Е. В. Баевская
ORCID: 0000-0002-3899-4704
✉ *lozinskyelena@gmail.com*
независимый исследователь
(Россия, Санкт-Петербург)

Новый «Сирано» и новый Пруст: как решиться и как выполнить

Аннотация. В статье рассматриваются высказывания двух переводчиков: Натальи Мавлевич (Россия) и Софи Бенеш (Франция), а также личный опыт автора, который заново перевел с французского языка драму Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» и первые две книги романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Почему переводчики берутся заново переводить литературные произведения, уже знакомые читателям по прежним переводам? Во-первых, по ряду причин переводы устаревают быстрее, чем оригинальные произведения, и конечно, каждый новый перевод старается исправить пропуски, несовершенства и ошибки предшествующих. Во-вторых, благодаря развитию оригинальной литературы того языка, на который переводят произведение, у переводчика появляются новые возможности. В-третьих, благодаря усилиям текстологов и комментаторов переводчик получает более выверенный текст и может глубже в него вникнуть. В-четвертых, каждый новый перевод предполагает со стороны переводчика более тщательное изучение литературного и исторического контекста произведения, и это сообщает переводу бóльшую литературность. В-пятых и в-главных, когда переводчик берется за «переперевод», он этим объясняется в любви к книге, которую решил перевести несмотря ни на что.

Ключевые слова: перевод, интертекст, паратекст, общее культурное пространство, двенадцатисложник, Пруст, Ростан, «Сирано де Бержерак»

Для цитирования: *Баевская Е. В.* Новый «Сирано» и новый Пруст: как решиться и как выполнить // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 171–180. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-171-179.

Статья поступила в редакцию 18 декабря 2018 г.
Принято к печати 25 февраля 2019 г.

© Е. В. БАЕВСКАЯ

Elena V. Baevskaya
ORCID: 0000-0002-3899-4704
✉ *lozinskyelena@gmail.com*
Independent Researcher
(Russia, St. Petersburg)

A new *Cyrano* and a new Proust: How to dare, how to perform

Abstract. This paper is based on the opinions of two literary translators, a Russian (Natalia Mavlevich) and a French one one (Sophie Benech), as well as on the personal experience of the author who retranslated from the French into Russian Edmond Rostand's play *Cyrano de Bergerac* and the first two books of Marcel Proust's novel *A la Recherche du temps perdu*.

Why do translators choose to retranslate literary works familiar to readers in previous translations? First, due to different reasons, translations become outdated sooner than original works. Because of this, each new translation of a work aims to make up skipped words, to correct mistakes and all kinds of flaws found in older versions. Then, the development of literature in the target language sometimes makes it possible to express more precisely in a new translation things that previously were hard to formulate. Next, results obtained by literary scholars, especially through new studies of manuscripts and new commentaries on the texts, are very helpful for making a translation more precise and more adequate. It is important to research in greater depth the historical and literary context of a book to be translated; this kind of study helps impart to translations a greater degree of "literariness". Finally, and most important, the translator chooses to retranslate a text he/she really loves, notwithstanding the fact that his or her predecessors have already made several versions of the same book.

Keywords: translation, intertext, paratext, shared cultural space, iambic hexameter, Proust, Rostand, *Cyrano de Bergerac*

To cite this article: Baevskaya, E. V. (2019). A new *Cyrano* and a new Proust: How to dare, how to perform. *Shagi / Steps, 5*(3), 171–180. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-171-179.

Received December 18, 2018
Accepted February 25, 2019

© E. V. BAEVSKAYA

Эти заметки — не научная статья, а скорее простое рассуждение о том, почему мои друзья по цеху и я беремся за перевод книг, которые уже переведены до нас, и как это делается. Стихи заново переводили всегда и будут переводить всегда — чуть не добавила «по крайней мере в России», — но ведь ничего подобного: во Франции, к примеру, тоже постоянно создают новые стихотворные переводы, несмотря на существование предыдущих, причем хороших. И понятно почему: стихотворный перевод никогда не исчерпывает текст полностью, слишком много в стихотворной речи уровней, слишком много в ней заложено самой разной информации. Стихотворный перевод гораздо больше зависит от переводчика, чем прозаический. Французская переводчица Софи Бенеш, рассматривая в своей книге шесть переводов одного и того же стихотворения Ахматовой, формулирует задачу так: «Чтобы понять, почему выбирают разное и жертвуют разным ‹…› будем исходить из принципа, что каждый переводчик старался лучше передать то, что он чувствовал, и решался на какие-то жертвы или преобразования, чтобы выделить и подчеркнуть то, что казалось ему важнее всего» [Benech 2018: 11][1]. Кроме того, несколько переводов одного и того же стихотворения имеют огромный смысл сами по себе: «Хотелось убедить читателей в том, что важно и необходимо располагать несколькими переводами великих произведений, особенно поэтических, чтобы дать ценителям возможность увидеть с разных сторон красоту, которая кажется непереводимой, но все-таки доходит до нас благодаря нескольким энтузиастам, которые тратят часы, дни или даже месяцы, пытаясь воздать ей должное и разделить ее с нами» [Ibid.].

Да и вообще, стихи никогда не бывают окончательными: мы и читаем их всякий раз по-новому, и у поэта они рождаются часто не в один прием — что уж говорить о переводах: «А. Блок говорил, что он всегда начинает писать “на каком-то другом языке” и только потом переводит на русский. “Некоторые стихи, — сознавался Блок собеседнику[2], — я так и недоперевел”» [Эткинд 2001: 101]. Стихи всегда остаются «недопереведенными» и дают место все новым и новым переводам на другие языки.

В отличие от поэзии, прозу и драматургию в России стали переводить заново в массовом порядке только в XX в., когда издательства «Всемирная литература» и «Academia» поставили задачу дать читателю качественные переводы, а заодно спасти от голода и нищеты художественную интеллигенцию. Вероятно, новые переводы уже переведенных книг — это объективная необходимость. Эльга Львовна Линецкая, замечательная переводчица и поэзии, и прозы, говорила нам, своим ученикам, что в среднем перевод устаревает за пятьдесят лет. Сегодня новые переводы уже переведенной прозы делаются и по решению издательств, и по страстному желанию переводчика. Процесс примерно один и тот же и в России, и во Франции. Не доверяя только своим ощущениям, я спросила двух коллег, в России и во Франции, почему они переводили уже переведенное. Все оказалось очень просто. Наталья Мавлевич рассказывает, что для нее повод для нового перевода — то, что очень хочется перевести заново! Так вышло у нее с рассказами Марселя Эме — к счастью, издательство захотело того же, что переводчик. Не то чтобы старый перевод

[1] Здесь и дальше перевод цитат мой.
[2] Этим собеседником был В. Б. Шкловский.

был плох, но… «Эме люблю давно и нежно. И слышу его не так, как он звучал в старом переводе. Но тут на первом месте не то, что перевод плохой, а очень хочется пожить в этом обличье, сыграть эту роль, как я ее вижу и слышу»[3]. А бывает, что переводчик захотел того же, что издатель: «…переводила один роман Гари (“За этой чертой ваш билет недействителен”) — второй раз. Это было предложение издателя, а мне, разумеется, очень хотелось, но я бы все-таки не взялась, если бы не считала, что роман понят не так…»[4].

Очень похоже ответила мне и Софи Бенеш. Часто, если очень хочется что-то заново перевести, она издает эти новые переводы в собственном маленьком издательстве «Interférence». Так появились на французском «Софья Петровна» Лидии Чуковской, «Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка, стихи Тютчева и Ахматовой и некоторые другие ее переводы. Бывает и так, что проект рождается из разговоров с издателем, из обоюдного желания (так вышло в ее переводе полное собрание прозаических произведений Леонида Андреева) — издатель желает более полного и совершенного издания; переводчица любит этого автора и хочет его перевести заново. Исключительный случай представляла одна из самых больших удач Софи Бенеш — перевод полного собрания сочинений Бабеля: первоначально издательство «Галлимар» попросило ее прочитать пять существующих переводов «Конармии» и посоветовать, какой лучше опубликовать. Она честно проанализировала их и написала, в чем сила и слабость каждого. Проект почему-то не состоялся, но вскоре другой издатель, по счастливому совпадению знакомый с ее отзывом, написанным для «Галлимара», предложил ей… выполнить перевод всего Бабеля целиком — прозы, драматургии, дневников! А Софи, пока анализировала чужие переводы, успела полюбить автора и с радостью согласилась[5].

К «перепереводу» побуждают и более общие закономерности. По предположению Бернара Бануна (Университет Франсуа Рабле, город Тур), потребность в новых переводах уже переведенного связана в наше время с общим стремлением к объединению культур разных стран, с выстраиванием общего культурного пространства [Banoun 2007: 14]. Это замечание отвечает моим догадкам. Я два раза переводила то, что уже было не раз переведено до меня, и оба раза у меня было ощущение, что для того, чтобы осмелиться предложить новый перевод классического произведения, я просто обязана как только могу точнее и глубже вписать его в контекст французской и русской литературы, а также литературы вообще. Выявить побольше связей, заимствований, дать более подробный комментарий, причем именно такой, чтобы связать книгу, которую я перевожу, с другими, написанными в разные эпохи, на разных языках и в разных странах. А также и сам перевод теснее связать с его интертекстом, чем это сделали до меня. Это как будто служит мне оправданием в моей дерзости. Я не могу сама себе пообещать, что переведу лучше, чем предшественники. А вот разобраться, какое место занимает эта книга среди других книг, и попытаться учесть это в своем переводе — это в моих силах.

Тем более что время в любом случае работает на переводчика. Если переводишь впервые, по горячим следам — ты первооткрыватель, и это прекрасно.

[3] Из письма Натальи Мавлевич ко мне (2018).
[4] Там же.
[5] Из письма Софи Бенеш ко мне (2018).

Если переводишь классическую книгу, которую до тебя уже не раз переводили, — в твоем распоряжении новые более авторитетные издания, исследования, комментарии. Не говоря уж о том, что новые переводы становятся возможными благодаря новым достижениям в оригинальной литературе. Так, французский переводчик Жан-Пьер Лефевр замечает, что на французский «стало возможно наконец переводить Гейне после того, как во Франции появился Аполлинер» [Lefebvre 2007: 41]. Еще дальше зашел ироничный Марсель Пруст (тоже, кстати, профессиональный переводчик): «Талантливому переводчику, когда он более или менее точно воссоздает старинного автора, достаточно добавить к нему от себя что-то такое, что, будь оно подписано именем современника и опубликовано само по себе, казалось бы приятным и не более, — но этим добавлением он придает потрясающее величие своему поэту, который словно играет на клавиатуре нескольких столетий. Созданная переводчиком книга оказалась бы вполне заурядной, будь она опубликована как его собственное произведение. А в качестве перевода она кажется шедевром. Время отнюдь не мимолетно, оно стоит на месте» [Proust 1987–1989 (2): 711]. В этом смысле после Пастернака с его ошеломляющей открытостью, распахнутостью и бесстрашной метафорикой, после Мандельштама с его «упоминательной клавиатурой» и цитатой-цикадой и после Бродского с его текучей медитативностью стало возможно переводить Пруста, прихватывая на клавиатуре лишний диапазон.

Но я-то решилась на новый перевод «Поисков потерянного времени» не из высоких соображений, а из-за passé composé. Как-то раз я внимательно прочитала первую фразу романа: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» и из любопытства посмотрела, как ее перевели на русский: «Давно уже я стал ложиться рано»; «Давно уже я привык укладываться рано». Нет, не так! Получалось, что наш герой, рассказчик Марсель, давно начал ложиться рано, что и понятно, ведь он болен, но и сейчас он по-прежнему ложится рано и страдает от бессонницы — а вот это неправильно! На самом деле когда-то давно он рано ложился, не мог уснуть, прислушивался к ночным звукам в доме, но теперь-то все переменилось. Он по ночам не спит, а пишет свою книгу. Чтобы это осознать, нужно прочесть седьмой том романа, «Обретенное время». Или просто зацепиться за грамматическое время, прошедшее сложное, означающее завершенное действие в прошлом, имеющее, однако, какую-то связь с настоящим моментом. Получалось, что в обоих существующих русских переводах искривлена временна́я структура романа.

И все же я бы наверняка не набралась духу переводить все заново из-за одной первой фразы, если бы в том же году, работая в парижской Национальной библиотеке, не поняла, что новый перевод надо делать в любом случае, потому что в конце 1980-х годов во Франции были подготовлены новые текстологически выверенные издания, благо в рукописном отделе Национальной библиотеки Франции появилось много ранее не известных рукописей Пруста. В прежних изданиях было много ошибок и неточностей, и отчасти в этом виноват сам Марсель Пруст, потому что, когда ему давали корректуру книги, он ее не правил, а тут же начинал переписывать заново. Текст становился еще лучше, но зато какие-то огрехи и описки все равно оставались, потому что автор был просто не способен как следует выправить корректуру, не видел опечатки и пр., а только вписывал новые и новые варианты. Причем сам Пруст

готовил к печати только четыре первые тома, остальные выходили уже после его смерти. Брат и друзья, занимавшиеся подготовкой к печати, не во всем разобрались, почерк у него был плохой, поправок и добавлений очень много. И вот в 1980-е годы подготовили наконец наиболее достоверный на сегодня вариант текста, соответствующий последней воле автора [Proust 1987–1989]. И это издание повлекло за собой новые переводы романа в разных странах.

Все это вроде бы давало мне право на новую попытку, и я, обзаведясь четырехтомником Пруста в авторитетной серии «Библиотека Плеяды» издательства «Галлимар», перевела всю первую часть первого тома. И поняла, что у меня с романом происходит то же, что у повествователя (он же главный герой), когда он, проезжая в экипаже и сидя рядом с кучером, увидал три колокольни:

> Изучая, отмечая форму их шпилей, перемещение очертаний, залитые солнцем стены, я чувствовал, что не могу проникнуть вглубь моего впечатления до конца: что-то остается за этим движением, за этим сиянием, что-то такое, что они словно несли в себе, но одновременно и прятали (разрядка моя. — *Е. Б.*) [Пруст 2017: 226].

Тогда я надолго отложила перевод и принялась штудировать Пруста, сам роман, то, что о нем написано, произведения его современников и прямых предшественников. И вот когда я уже свободно ориентировалась в «Поисках», более или менее привыкла к интонации, образам, героям, обзавелась знакомыми прустоведами, к которым можно было обратиться за помощью в трудных случаях, тогда работа пошла. Сейчас я в середине третьего тома. Сначала я очень боялась невольных совпадений с прежними переводами (я их нарочно не перечитывала, чтобы память не подвела), но теперь мне кажется, что совпадений не происходит: каждая фраза дает простор для разных прочтений и интерпретаций, и каждый переводчик (а также и каждый читатель!) читает и толкует ее на свой лад, не отступая от оригинала.

Дело в том, что у «Поисков» есть одна особенность, располагающая к новым переводам: местами эта проза очень поэтична. Один из источников романа — жанр стихотворения в прозе, которому Пруст отдал должное в молодости, поэтому в романе немало страниц, которые, если прочитать их отдельно, легко признать стихотворениями в прозе. Эти отрывки Пруст даже печатал в журналах перед выходом в свет нового тома как независимые фрагменты; тем самым он привлекал внимание к предстоящей публикации. А как уже было сказано, поэзию всегда переводят заново больше и охотней, чем прозу, благодаря ее большей открытости и незавершенности.

Я, конечно, не сравнивала подробно свой перевод с предшествующими, хотя иногда заглядывала в них на всякий случай, переведя какой-то пассаж, особенно на первых порах. Но у меня выработалась своя путеводная нить: я пытаюсь честно следовать простым правилам, которых придерживался Пруст, переводя Рёскина: работать медленно и докапываться до смысла каждого темного места. Кроме того, неизбежное малокровие переводного текста по сравнению с оригиналом я стараюсь компенсировать тем, что осторожно конструирую «второй интертекст» рядом с первым, богатейшим интертекстом Пруста. (Под интертекстом я понимаю здесь всю совокупность текстов, при-

сутствующих в данном тексте в виде заимствований или основы для пародии или пастиша.) Этот мой «второй интертекст» состоит из осторожных отсылок к литературе на русском языке, которые я вкрапляю в «паратекст», т. е. во всё, что в книге окружает текст самого Пруста. Для этого понадобилось самой писать предисловия и примечания к каждому тому, а в них, когда представляется случай, проводить параллели, подбрасывать читателю ассоциации, связанные с русской культурой рубежа веков, подбирать к предисловиям эпиграфы из русской поэзии. Скажем, в первом томе друг рассказчика Блок цитирует как образец бессмыслицы строчку из Мюссе «Белеющий Камир и белый Олооссон», но интересно, что это же стихотворение Мюссе привлекло и Владимира Набокова, который его перевел на русский язык. К сожалению, у Набокова именно эта строка переведена недостаточно точно, чтобы служить композиционным отражением в романе строчки из Мюссе. Пришлось в тексте романа дать собственный перевод этой строки, но уж зато в комментарии процитировать всю строфу в переводе Набокова, прямого наследника русского Серебряного века и в оригинальной поэзии, и в переводной, чтобы читатели почувствовали, что стихотворение Мюссе нам тоже не чужое, а родное. А объясняя в комментарии, что такое «карта нежности», я вместо стандартного примечания об авторе и цитируемом произведении просто привела соответствующий пассаж из романа «Жизнь господина де Мольера» Михаила Булгакова. Вместо того чтобы самой объяснять в примечаниях, кто такие художники Джотто и Мантенья, Беноццо Гоццоли и Витторе Карпаччо, я привожу соответствующие выдержки из книги Павла Муратова «Образы Италии», первые два тома которой вышли в 1911–1912 гг., как раз накануне выхода в свет романа Пруста.

И все-таки всякий раз я бралась за новый перевод произведения, уже переведенного, не от чистых эмоций, а под формальным предлогом. Заново переводить «Сирано де Бержерака» Эдмона Ростана меня заставил… александрийский стих. Как внимательная студентка Ефима Григорьевича Эткинда, я еще на первом курсе узнала, что «содержание без формы вообще не существует, а форма всегда и безусловно содержательна. Как только меняется форма, пускай даже один какой-нибудь элемент формы, так сразу же — хочет того поэт или нет — меняется содержание: при другой форме текст значит уже нечто иное» [Эткинд 1970: 221]. Я прочла «Сирано» по-французски, обнаружила, что пьеса написана сплошь александринами и в свои восемнадцать лет уразумела все же, что вольный ямб и александрийский стих — совершенно разные вещи и что Ростан не случайно в начале XX в. написал свою героическую комедию о поэте и драматурге XVII в. именно старинным двенадцатисложником с цезурой и чередованием мужских и женских рифм. А оба предшествующих русских перевода были выполнены как раз вольным ямбом. Поэтому они прекрасно вписывались в русскую драматургическую традицию, идущую еще от «Горя от ума», но зато теряли важный элемент смысла, заложенный в оригинале.

Однако формального предлога для нового перевода опять-таки оказалось мало. И когда он был более или менее готов, мы с моим другом и коллегой Михаилом Ясновым по совету Нины Александровны Жирмунской окружили пьесу Ростана сложно сконструированным интертекстом: под одним переплетом были собраны и пьеса Ростана (в моем переводе), и тексты реального Сирано

(стихи, письма, памфлет), и то, что в XIX в. написали о Сирано французские романтики, заново его открывшие (все эти произведения перевел Яснов; см.: [Ростан 1997]). Это имело смысл еще и потому, что именно благодаря статьям Теофиля Готье и Шарля Нодье Ростан открыл для себя и полюбил исторического Сирано. Ну и, конечно, примечания к книге мы тоже написали сами.

Пожалуй, чтобы решиться на новый перевод, переводчику всегда, кроме любви к автору и тексту, нужен формальный предлог, будь то грамматическое время или стихотворный размер. Далее, чем поэтичнее текст, тем больше он располагает к новым переводам. И, наконец, чтобы выполнить перевод, имея за спиной блестящих предшественников, нужно постараться открыть для себя этот текст как бы заново, как будто его еще никто и не читал никогда, вникнуть в окружающую его и связанную с ним литературу по возможности глубже, чем это делали предшественники, заново пережить историю его создания и постараться сделать его фактом родной литературы. В «Обретенном времени» Пруст печально заметил, что «книга — это большое кладбище, где на большинстве могил уже невозможно разобрать стертые имена». Может быть, каждый новый перевод отчасти и восстанавливает эти стертые имена.

Источники

Пруст 2017 — *Пруст М.* В сторону Сванна / Пер. Е. Баевской. СПб.: Азбука, 2017.

Ростан 1997 — *Ростан Э.* Сирано де Бержерак / Пер. Е. В. Баевской; Сост. и коммент. Е. В. Баевской, М. Д. Яснова. СПб.: Наука, 1997.

Proust 1987–1989 — *Proust M.* À la recherche du temps perdu / Edition publiée sous la dir. de J.-Y. Tadié. 4 vol. Paris: Gallimard, 1987–1989 (Bibliothèque de la Pléiade).

Литература

Эткинд 1970 — *Эткинд Е.* Разговор о стихах. М.: Дет. лит., 1970.

Эткинд 2001 — *Эткинд Е.* Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001.

Banoun 2007 — *Banoun B.* En aval et en amont: raisons de retraduire // Traduire-retraduire / Éd. par B. Banoun, I. Weber Henking. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2007 (Théorie; № 49). P. 13–17.

Benech 2018 — *Benech S.* Une Élégie du Nord d'Anna Akhmatova. Lormont: Éditions Le Bord de L'Eau, 2018.

Lefebvre 2007 — *Lefebvre J.-P.* Retraduire Hypérion // Traduire-retraduire / Éd. par B. Banoun, I. Weber Henking. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2007 (Théorie; № 49). P. 35–47.

References

Banoun, B. (2007). En aval et en amont: raisons de retraduire. In B. Banoun, I. Weber Henking (Eds.). *Traduire-retraduire*, 13–17. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne (Théorie; 49). (In French).

Benech, S. (2018). *Une Élégie du Nord d'Anna Akhmatova*. Lormont: Éditions Le Bord de L'Eau. (In French).

Etkind, E. (1970). *Razgovor o stikhakh* [A conversation about verse]. Moscow: Detskaia literatura. (In Russian).

Etkind, E. (2001). *Proza o stikhakh* [Prose about poetry]. St. Peteresburg: Znanie, (In Russian).

Lefebvre, J.-P. (2007). Retraduire Hypérion. In B. Banoun, I. Weber Henking (Eds.). *Traduire-retraduire*, 35–47. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne (Théorie; 49). (In French).

* * *

Информация об авторе

Елена Вадимовна Баевская
PhD
независимый исследователь,
переводчик (французский, английский,
немецкий, итальянский, испанский языки)
Россия, Санкт-Петербург
✉ *lozinskyelena@gmail.com*

Information about the author

Elena V. Baevskaya
PhD
Independent Researcher,
Translator (French, English, German,
Italian, Spanish)
Russia, St. Petersburg
✉ *lozinskyelena@gmail.com*