

## ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА LX СОНЕТА У. ШЕКСПИРА, ВЫПОЛНЕННОГО В.Я. БРЮСОВЫМ

### FIGURATIVE AND SYMBOLIC FEATURES OF THE TRANSLATION OF SHAKESPEARE'S LX SONNET BY VALERY BRYUSOV

*A. Ustinovskaya*

#### Annotation

The article aims at disclosing and analyzing symbols and images used by Brusov V.Y. while translating Shakespeare's sonnets. Brusov V.Y. being the master of translation developed his peculiar and rather free interpretation for their translation. Rather, they are seen as poetic fantasy verses based on Shakespeare's sonnets. Brusov V.Y. applied the technique known as symbolic aesthetics which uses symbols and images of the old school of poetic symbolism.

**Keywords:** Sonnet, poetic translation, Russian symbolism, image, symbolic.

*Устиновская Алена Александровна*  
Ст. преподаватель Международного  
гуманитарно-лингвистического  
института, МГЛИ, Москва

#### Аннотация

В.Я. Брюсов был прекрасным, но в высшей степени оригинальным и свободным переводчиком сонетов В. Шекспира. Его переводы можно назвать свободными поэтическими фантазиями, в основе которых лежат шекспировские сонеты. Брюсовские переводы сонетов Шекспира выполнены в рамках символистской эстетики, содержат близкие к идеологии старшего символизма образы и символы. Анализ этих образов и символов посвящена данная статья.

#### Ключевые слова:

Сонет, поэтический перевод, русский символизм, образ, символ.

С 1903 г. В.Я. Брюсов начинает активно заниматься переводческой деятельностью, пиком же ее становятся 1911–1913 гг. При этом большая часть переводов приходится на 1910-е годы, и этот факт исследователи творчества Брюсова объясняют по-разному. Н.С. Бурлаков связывает плодотворность переводческой деятельности Брюсова в 1910–1920 гг. с тем, что она "по инициативе Горького была направлена к единой цели – сблизить культуру и литературу России" [4, С. 543]. А.К. Мочульский пишет, что "с 1910 года в жизни поэта начинается "кабинетный период" – он уходит от журнальной полемики, кружковых выступлений, манифестов о новом искусстве и погружается в свой любимый книжный мир" [9, С. 96]. Мочульский добавляет, что в это время Брюсов стремился к универсальности, изучая языки и приобретая эрудицию во всех областях мировой культуры. Возможно, поэтому брюсовские переводы необыкновенно точно передают стиль и ритм подлинников [9, С. 97]. Однако первые переводы с английского, в частности, брюсовские переводы сонетов Шекспира и стихотворений Байрона, приходятся уже на 1903 г.

Как известно, именно в 1903 г. С.А. Венгеров, редактировавший тогда полное собрание сочинений Шекспи-

ра в издании Брокгауза и Ефрона, обратился к В.Я. Брюсову с предложением принять участие в переводе некоторых сонетов Шекспира, на что Брюсов охотно дал согласие. Уже через неделю поэт пересылает Венгерову несколько переводов, сопровождаемых письмом следующего содержания: "Наконец решаюсь послать Вам свои переводы шекспировских сонетов. Сознаю, однако, что они мне совсем не удалось. Это вовсе не Шекспир, а пересказ его тем очень "своими" словами. Я не решаюсь, однако, задерживать Вас дальше, не зная, в каком положении находится печатание Вашего издания. Иногда и плохой перевод, полученный вовремя, бывает полезнее самого хорошего, из-за которого приходится откладывать печатание листа.

Очень затрудняло меня незнание, какими соображениями руководились другие переводчики? Может быть, они избрали 6-стопный стих, тогда работа значительно облегчается. Или, может быть, они ближе моего держались подлинника, употребляя только мужские рифмы? Наконец, может быть, они выдерживали везде цезуру на второй стопе? Если время терпит, я переработал бы свои переводы, т. е. просто перевел бы все четыре сонета снова" [11, С. 289].

Венгеров ответил в утвердительном смысле, и Брюсов послал ему открытое письмо (почтовый штемпель – Москва, 29/VII 1903) следующего содержания: "Итак, очень прошу не печатать моих переводов в том виде, как я их Вам доставил. До 15 августа (принужден брать "крайний" срок) непременно доставлю исправленные. Относительно Ваших замечаний пишу Вам сегодня подробно" [11, С. 290].

Несколько позже Брюсов отправил Венгеру следующее письмо: "Посылаю Вам свои переводы сонетов исправленными. Вы заметите, что я изменил очень многое: кое-где стихи вышли тяжелее, но перевод везде стал ближе к подлиннику и включил много такого, что прежде было мною пропущено. Однако два места, указанные Вами как не совсем верная передача, остались неизменными. Это – заключительное двустушие LIX сонета и "камень" в LX. Соглашаюсь, что двустушие не вполне точно передает подлинник, но мне кажется, оно не противоречит ему; рисунок подлинника стерт, "смазан", перевод слаб, но не ошибочен; лучшего мне сделать не удалось. Что же касается "каменьев", то, на мой взгляд, это выражение совершенно соответствует образу подлинника; и Вы сами делаете примечание к подстрочному переводу: "покрытому камешками" [11, С. 289]. Речь идет о строфах LX сонета Шекспира:

*"Like as the waves make towards the pebbled shore,  
So do our minutes hasten to their end,  
Each changing place with that which goes before,  
In sequent toil all forwards do contend"* [14, С. 100].

Дословно эти строки переводятся так: "Подобно тому, как волны, напирая, движутся к каменистому берегу, так наши минуты спешат к своему концу, каждая, сменяя ту, что ей предшествует, упорной чередой все стремятся вперед" (перевод выполнен автором статьи). В варианте, который сам Брюсов определил, как окончательный, взятый Венгеровым для публикации читаем:

*"Как волны набегают на камень  
И каждая там гибнет в свой черед,  
Так к своему концу спешат мгновенья,  
В стремленье неизменном – все вперед"* [13, С. 75]!

В неопубликованном, забракованном поэтом варианте перевода читаем:

*"Как волны набегают на камень  
И гибнут на отлогом берегу,  
Так, в быстрой смене, вдаль бегут мгновенья  
И ни одно не медлит на бегу"* [13, С. 75].

Первое, что бросается в глаза в переводе Брюсова, это замена словосочетания "каменистый берег" на слово "камень", причем поэт настаивает на этой замене, о чем

и пишет Венгерову: "Вы сами делаете примечание к подстрочному переводу: "покрытому камешками" [11, С. 289].

Каменистый берег – это обычный элемент условного речного или морского пейзажа, в то время как камень [камушки] – это поэтический символ. Керлот Х. Э. называет камень символом высшего, абсолютного бытия, символизирует стабильность, постоянство, прочность [6]. При этом твердость и надежность камня выступают антитезой распада и разрушения, олицетворяемых образами пыли, песка.

С камнями в культурах многих народов, особенно кельтов, связано мнение, что они накапливают земную энергию. По этой причине камни использовались в различных ритуалах, служили талисманами, им приписывалась магическая сила. На архаических этапах культа сакральность камней связана с представлением о том, что в них воплощаются души предков. В культурных традициях кельтов были ритуальные танцы вокруг вертикально стоящих камней – менгиров. Поклонение камням имело столь широкое распространение в средневековой Европе, что в Англии и Франции даже выходили специальные распоряжения, запрещавшие христианам исполнять этот обряд.

Кельтский камень силы почитался в Ирландии не менее, чем связанные с ним по легенде Грааль и копье.

Долговечность, постоянство, величественность форм, а иногда и гигантские размеры камней производили на первобытных людей глубокое впечатление – и камню поклонялись повсюду. Многочисленные дольмены, менгиры и другие священные камни символическими вехами отметили исторический путь человечества.

Спустя пять лет О. Мандельштам назовет свой первый поэтический сборник "Камнем". Его центральным вопросом становится противостояние "безличной вечности и трепетной человечности" [5, С. 150] (по мнению М.Л. Гаспарова), являющееся вариантом основной акмеистической оппозиции "бытия – небытия" и одновременно развитием традиционной для русской литературы проблемы "хаоса" и "космоса". Символист Брюсов видел в камне символ бытия, отсюда замена слова "камешки" на "камень", с флексией – я.

В подстрочнике "волны, напирая, движутся к каменистому берегу". Читая эти строки, мы слышим грохот моря, в брюсовском же переводе грохот исчезает, если в опубликованном варианте на грохот морской волны в намекают рифмы "черед – вперед" с повторяющимся [р], то в неопубликованном варианте [р] единожды появляется в словах "на отлогом берегу", а в строфе доминируют сонорные согласные [л], [м], [н], более напоминающие звук

колокола, нежели звучание морского прибоя, чередующие с беззвучием (в быстрой смене, вдаль бегут мгновенья), символу вечности.

В своем филологическом труде "Опыты" Брюсов писал: "Русская звукопись и учение о рифмах русского языка и не разработаны вовсе и почти ни в чем не могут опереться на работы иноязычные, так как произношение русского языка существенно отличается от других языков. Русского стиха в его звуках нельзя даже изобразить иностранными буквами. Попробуйте написать французской азбукой, сохраняя очарование звукописи, стихи Пушкина:

*Шипенье пенистых бокалов /  
И пунша пламень голубой!*

Основу звфонии составляет собственно звукопись, или словесная инструментовка, учение об том, какими средствами достигается, чтобы звук слов соответствовал их значению и способствовал бы наибольшему впечатлению" [3].

Поэтому можно утверждать, что в переводе Брюсов сознательно уводит читателя от звуковой картины морского прибоя. И хоть для поэта – Брюсова услышанное важнее увиденного, ибо глаза могут быть не зорки, могут принять желаемое за действительное, антизвфония морского прибоя важна, потому что глаза видят лишь камения, а уши слышат движение вечности. Море понимается Брюсовым – переводчиком как образ–символ первоначального хаоса и, в то же время, – свободы.

Следует заметить, что символическое значение моря соответствует значению Нижнего океана, пространства между жизнью и смертью, поэтому поэту важна замена глагола "движутся" глаголом "набегают".

Словосочетание "набегают волны" можно рассматривать и как аллюзию к лермонтовской "Тамаре", где волна Терека набегают друг на друга, нагоняют одна другую. Подобные пересечения, которые можно отнести к культурно–историческим параллелям, не случайны для поэзии В. Я. Брюсова в целом. Если русская и мировая литературная традиция всегда присутствовала в его поэзии на уровне сюжетно–композиционных сближений, явных или скрытых цитат, реминисценций, аллюзий, сознательных стилизаций и вариаций, ритмических переключек и других форм интертекстуальности, то система реминисценций, аллюзий, стилистических вариаций явно не характерна для поэтического перевода как такового, но характерна для переводческой манеры Брюсова этого периода, когда поэт вступает в поэтический диалог не только с переводимым им Шекспиром, но и с Лермонтовым. Заметим, что на связь с некоторыми поэтами указывал сам Брюсов: "Влияние разных поэтов сменялось надо мной. Первым юношеским увлечением был Надсон.

Я читал и Пушкина, но он был еще слишком велик для меня. Вторым моим кумиром суждено было сделаться Лермонтову" [1, С. 73].

Подобное явление в художественном переводе, открытое Брюсовым, нашло объяснение только в конце XX ст., когда Ж. Деррида, расширив границы понятия текста, создал картину "универсума текстов", в котором отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, так как все вместе являются частью "всеобщего Текста" [12, С. 132].

Согласно Деррида, всё – история, общество, культура и сам человек – может быть понято и прочитано как Текст, который становится бесконечной чередой цитат. Это "положение привело к восприятию человеческой культуры как единого интертекста, который в свою очередь служит как бы претекстом любого вновь появляющегося текста" [12, С. 132].

В неопубликованном варианте перевода происходит замена концептуальной метафоры "спешат мгновенья, / В стремленьи неизменном – все вперед" [11, С. 290] метафорой "вдаль бегут мгновенья / И ни одно не медлит на бегу" [11, С. 291]. По сути, происходит смена поэтических дискурсов "неизменное стремление" на "не медлить".

Напомним, что термин концептуальная метафора используется для наименования особого типа переносного употребления слова и понимается не как "сокращенное сравнение" или "один из способов украшения речи", а как "способ познания, структурирования и объяснения окружающего нас мира" [10, С. 111]. А под поэтическим дискурсом мы понимаем дискурс первобытного мифа, который представляет собой открытую структуру, поскольку мифические темы, как правило, варьируются до бесконечности.

Этой особенностью мифологический дискурс структурно похож на дискурс музыкальных вариаций. И тот и другой порождают многочисленные версии виртуальной реальности, через которую преломляется и воспринимается действительность. Пережитое, пропущенное через себя явление культуры, будь то подлинный миф, философская идея, фольклорный мотив или религиозное откровение, становятся мифом.

Обращение символистов к мифу вытекало, прежде всего, из самого понятия мифа, который, по словам А. Лосева, "никогда ни есть только схема или только аллегория, но прежде всего символ, и уже, будучи символом, он может содержать в себе схематические, аллегорические и усложненно – символические слои" [8, С. 57]. Подобная позиция символистов не могла не отражать особенностей поэтического стиля В.Я. Брюсова и особенно–

стей брюсовского перевода: "от метафор планетно-звездного круга до фольклорно-мифологических образов" [8, С. 58].

В неопубликованном варианте перевода появляется антитеза "время щедрое – скупец", в оригинале же сказано, что "время, которое дарило, теперь губит свой дар" [13, С. 75]. Концепты дарителя – антидарителя и концепт скупца выполняют разные функции. Само слово "скупец" можно рассматривать как "универсум текстов", потому что это слово – аллюзия целой галереи образов великих скупцов, начиная с шекспировского Шейлока и заканчивая пушкинским скупым рыцарем и гоголевским Плюшкиным.

В неопубликованном варианте перевода читаем:

*"Чуть молодость достигла полной силы,  
Едва блеснула полным торжеством,  
Как наступил уже закат унылый,  
И стало Время щедрое – скупцом.  
Оно сгибает молодые спины,  
В забвеньи топит лучшие часы.  
На лицах красоты кладет морщины, –  
Ничто не свято для его косы"* [13, С. 75].

В религиозно-нравственном контексте скупость рассматривается, как человеческий порок, как бунт против Бога, внутреннее или внешнее неповиновение Богу, которое неизбежно ведет к страданию. Время-скупец – вызов и Богу и Смерти, символом которой в тексте сонета становится коса.

Перевод противоречит оригиналу. У Шекспира "Time does transfix the flourish set on youth" [13, С. 74] [и Время, которое дарило, теперь губит свой дар]. Таким образом, концепты "время – скупец" и "время – даров губитель" не совпадают.

В опубликованном варианте перевода есть строки, которых нет ни в оригинале, ни в подстрочнике, ни во втором варианте перевода: "Родимся мы в огне лучей без тени" [13, С. 75]. В оригинале это звучит так: "Nativity, once in the main of light, /Crawls to maturity, wherewith being crowned", [Рождение, едва появившись на свет, ползет, как дитя, к зрелости.]. Метафора – ползущее, как дитя, рождение не совпадает с узуальными концептами рождения и смерти, характерными для русского языка.

Метафорой, структурирующей наше восприятие актов жизни и смерти, можно было бы считать строки из неопубликованного Брюсовым перевода:

*"Чуть молодость достигла полной силы,  
Едва блеснула полным торжеством,  
Как наступил уже закат унылый  
И стало Время щедрое – скупцом"* [13, С. 75].

Однако такой трактовке мешает противопоставленность концептов "щедрое время" – "время-скупец", переводящее метафору из обыденной понятийной системы в окказиональную, авторскую.

Брюсов писал: "... я заменил заключительную строфу LX, которая мне очень не нравится" [3]. Обратимся к текстам перевода.

В оригинале заключительная строфа сонета LX звучит так:

*"Feeds on the rarities of nature's truth,  
And nothing stands but for his scythe to mow.  
And yet to times in hope my verse shall stand,  
Praising thy worth, despite his cruel hand"* [13, С. 75].

В подстрочнике эти строки переводятся так: "И все живет лишь для того, чтобы быть скошенным его косой. И все же до грядущих времен доживут мои стихи, восхваляющие твою красоту, вопреки его жестокой руке" (перевод автора статьи).

В переводе Брюсова эти строки звучат так:

*"Все, что прекрасно, пожираешь жадно,  
Ничто не свято для твоей косы.  
И все ж мой стих переживет столетья:  
Так славы стоит, что хочу воспеть я!"* [13, С. 75].

Именно об этих двух завершающих сонет строках пишет В.Я. Брюсов Венгеру: "Вот к этой последней еще две замены:

*"Но стих мой уничтожить ты не властно:  
Он воспекает то, что так прекрасно.  
И все же стих мой будет жить столетья:  
Так то достойно, что хочу воспеть я!"* [11, С. 289].

В последней редакции меня смущает только сочетание "так то... что" Может быть, еще – Вам нравится больше прежняя передача 3-й строфы. Сам же я, повторяю, нахожу наиболее сносными те переводы, которые посылаю сегодня. Истинный же перевод сонетов Шекспира, конечно, потребовал бы целых лет подготовительного труда" [11, С. 290].

В последней редакции брюсовского перевода исчезают строки "восхваляющие твою красоту" и перевод начинает быть похожим на строки пушкинского "Памятника" и одновременно отсылает нас к брюсовской статье "Ключи тайн": "Конечно, нам смешно теперь, когда Тассо уверяет, что поэтические вымыслы подобны "сластям", которыми обмазывают края сосуда с горьким лекарством; мы с улыбкой читаем стихи Державина к Великой Екатерине, где он сравнивает поэзию со "сладким лимонадом". Но разве сам Пушкин, который частью под влиянием отголосков шеллинговской философии, частью са-

мостоятельно дойдя до таких взглядов, поносил "печной горшок" и попрекал чернь за искание "пользы", в "Памятнике" не обмолвился такими стихами:

*И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,*

А Жуковский, приспособляя стихотворение Пушкина к печати, разве не поставил дальше уже прямо:

*Что прелестью живой стихов я был полезен*" [2, С. 20].

Обращение Брюсова к Пушкину связано с осознанием и утверждением собственных литературных позиций. В таком случае интересно то, что в одном смысловом ряду перевода оказываются не только Шекспир, но и Гораций, Державин, Жуковский, Пушкин и, наконец, сам Брюсов. Подобное явление в поэтическом тексте принято называть интермодальностью, то есть особым видом внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, в данном случае – в поэтическом переводе, основанном на взаимодействии художественных знаков различных видов искусств. Вовлечение Брюсовым несколько источников в интертекстуальный диалог значительно расширяет смысловую перспективу авторского перевода, усиливая полифоничность его звучания.

Таким образом, Брюсов-переводчик оставался символистом, его переводы существуют в рамках символистской эстетики. Так, опираясь на мифологию античности и Средневековья, даже в переводах поэт создавал собственные мифы, превратив язык мифа в средство выражения своих важнейших представлений о жизни и человеке. Литература воспринималась им как нечто це-

лое, как обширный развернутый миф, все элементы которого известны, понятны и жизненно важны для "своего" посвященного читателя, отсюда и многовариантность брюсовского перевода одних и тех же сонетов Шекспира.

В письмах Венгеру Брюсов словно ищет в адресате "своего" читателя. В этом отношении переводы Брюсова находятся в общем русле неомифологической устремленности символизма, а брюсовская система перевода яркое тому подтверждение. Поэт всегда меняет риторический вопрос на восклицание: так переводил он и стихотворения Верлена, и других поэтов. Для Брюсова – переводчика "чужое слово" оказывается способом приобщения к традиции, вхождения в чужой текст и интертекст. В этом качестве "чужое слово" даёт толчок к смыслообразованию. Интертекстуальные связи в поэтических переводах Брюсова обнаруживаются на уровне художественного метода перевода и проявляются в форме реминисценций, цитат, образных аллюзий, заимствований, сюжетно-композиционных аналогий, ритмико-интонационных переключек. Вовлечение Брюсовым несколько источников в интертекстуальный диалог значительно расширяет смысловую перспективу авторского поэтического перевода.

Структурной единицей поэтической речи на семантическом уровне является не единица смысла, а смысловое единство. Следовательно, основным свойством художественного текста является его функция быть носителем нового смысла. Вполне естественно, что носителем смысла может стать только смысловое единство, в рамках которого реализуется отношение двух и более значений. Отсюда и переключка смыслов при переводе, существенно обогащающая художественный текст.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Из моей жизни. Моя юность. М.: Терра, 1994.
2. Брюсов В.Я. Ключи тайн. // "Весы", 1904, №1.
3. Брюсов В. Я. Опыты. Интернет-ресурс: <http://e-libra.ru/read/173764-opyty-po-metrike-i-ritmike-po-evfonii-i-sozvuchiyam-po-strofike-i-formam.html>.
4. Гаспаров М.Л. Брюсов и античность. // Брюсов В. Собр. соч. в семи томах. М.: Худож. лит.1975. Т.5. С. 543 – 555.
5. Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001.
6. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: Refl-book, 1994.
7. Крохина Н. П. Миф и символ в романтической традиции (в русской поэзии и эстетике начала 20 века). Автореферат. М., 1990.
8. Лосев А. Ф. Диалектика мифа //Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.Наука, 1994.
9. Мочульский К. Валерий Брюсов. СПб: Академический проект, 2007.
10. Новоселова А. А. Метафорическая концептуализация сознания в английском и русском языках. Дис. . канд. филол. наук. Уфа, 2003.
11. Соколов И. В. Я. Брюсов как переводчик (Из писем поэта). Мастерство перевода. М., Советский писатель, 1959.
12. Фесенко Э.Я. Теория литературы. М.: Академический проект, 2008.
13. Шекспир В. Сонеты (Пер.В.Брюсова). М.: Советский писатель, 1959.
14. Шекспир У. Сонеты на английском языке. Новосибирск: Издательство: Сибирское университетское издательство, 2000.