пригибай колосья,
твоя жатва подошла до срока.
Жертвы благородные несметны
пред высоким алтарем народа;
плач родные горы сотрясает.
Все на службу имени и чести!
Непрестанной пусть борьба пребудет,
пусть пребудет, чего быть не может,
пусть нас ад поглотит, дьявол скосит!
На погосте вырастут деревья
для иных, для дальних поколений.
(Кузнецов 1955; 68)

Владичине медитације са честим трансцендентним вертикалама у космички врх су најмање успела места код оба преводиоца. За те узлете тек терба да се јави такмац, достојан Његоша, али и врстан зналац нашег језика, културе и књижевности, и уз то да буде његошолог. То никако не значи да смо за забрану сличну оној Исидоре Секулић да ко се није кадар сплести са Његошем да „на њ не диже руке“. Јер док се чека прави преводилац Његоша, треба му припремити пут. Можда је тај достојан Његоша преводилац Александар Шумилов, врли србиста из Санкт Петербурга, који већ преко десет година ради на преводу *Горског вијенца*. Писац ових редова имао је прилику да у више наврата слуша одломке овога превода, а први пут још 1984. године. Ако је веровати уху и ако и остали делови буду на том нивоу, ускоро ћемо имати превод достојан подлинника! Ево једног одломка из ког превода који много обећава:

Город Новый, ты застыл над морем,
и считаешь волны бегущие,
словно старец, сидящий на камне,
задумчиво роняющий четки.

Сон чудесный тебе привиделся:
в синем море флот венецианский,
а с берега подступили горцы
под старые городские стены,
твои камни христианской кровью
и святою водой окропили,
чтоб от турок не осталось духу.
Поспешили городу на помощь
двадцать тысач турецкого войска,
но встретили они черногорцев
на Каменном знаменитом поле —
в страшной битве головы сложили.
И доныне на том плоскогорье
горный ветер веет над костями.
(*А. Шумилов* 1992, 2: 154).

Шта рећи у закључку о *преводном низу* Лавров — Зенкевич — Кузњецов? Применимо ли идеју нове англосаксонске критике о „идеалном читаоцу" на овај низ, онда би тај замишљени идеални руски читалац, под претпоставком да пажљиво по хронолошком реду јављања чита преводе од Лаврова до Кузњецова, био близу „подлиника". А са сваким новим преводом у будућности биће све ближе и ближе, и ближе. И зато сваки од руских преводилаца, осети ли унутрашњи порив да опроба своје поетско преводилачко умеће, нек без бојазни стави своју руку на *Горски вијенац*. Појавиће се међу тим рукама и она права рука песника стваралаца која ће уплести свој у Његошев *Горски вијенац*.

ИЗВОРИ КОЈИ СУ У РАДУ ОБЕЛЕЖЕНИ СКРАЋЕНИЦАМА

Гончаренко 1988
С. Ф. Гончаренко, *Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод.* (В.): Поэтика перевода. Сб. статей. Москва: Радуга, 1988, 100—112.

Бабовић 1963
Милосав Бабовић, *Превођење „Слова о полку Игореве' код Југословена.* (У:) Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Београд: Рад, 1963: књ. XXIX, св. 1—2, 187—208.

Лесковац 1979
Младен Лековац, *Нови мађарски превод „Горског вијенца'.* (У:) Руковет. Суботица, 1979, св. 3—4, 244—254.

А. Поповић 1980
Антон Поповић, *Поетика уметничког превода.* Процес и текст. (У:) Руковет, Суботица, св. 5, 1980.

Лотман 1972
Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста.* Структура стиха. Ленинград: Наука, 1972.

Деретић 1986
Јован Деретић, *Горски вијенац П. П. Његоша.* Библиотека „Портрети књижевних дела". Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1986.

Деретић 1969
Јован Деретић, *Композиција Горског вијенца*. Београд: Завод за издавање уџбеника СР Србије, 1969.
Стијовић 1992
Сремски карловци — Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Светозар Стијовић, *Славенизми у Његошевим песничким делима*. Стојановића, 1992.
Ђурић 1964
Војислав Ђурић, *Његошева поетика*. Београд: Завод за изадвање уџбеника СР Србије, 1964.
И. Секулић, 1951
Исидора Секулић, *Његошу књига дубоке захвалности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1951.
Шумилов 1992
Александар Шумилов, *Руски преводи Његоша*. (У:) Српски књижевни гласник. Трећа серија, Београд: Научна књига, бр. 2, 1992, 150—155.
Нестерова 1976
Е. К. Нестерова, *Русские переводы стихотворения Э. А. По „Ворон“*. (В.) Тетради переводчика, Вып. XIII, Москва: Международные отношения, 1976: 22—34.
Сибиновић 1989
Миодраг Сибиновић, *Књижевни превод као књижевно дело*, (У:) Књижевно превођење: теорија и историја. Пожаревац: Браничево, 1989, 25—30.
Светлана Стипчевић 1989
С. Стипчевић, *Ринучинијева ARIANNA и Гундулићев препев*. (У:) Књижевно превођење: теорија и историја 1989, 113—121.
Лавров 1887
П А. Лавров, *Петр II Петрович Негош Владыка Черногорский и его литературная деятельность*. Москва, 1897, Глава 1У, 296—338.
Зенкевич 1955
Петр Негош, *Горный венец*. Перевод с сербско-хорватского Мих. Зенкевича. Москва: Госиздат Художественная литература, 1955.
Кузнецов 1988
Петр Негош, *Горный венец*. Перевод Ю. Кузнецова. Москва: Художественная литература, 1988.

Бранимир Човић

О ПЕРЕВОДАХ „ГОРНОГО ВЕНЦА“ НЕГОША НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Резюме

Критики перевода *Горного венца* Петра II Петровича Негоша на разные языки скептически смотрят на возможность его адекватного поэтического перевода, относя Негоша к „непереводимым поэтам“, т.е. к тем редким поэтам, произведения которых трудно поддаятся переводу из-за сложного переплетения самых разнообразных и пестрых родов поэзии в этой драматической поэме, в которой взаимосвязаны метло-ритмические, фонические и металогические структуры. К этому присоединяются ещо проблемы субстанциального языка Негоша, который на малой „вербальной площади“ аккумулирует огромный информационный потенциал.

Недавно исполнилось столетие *Горного венца* на русском языке. Предметом данного исследования являются четыре перевода поэмы: прозаический П. А. Лаврова в открывках (1887), вольный и неточный пере-

сказ содержания А. Г. Лукьяновского (1887), первый подлинно поэтический перевод Михаила Зенкевича (в двух изданиях: в 1947 и в 1955 году), и, наконец, последний перевод Юрия Кузнецова (1988). Подвергая критическому разбору и сравнивая переводы, особое внимание мы уделили двум сторонам, двум слоям смысловой структуры этого знаменитого произведения поверхностной „фактуальной", с одной стороны, и внутренней, глубинной „концептуально-эстетической", с другой. Первый слой, как маргинальный, легко поддается трансформации, перефразированию, передаче „своими словами". Однако при поэтическом переводе прежде всего должна воспроизводится более важная вторая „концептуально-эстетическая информация", так как каждое ее искажение или пропуск хоть одного элемента структуры есть переводческая ошибка. Эта сторона трудно подается перефразированию прозой; ее передача в переводе делается лишь путем вос-создания оригинала поэтическими средствами переводящего языка, т.е. футем поэтического перевода.

Адекватный поэтический перевод должен быть эквивалентен оригиналу по богатству, пестроте, разнообразию, а нередко и противоречивости взаимосвязанных метро-ритмических, фонических и металогических сторон структуры, которые направленны к выражению концептуально-эстетической информации. Если этого нет, перевод не достигает той степени поэтической когерентности и цельности, без которых нельзя осуществить поэтической информации, присущей подлиннику.

Если применить идею „новой англосаксонской критики" об „идеальном читателе", то такой идеальный русских читатель был бы близок к „фактуальной" и „концептуально-эстетической" информациям оригинала лишь в том случае, если бы „внимательно" читал в синхронном порядке упомянутые переводы, начиная с перевода-толкования Лаврова, знатока сербскога языка и литературы, известного „негошолога", кончая поэтическим переводом Кузнецова. С каждым новым поэтическим переводом в будущем он будет все ближе и ближе к подлиннику. Поэтому пусть талантливые переводчики (в первую очередь сербокроатисты и знатски творчества Негоша) в минуты поэтичекого переводческого вдохновения прилагают руки к *Горному венцу*, ибо среди них найдется рука, которая искусно вплетет свой венок в *Горный венец* Негоша.