

М. Л. ГАСПАРОВУ-  
СТИХОВЕДУ  
IN MEMORIAM



*Составление и редакция  
М. В. Акимовой и М. Г. Тарлинской*



Издательский Дом ЯСК  
Языки славянской культуры  
Москва 2017

А. К. Жолковский

## Поэзия грамматики и непереводаемость

(Catullus, 85)<sup>1</sup>

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris?  
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Эта двустрочная эпиграмма — сигнатурное стихотворение Катулла, переведившееся, ввиду его всемирной знаменитости и упрямой непереводаемости, многократно (все знают, что оно начинается с *Не навяжу и люблю...*). По известной формулировке Роберта Фроста, поэзия — то, что пропадает в переводе. Особенно верна это для стихов, сочетающих лаконизм с богатством языковых эффектов — яacobсоновской «поэзией грамматики». Именно таково катулловское двустишие.

### 1

Но прежде чем обратиться к Катуллу, рассмотрим очень изощренный русский текст, написанный в сходном жанре — античной эпиграммы, но не любовной, а шуточной, и, кстати, посвященный теме перевода, причем перевода с античного оригинала, вернее, теме его непереводаемости, — «К переводу Илиады» Пушкина:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,  
Боком одним с образцом схож и его перевод.

Остроумна — и переводима — основная мысль эпиграммы: соотнести частичную, на один глаз, слепоту переводчика с полной слепотой автора поэтического шедевра и обыграть иронию унижительной

---

<sup>1</sup> За замечания и подсказки автор признателен Грегу Толмэнну (Greg Thalmann) и Н. П. Гринцеру.

нехватки дефекта, представленного у легендарного гения в полном объеме и у него признаваемого за достоинство. Изящна и тоже переводима идея спроецировать эту парность, даже двойную — парность оригинала и перевода и парность органов зрения, — на структурную бинарность двустишия. В первом стихе речь идет о людях, во втором — об их текстах. Более того, в 1-м полустииши первого стиха фигурирует переводчик, во 2-м — автор, а во втором стихе, наоборот, сначала оригинал, потом перевод, и композиция зеркально замыкается.

Но этим структурные эффекты не ограничиваются. Идея «полудекватности» перевода диктует последовательную двойственность и зеркальность — разумеется, кривую! — всей конструкции, которая строится на оригинальной серии несимметричных сходств и различий, организующих языковую фактуру текста (начиная с просодического различия между 1-м и 2-м стихами, заданного уже самим жанром элегического дистиха).

Начнем со сходств — мотива, заданного темой и реализованного программным *схож* во 2-й строке.

Оба собственных имени начинаются на одну и ту же букву — *Г* — и содержат ударное *Е*; с одинаковых букв начинаются и ключевые слова *поэт* и *преложитель* (и далее *перевод*, связанный с *преложителем* семантически). Перед нами два стиха, стандартное двустишие, каждая строка которого — законченное полное простое предложение. Главными компонентами сказуемого в обоих случаях являются односложные краткие прилагательные (*крив*, *схож*), сходные и фонетически (CCVC: два согласных — гласный — согласный). Стихи, естественно, белые, но обе строки интенсивно аллитерированы; особенно примечателен в каждой строке рисунок ударных гласных (*И*, *Е* в первой, *О* во второй).

На фоне этих сходств тем поразительнее различия. Элегический дистих состоит из двух сходных, но разностопных строк: 2-я, с цезурой и стыком ударений в середине, всегда на один-два слога короче и завершается мужским окончанием, тогда как 1-я — женским. Это общая черта таких дистихов, но здесь она ставится на службу теме «(не)сходства» перевода с оригиналом. (Не в том смысле, что 1-я строка посвящалась бы, скажем, оригиналу, а 2-я переводу, — нет; но в том общеструктурном смысле, что вот две строки, два поэтических объекта, сходных, но и разительно различных.)

Далее, в 1-м стихе глагол-связка при кратком прилагательном представлен формой прошедшего времени *был*, а во 2-м — формой настоящего времени и соответственно опущен. (Мотивировкой и побочным эффектом этого становится ироническая проекция живого современника в некую временную, чуть ли не античную, даль.)

Но главный, и вряд ли поддающийся переводу, эффект языкового несходства, вернее, сходства, но какого-то «неправильного, неуклюжего», состоит в игре с наборами ударных гласных. Самое общее сходство состоит в ассонансной организации обеих строк, самое общее различие — в разнице конкретных гласных — *И* и *Е* в первой строке, *О* во второй. Уже это (плюс то, что именно так противопоставлены сказуемые *крИв* и *схОж*) делает двустипшие фонетически несимметричным — «однобоким».

Однобокость простирается и дальше: в 1-й строке, помимо *И* и *Е*, есть ровно одно ударное *О*, в слове *слепОго*, а во 2-й — сплошные *О* и ровно одно ударное *И*, в слове *однИм!*

## 2

Теперь попробуем аналогичным пословным образом взглянуть в двустипшие Катулла. Начнем с непоэтического, но по возможности точного, буквального, перевода и лингвистически наивной, но непосредственно апеллирующей к нашему глазу и слуху, “буквальной”, фонетической записи (русскими буквами; в случае долгих, т. е. метрически доминантных, гласных — прописными):

[Я] ненавижу и люблю. — Почему [я] это делаю, — вероятно, [ты] интересуешься/спрашиваешь?

Не знаю, но чувствую, что делается [именно это], и мучаюсь [, как] распинаемый [на дыбе/кресте].

Од' эт амО. квАр'Ид факиАм? — фОртАссэ рэквИрис?  
нЭскио. сЭд физИрИ сЭнти' эт ЭкскрукиОр.

Кое-что бросается в глаза сразу. Это, прежде всего, обилие — всего в двух строках — глаголов и независимых предложений. Глаголов в оригинале 8, по 4 в каждой строке, и кроме них (и наречия *fortasse*), нет полных слов — ни существительных, ни прилагательных, ни даже личных местоимений *я*, *ты* (в латыни вообще редких, чем, среди прочего, объясняется ее proverbialная краткость); да и служебных, исключительно односложных, немного: два *et* «и», одно *sed*

«но» и одно местоимение *id* «это». Так достигается парадоксальное совмещение экономии выражения с богатством содержания, вторящее программному оксюмору любви-ненависти.

То же сочетание экономии и богатства проявляется в полном умолчании о предмете противоречивых эмоций лирического «я» и одновременно предоставлении значительного места неназванному и, возможно, чисто гипотетическому собеседнику, становящемуся своего рода участником диалога о природе любви. Этим лапидарному двустихию придается — вполне в духе надгробного заговаривания покойного со случайным посетителем могилы — широкая жанровая и философская перспектива.

Парадоксальному сюжету стихотворения соответствует характерный общий модус высказывания, который можно определить как модально-пассивно-негативный. Все, что говорится, говорится в некоем загадочно фатальном плане: описываются не действия, а эмоциональные состояния, они ставятся под вопрос, остаются непонятными, и субъект оказывается их бессильной жертвой.

Более или менее активным поступком является задание вопроса собеседником, но, во-первых, это не столько реальное действие, сколько речевой акт, к тому же, не столько совершаемый, сколько предполагаемый (*fortasse*). И, конечно, принципиально активен глагол *faciam*, ибо что может быть действеннее главного предиката со значением «делать»?! *Faciam* — форма действительного (а не страдательного) залога, что будет подчеркнуто ее противопоставлением инфинитиву глагола *feri* «делаться, происходить» (формы которого выступают в качестве пассива к *facere*). Однако уже и в 1-м стихе глагол *facere* подается в, если можно так выразиться, несколько деактивированном виде. Во-первых, он появляется в предположительной речи собеседника, а во-вторых, в сослагательном (а не изъявительном) наклонении. Парадокс его (без)действенности заостряется, далее, тем, что с его помощью описывается, в сущности, не действие, а эмоциональное состояние (любовь-ненависть), причем явно пассивное, что и будет подтверждено в следующей строке. То есть вопрос об этом якобы «действии» в 1-й строке просто служит сугубо риторическим отказным ходом к отрицательному ответу на него во 2-й.

Как же мотивируется возможность задать этот, казалось бы, априори некорректный вопрос? Вдобавок к заранее наложенным на *faciam* рамкам предположительности и сослагательности, натурализация его

употребления опирается на чисто формальную, по сути, местоименную (как бы вспомогательную) природу этого глагола, иногда, в частности в данном случае, обозначающего просто глагольность как такую — идею «действия» в самом абстрактном грамматическом смысле. (Фраза: *Что он делает?* может значить просто: «Каким глаголом описывается состояние этого человека в настоящий момент?», и потому, скажем, ответ: *Отдыхает* не воспринимался бы как недопустимый.)

Остальные глаголы, относящиеся к поведению 1-го лица, более или менее последовательно бездейственны, форма *nescio* «не знаю» еще и отрицательна, а заключительное *excrucior* — откровенно пассивно (что подготовлено грамматической пассивностью *fieri*), причем страдательно не только по форме, но и буквально — по смыслу. Цепочка этих глаголов располагается как бы вокруг центральной вертикальной оси, образуемой *faciam/fieri*, начинаясь с *odi* «ненавижу» и *amo* «люблю», продолжаясь в *nescio* «не знаю» и *sentio* «чувствую» и завершаясь *excrucior* «мучаюсь». Фонетически все их окончания содержат *-i/-o/io* (и это объединяет их также с *faciam/fieri*, в свою очередь, аллитерационно перекликающимися с *fortasse*), а выстроена цепочка с постепенным нарастанием длины глаголов — по так. наз. ропалическому принципу<sup>2</sup>: первые два глагола двусложные, следующие три трехсложные, последний четырехсложный.

Более того, в первой паре происходит стяжение финального гласного *-i* с союзом *et*, так что первый глагол *odi* как бы сокращается до одного слога, а первая пара в целом — до четырех [Од-эт-амО], обрамленных долгими [О]. На другом конце цепи этому отвечает тоже сочиненная пара глаголов, и аналогичное стяжение с союзом *et* дает семисложный гибрид [сЭнти-эт-ЭскрукиОр], тоже кончающийся слогом с долгим [О]<sup>3</sup>. Несколько менее тесный блок (без стяжения гласных) возникает посредине цепи — в 1-м полустишии 2-й строки: семисложное [нЭскио-сЭд-физрИ], напротив, огласованное на дол-

<sup>2</sup> Ропалический стих (от греч. *ροπαλικός* — подобный палице, расширяющейся к концу) — древняя форма стиха, в котором слова постепенно увеличиваются в своем слоговом объеме; первое — односложное, второе — двусложное, третье — трехсложное, четвертое — четырехсложное (*Квятковский А. П. Поэтический словарь*. М., 1966. С. 251).

<sup>3</sup> Эти стяжения — опускания слогов — служат соблюдению размера, а тем самым и повышению насыщенности текста, т. е. опять-таки совмещению его краткости и богатства.

гое [E] и долгое предцезурное [И]. Крайние звенья перекликаются не только фонетически (своими [O]), но и по смыслу (сочетание любви и ненависти — моральная пытка), причем длина слов, конкретность переживаний и их мучительность отчетливо нарастают, создавая не просто зеркальную, а спиральную конструкцию. Все это, естественно, создает непреодолимые трудности для перевода, начиная хотя бы с одно-/двухсложности первого же глагола *od[i]*, который русские переводчики вынуждены передавать четырехсложным *ненавижу*<sup>4</sup>.

Особый вызов представляет финальное *excrucior*, совмещающее целый набор формальных и содержательных черт. Это и его рекордная (в стихотворении) длина, и окончание на *-o-* и *-r-* (показатели 1-го лица и пассива), и аккумуляция в нем гласных [Э] и [И] и стечений согласных [K], [C] и [P], уже знакомых из текста (ср. *quare, requiris, nescio*), и — отличающий его от всего предыдущего — единственный в стихотворении гласный *-u-* [У], причем ударный. Наконец, эффектна и внутренняя форма этого глагола, этимологически восходящего к орудиям пытки — кресту (*crux*) и дыбе, на которой человека пытаются, распиная<sup>5</sup>, — растягивая члены его тела в разные стороны, что метафорически вторит эмоциональному раздору одновременной любви и ненависти. Это растягивание присутствует не только в корне слова, но и в фонетически долгой приставке *ex-* (русскими смысловыми аналогами которой являются *раз-* и *вы-*)<sup>6</sup>.

Фонетически/графически прочерчивается также форма креста: в левом верхнем «углу» текста доминирует долгое [O], в правом верхнем и левом нижнем преобладают долгие [Э/И], в правом нижнем возвращается долгое [O]:

O — O — A — И — A — A — И  
Э — Э — И — Э — Э — O<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Нужно бы что-то вроде \*Злюсь и люблю, но тогда искажается смысл.

<sup>5</sup> Намека на распятие Христа в тексте, написанном почти на сто лет ранее, разумеется, не было, но для перевода это дополнительная трудность: откажешься от такого наглядного элемента — обеднишь перевод, впишешь *крестную муку* (как Шервинский) — навяжешь лишние ассоциации.

<sup>6</sup> Амелин переводит *excrucior* как *размучив*; фонетически и морфологически нужно бы что-то вроде \*выкручиваюсь, но смысл будет совершенно не тот.

<sup>7</sup> Впрочем, подобные иконические эффекты не были приняты в классической латинской поэзии — в отличие от поздней (Замечание Н. П. Гринцера).

В результате, стихотворение венчается длинным (соответствующим нескончаемости пытки), страдательным во всех отношениях глаголом, с корнем и приставкой, выражающими растягивание, чему аккомпанируют: жесткий, с повторами, консонантный кластер [К-С-К-Р-К-Р] и перекрестный паттерн долгих гласных, иконизируя стадии пытки на кресте. А исключительность страданий символически передается появлением краткого, но уникального — и наиболее закрытого, «угрюмого» — гласного [У]<sup>8</sup> и тоже единственного в тексте стечения четырех согласных [КСКР]).

В заключение — шесть переводов на русский, принадлежащих бесспорным мастерам, но по изложенным причинам неизбежно уступающих оригиналу в тех или иных отношениях.

#### **А. А. Фет**

Хоть ненавижу, люблю. Зачем же? — пожалуй, ты спросишь.  
И не пойму, но в себе чувствуя это, крушусь.

#### **Ф. А. Петровский**

И ненавижу её и люблю. Почему же? — ты спросишь.  
Сам я не знаю, но так чувствую я, и томлюсь.

#### **Я. Э. Голосовкер**

И ненавижу ее и люблю. Это чувство двойное.  
Боги, зачем я люблю? и ненавижу зачем?

#### **С. В. Шервинский**

Ненависть — и любовь. Как можно их чувствовать вместе?  
Как — не знаю, а сам крестную муку терплю.

#### **Рахель Торпусман**

Я ненавижу тебя. Я люблю тебя. Как так? Не знаю.  
Знаю, что это так, — и худо мне, как на кресте.

---

<sup>8</sup> Это [У] и даже отчасти его консонантное окружение сохранено Фетом в виде *крушусь*, а Шервинским — в виде *крестную муку терплю*. Читателю, владеющему английским языком, более или менее непосредственное ощущение смысла последнего слова эпиграммы может дать *англ.* excruciating [pain] «мучительная, невыносимая, изматывающая [боль]»; мне приходилось употреблять это выражение при общении с врачами.



**Максим Амелин**

Ненавидя люблю. — Как мешаю я чувства? — ты спросишь.  
Знать бы, — смешались во мне сами, размучив меня.

\* \* \*

Эти заметки я хочу посвятить памяти двух покойных коллег — настоящих специалистов по латинской поэзии.

Один из них — Ю. К. Щеглов (1937—2009), мой друг со студенческих лет и многолетний соавтор по работам в области поэтики выразительности. Со студенческих же лет он вынашивал свое оригинальное исследование о «Метаморфозах» Овидия, в окончательном виде опубликованное им в 2002 г., а в наших совместных теоретических занятиях долго служившее важнейшим испытательным полигоном. По сравнению с его владением латынью мое было всегда крайне скромным, но одну работу о латинской поэзии — более простой, средневековой, — мы написали вместе (разбор «Исповеди» Архипоэта Кёльнского), и это было для меня полезной школой.

А еще раньше на меня произвел сильное впечатление его подход к преподаванию латыни на Отделении прикладной лингвистики в МГПИИЯ им. Мориса Тореза в эпоху структурно-математического Штурм-унд-Дранга начала 1960-х. Латинская грамматика и лексика извлекались из тех латинских слов, которые в изобилии наличествуют в русском и ждут освоения в качестве особого подъязыка. С тех пор, несмотря на ограниченность своих латинских познаний, я ощущаю латынь как, может быть, основательно забытый, но когда-то родной язык. (Помогает, наверное, индоевропеистская закалка, которой я обязан своему университетскому учителю Вяч. Вс. Иванову.) Есть такой английский афоризм: *Inside every fat man there is a thin man trying to get out* «Внутри каждого толстого человека находится худой, который пытается выйти наружу». Мне хочется верить, что внутри каждого латинского стихотворения скрывается русское, и наша задача помочь ему выбраться на свет.

Второй мысленный адресат моего разбора — М. Л. Гаспаров (1935—2005), который не нуждается в аттестациях как античник (писавший в частности о Катутле) и который в свое время сыграл роль если не вдохновителя, то поощрителя моих занятий данной эпиграммой (№ 85). Это было лет 20 назад, я прочел множество статей на нескольких языках, консультировался с латинистами в Лос-Анджелесе

и в России, особенно же с Гаспаровым, который всячески поддерживал мой порыв, присылая неизвестные мне переводы и материалы и обсуждая со мной мои соображения, не целиком совпадавшие с известными науке. Но в конце концов я счел себя недостаточно компетентным, проект забросил, папку с материалами то ли выбросил, то ли потерял, перед Гаспаровым извинился за беспокойство и полагал, что поставил на этом крест. Тем более, что не только прочитанные статьи, но и собственные идеи я во многом забыл, так что говорить было не о чем.

И вот недавно, занимаясь другим стихотворением Катулла (№ 2), я вдруг ясно вспомнил, в чем состоял мой особый вклад в анализ знаменитого двустишия № 85, и решился изложить его.

Жаль, что нельзя показать его ни Юре, ни Михаилу Леоновичу.