

## Перевод и история<sup>1</sup>

**П**од заглавием «Перевод и история» мне хотелось бы просто попытаться представить здесь три тезиса.

Вот они, эти три тезиса, сформулированные для начала как нельзя более сухо:

- 1) Проблема перевода в качестве философской проблемы возникла недавно и в строго определенном месте: она появилась в Германии в последнем десятилетии XVIII века (то есть двести лет тому назад); с тех пор она получила развитие в рамках того, что обычно называют спекулятивным идеализмом.
- 2) Эта проблема неразрывно связана с изобретением философии истории, то есть с появлением истории в качестве основополагающего вопроса философии и с вопрошанием касательно историчности, или истории в ее сущности.
- 3) Местом этой проблемы выступает искусство в той мере, в какой оно определяется в сущности своей как *Dichtung* (поэзия или даже уже литература); и в этом поле особенно в виде греческой трагедии, то есть аттической трагедии V века.

Чтобы положения эти не выглядели слишком темными, а главное не стали поводом для недоразумений, я сразу же добавлю три уточняющих момента:

- 1) Первый тезис, являющийся одновременно историцистским и политическим (очевидно, что я умышленно вписываю свое рассуждение в определенную традицию, которую предстоит деконструировать), никоим образом не подразумевает не-

<sup>1</sup> Доклад, прочитанный на организованном М. Брода коллоквиуме «Перевод-поэзия. Антуану Берману», проходившем 3–5 июня 1993 г. в Эколь Нормаль Сюперьер (Париж) под эгидой Международного философского коллегия и при содействии Центра европейских исследований Высшей школы социальных наук. Перевод выполнен по тексту: *Lacoue-Labarthe Ph. Traduction et histoire // La traduction-poésie à Antoine Berman / Sous la direction de M. Broda. Paris: PUS, 1999.*

признания ни длительной истории проблемы перевода, ни ее направленности, каковая всякий раз оказывается в высшей степени политической. Хорошо известно, если взять только один хрестоматийный пример, какое переводческое усилие потребовалось для поэтико-политического «исхода» из латинского мира или романской (имперской и церковной) культуры и учреждения «народных» (национальных) языков от Данте до поэтов Плеяды и Лютера или даже Шекспира и испанского Золотого века. Понятно, что ни одна из этих локальных «эмансипаций» не обошлась без собственной теории перевода; понятно также, что ни одна из этих теорий не была собственно философской. Рассуждение о переводе, если даже оно не опиралось на теологию, относилось исключительно к поэтике.

С другой стороны, то обстоятельство, что на протяжении всей своей истории философия представляла собой непрерывное переводческое предприятие (с греческого на латынь или на арабский; с латыни на национальные языки: Декарт, Гоббс, Лейбниц) отнюдь не подразумевает, что перевод, в частности, перевод понятий, когда-либо возводился в ранг существенной философской проблемы. Вероятно, для этого недоставало собственно философской историографии (философской истории философии), то есть радикально исторической или историцистской концепции самой философии.

Что подводит меня ко второму уточнению:

- 2) Действительно, необходимо, чтобы история, начиная со своей истории (но в силу сущностных причин это одно и то же), задействовала для философии вопрос определения, детерминирования, существования и предназначения: только в такой ситуации перевод становится центральной философской проблемой. Когда Декарт доверяет текст «Рассуждения о методе»<sup>2</sup> — прямо или косвенно — французскому языку, его жест, являющийся политическим, по меньшей мере, к институтам знания, относительно независим от того эпистемологического или метафизического разрыва, который он осу-

<sup>2</sup> Ср.: «И если я пишу по-французски, на языке моей страны, а не по-латыни, на языке моих наставников, то это объясняется надеждой, что те, кто пользуется только своим естественным разумом в его полной чистоте, будут судить о моих соображениях лучше, чем те, кто верит только древним книгам; что касается людей, соединяющих здравый смысл с ученостью, каковых я единственно и желаю иметь своими судьями, то, я уверен, они не будут столь пристрастны к латыни, чтобы отказаться прочесть мои доводы только по той причине, что я изложил их на общепонятном языке» (*Декарт Р.* Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 294.) См. об этом интеллектуальном жесте публикуемую здесь же работу Ж. Деррида «Если есть место переводу. Философия на национальном языке».

ществляет в самом тексте. Во всяком случае он не задействует философию в самой ее возможности. Очевидно, что иная ситуация у Канта, когда он пишет на немецком языке «Критику чистого разума». У него один-единственный вопрос, а именно: вопрос о возможности философствовать, и Кант берет его в самом его истоке (для него этот исток — платоновский). Таким образом, он оставляет своим последователям ставшую необходимой задачу систематически отождествлять, или идентифицировать, философию с ее развертыванием в истории. С этого момента можно говорить: философствовать — значит учиться переводить.

(В заключение, возможно, лишь временное, этой «истории» можно вспомнить захватывающее положение Хайдеггера из «*Beiträge...*»<sup>3</sup>: «Бытие есть не что иное, как история бытия», и все его начинание заново перевести на греческий, то есть, разумеется, также на немецкий собственно греческий текст, выведя его таким образом за рамки латинской культуры, которой вменялось в вину учреждение философии как метафизики.

Разумеется, абсолютно необходимо в самой этой цезуре, каковая, безусловно, является исторической, учитывать собственно политическую (европейскую) проблему Германии — *die verspätete Nation*<sup>4</sup> — и сопутствующую ей проблему политического учреждения современной философии в образе и подобии Французской революции (как известно, таковой была одна из навязчивых идей Маркса). Возможно, у нас будет случай вернуться к этому вопросу, который я пытался рассмотреть в другом месте: речь идет о латинском юридическо-культурном империализме, каковой попыталась воплотить Революция, то есть вопрос о политической *double bind* (двойной связке), каковую она выносит на первый план, сопрягая национальное и универсальное, вопрос об античных моделях, которые Революция себе выбирает, и политике *imitatio*, которой она вдохновляется, вопрос, наконец, о гегемонии французского языка и т. д. и т. п.<sup>5</sup>

Тем не менее в пункте, к которому мы подошли, важно уяснить, что перевод никогда бы не стал сущностной пробле-

<sup>3</sup> Имеется в виду работа «К философии: о событии» (1936–1938), впервые опубликованная в 1989 г.: *Heidegger M. Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) // Idem. Gesamtausgabe. Bd. 65. Hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. F.a.M., 1989.*

<sup>4</sup> Нем. «запоздавшая нация». См. об этом ключевом понятии немецкой политической культуры работу Х. Плеснера: *Plessner H. Die verspätete Nation. 2 Aufl. Stuttg., 1959.*

<sup>5</sup> Проблеме формирования немецкой философии и немецкого национализма «по образу и подобию» французской философии посвящены многие работы Ф. Лаку-Лабарта (в русском переводе см., напр.: «Нацистский миф», написанный в соавторстве с Ж.-Л. Нанси).

мой философии, если бы сама философия не оказалась проблематичной. Обе проблемы неразрывно связаны и строго современны. Речь не только об отходе *койне* или крушении теолого-политических форм католического мира. В историю вступают идея мира и идея человечества — в такую историю, которая, вдруг взвалив на себя онтологическое бремя или просто слившись в одно с судьбой, уже не имеет ничего общего с той историей, что мыслилась прежде. (Здесь особенно показательным является то различие, которое сохраняется в немецком языке между *Geschichte* и *Historie*.)

- 3) Я утверждал, наконец, что месторасположение этой проблемы — искусство вообще, правда, затем я ограничил его поле *Dichtung*, а в *Dichtung* — трагедией. Таким образом, здесь необходимо последнее уточнение, которое послужит мне переходным моментом.

Полагая искусство в таком виде, я хотел не только указать — намекнуть, — что история, понятие которой разрабатывается в немецкой философии, по существу сливается с историей искусства (даже у Гегеля и Маркса это можно было бы показать). Для меня важнее было подать знак в сторону древнего вопроса *technè* и напомнить, что современное понятие истории коренится в переработке Руссо аристотелевской проблематики *mimèsis*'а, то есть отношения между *physis* и *technè* или, как говорили в XVIII веке, между натурой и культурой.

Все это хорошо известно: схема, которую разработал Руссо, исходя из вопроса о начале (истоке) (то есть об условиях возможности) культуры, не просто раскрывает пространство трансцендентального размышления; она жестко направляется — хотя и в отсутствие всякой формализации — диалектической логикой в смысле так называемой спекулятивной диалектики. Что прекрасно видно в том, как повторяют этот жест Кант в поздней работе «Предполагаемое начало человеческой истории» или Шиллер в своей диссертации «О поэзии наивной и сентиментальной»: если мыслить историю телеологически, то она расшифровывается как такое осуществление предназначения природы, которое приводит — через разрешение конфликта или оппозиции между природой и культурой (свобода, по Канту) или между природным и ностальгическим, эллинизмом и современностью, согласно Шиллеру, — к окончательному примирению этих двух элементов в искусстве, каковое, достигая совершенства, становится некоей второй природой. Таков смысл истории.

Напротив, меньше обращается внимания на то, что в руссоистском описании природного состояния, откуда исходит

вся эта онтоисториология, две изначальные и противоположные стихии, каковые лежат в начале разъединения или соединения (развязывания или связывания, препятствующего или порождающего общественное или культурное состояние) являются собственно двумя «страстями», каковые именно трагедия, согласно Аристотелю, должна «очищать» (или «вычищать»): страх и жалость.

Таким образом, схема трагедии скрыто задействована и работает в генезисе и учреждении проблематики историчности (что, как известно, отнюдь не мешало Руссо недолюбливать театр).

А это выводит меня, как вы видите, прямо туда, куда мне и хотелось выйти с самого начала.

Связка между этими тремя проблематиками (перевод, история, искусство) осуществляется не столько в спекулятивной интерпретации трагедии у Гегеля или Шеллинга, хотя она и остается своего рода матрицей, сколько в начинании, на которое в конечном счете отваживается Гёльдерлин (это последний труд его жизни), а именно: в обдуманном и комментированном переводе двух трагедий Софокла, каковые, как он полагал, идеально представляют — основополагающую в историческом плане — оппозицию между древним и новым (или, если использовать его лексику, между восточным и гесперийским) — «Антигоны» и «Эдипа-царя». В этом месте и мыслится абсолютно беспримерным образом историчность как перевод. Или, точнее, как переводимость.

Мы обязаны этой догадкой — наверное, об этом следует напомнить — В. Беньямину. Я имею в виду здесь не только его знаменитое предисловие к переводу из Бодлера «Задача переводчика», которое будто наэлектризовано «чудовищным примером» гельдерлиновского перевода Софокла; я думаю также о том, как использует Беньямин гельдерлиновские «Примечания к Эдипу» в большом эссе об «Избирательном родстве» Гете (1922–1923), равно как и в более раннем комментарии (1915), обнаруженном, правда, гораздо позже названием «Две поэмы Фридриха Гёльдерлина», где, изучая два (или три) варианта одной поэмы Гёльдерлина, Беньямин на деле занимается внутриязыковым переводом, начинанием, которому поздний Гёльдерлин всецело посвятил собственную поэзию.

Стало быть, как и все прочие, я обязан этой интуицией В. Беньямину. Более того, я обязан ему еще и потому, что именно она позволила мне, как и многим другим, поставить под вопрос — благодаря совершенно определенным политико-философским основаниям — хайдеггеровское прочтение Гёльдерлина. Где предлагается совершенно неслыханная интерпретация истории в модусе теологии (правда, Беньямин тоже предлагает некую теологию истории, но совершенно иного духа; следовало бы как-нибудь всерьез рассмотреть «мессианизм» тридцатых годов). Но где также почти не принимаются во вни-

мание переводы из Софокла (или перевод вообще в мысли Гёльдерлина), равно как самые очевидные следы чтения Руссо...

Следовательно, я признаю долг. Правда, преступив при этом строгий запрет самого Беньямина, который писал, как мы помним:

Чем выше уровень произведения, тем более оно переводимо даже при самом мимолетном прикосновении к его смыслу. Само собой, это относится лишь к оригиналам. Переводы, со своей стороны, оказываются непереводаемыми...<sup>6</sup>

– Преступив таким образом этот запрет, я рискнул перевести – для театральной постановки – переводы Гёльдерлина: двадцать лет тому назад «Антигону», совсем недавно – «Эдипа». Наверное, хуже всего в этом нарушении запрета то, что я и по сей день пытаюсь осуществить постановку своих перепереводов Гёльдерлина.

При этом, вероятно, я, всему наперекор, никак не могу забыть того, что именно после того места, где Беньямин категорически осуждает переводы переводов, он пускается без всякого, так сказать, перехода в эту странную и величественную «характеристику» Гёльдерлина, которая, я должен это признать, и направляла мою «безумную» затею. (А ведь это сам Беньямин несколькими страницами выше назвал «чудовищным» твердое решение Гёльдерлина следовать в своих переводах синтаксическому буквализму, что, разумеется, диктовалось соображениями о метрике двух языков).

Я просто процитирую эту страницу. На мой взгляд, в ней приоткрывается возможность некоего сегодняшнего театра:

Само собой, это относится лишь к оригиналам. Переводы, со своей стороны, оказываются непереводаемыми не из-за присущей им сложности, а из-за той неуловимости, с которой к ним пристает смысл. Подтверждением этому, равно как и всем прочим существенным моментам, служат переводы Гёльдерлина, особенно его переводы двух трагедий Софокла. Гармония языков в них настолько глубока, что язык касается смысла лишь как ветер струн эоловой арфы. Переводы Гёльдерлина – прообразы им подобных; даже к самым совершенным переводам своих источников они относятся как прообраз к образцу – в этом можно убедиться, сравнив его перевод третьей Пифической оды Пиндара с версией Борхардта. Именно поэтому они в большей мере, чем остальные, таят в себе страшную, первородную опасность любого перевода: двери языка, столь расширенного и форсированного, могут захлопнуться и запереть переводчика в молчании. Переводы Софокла были последней работой Гёльдерлина. Смысл в них бросается из пропасти в пропасть и наконец угрожает полностью потеряться в бездонных языковых глубинах.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Беньямин В. Задача переводчика / Пер. с нем. Е. Павлова // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 269.

<sup>7</sup> Там же.

Так что же происходит с переводом у Гёльдерлина? И каковы отношения перевода — самого дела и желания переводить — с осмыслением истории?

Первый элемент ответа будет следующим: именно потому, что он переводит и переводит именно для театра (стало быть, переводит трагедию как таковую, а не просто «трагическую поэму»), Гёльдерлин первым замечает, что не только трагический *mythos*, в аристотелевском смысле понятия, является носителем философского (спекулятивного или метафизического) смысла трагедии.

При этом не следует забывать:

— с одной стороны, что Гёльдерлин пускается в перевод Софокла после провала собственного театрального начинания — трагедии «Эмпедокл», которую он задумывал, выступая против неоклассицизма Гете, как модель современной трагедии. Перевод Софокла призван довершить это проваленное начинание; известно, что Гёльдерлин предназначал свой перевод для Веймарского театра, куда он его послал;

— с другой стороны, что именно через интерпретацию трагического *mythos* и его матричного оксюморона (например, Эдип — невинный виновник) сначала Шеллинг, как раз по поводу «Эдипа» Софокла, а потом Гегель, по поводу «Эвменид», — мыслили трагедию как примерное свидетельство, подтверждающее возможность разрешить «противоречия разума» (оппозицию между природой и свободой), и преодолеть спекулятивные запреты, предписанные Кантом в «Трансцендентальной диалектике» «Критики чистого разума». В этом жесте они к тому же изобретают диалектику в точно спекулятивном смысле понятия. Когда в эпоху «Эмпедокла» Гёльдерлин определяет трагедию как «метафору интеллектуальной интуиции», то есть переложение и представление Идеи в кантовском смысле (или, если угодно, абсолютно возвышенное произведение), он говорит в сущности то же самое, делая «шаг по ту сторону Канта», что и Шеллинг, когда тот полагает, что произведение искусства вообще и трагедия в частности способны «сделать невозможное возможным», то есть представить интуицию нерцептивную (непроизводную, или первоисходную, равную интуиции божественной) и собственно метафизическую.

Между тем, переводя Софокла, то есть на уровне самого текста трагедии, Гельдерлин открывает две взаимосвязанные вещи:

1. А именно что само это метафизическое желание составляет трагическую вину, *hubris*, крайность, преступание закона, трансгрессию или просто-напросто безумие: у Эдипа это — интерпретационный эксцесс (спекулятивная вина *par excellence*); у Антигоны — самоотжествление с божественным (сравнение своей судьбы с судьбой Ниобеи). Трагедия не представление (*Darstellung*) разрешения противоречия; трагедия — это представление вины, каковая образуется в си-

лу иллюзии возможности подобного разрешения и, следовательно, она представляет закон конечности: наказание заключается в форме строгого разделения метафизического и физического (божественного и человеческого) и в воздвижении строгой границы между этими двумя порядками. Перед нами абсолютно кантовский урок.

Я напомним, для памяти, две формулировки этого закона, которые предлагает Гёльдерлин, придерживаясь различия — к которому я еще вернусь — между трагическим современности (судьба Эдипа) и трагическим древности или собственно греческим (судьба Антигоны):

Представление трагического основывается главным образом на том, что чудовищное — как бог-и-человек совокупаются и как, без всякого предела, могущество природы и нутро человека становятся Единым в ярости — воспринимается через то, что беспредельное-становление-единым очищается посредством беспредельного разъединения.

Присутствие трагического основывается, как было указано, в «Примечаниях к Эдипу», на том, что непосредственный Бог, всецело Един с человеком (ибо Бог апостола более опосредован, высшее разумение в высочайшем разуме), что *бесконечное* обладание духом, разъединяясь в святости, *бесконечно* себя постигает, то есть в противоположностях, в сознании, упраздняющем сознание, и что Бог присутствует в фигуре смерти.

2. Что именно с точки зрения структуры трагедия в сущности основывается на правиле оппозиции (Ницше, конечно, вспомнит об этом в свое время): есть два театральных пространства (оркестр и сцена), два языка или два способа обращения с языком, равно как метрики (и Гёльдерлин особенно внимателен к различию между лирическим благообразием и простотой или даже тривиальностью диалогов: он не лишает себя удовольствия поиграть на струнах швабского); строгая система конфликтных взаимоотношений между персонажами или, точнее, между тем, что представляют персонажи (это агональная или агонистическая структура трагедии), которую Гёльдерлин определяет как «перемену или чередование (Wechsel) представлений»; органическая партитура трагической поэмы, уподобленной стиху или полностью акцентированной фразе и собственный ритм которой обеспечивается, как в метрике, *цезурой* (которая в обеих трагедиях соответствует появлению Тиресия, слепца, обладающего своим «взглядом на могущество природы»).

Коротко говоря, трагедия — как форма — двойственна.

Что же означает эта двойственность? — таков вопрос Гёльдерлина.

Как я уже упоминал мимоходом, Гёльдерлин — вслед за многими другими, если не сказать за всеми — в своем определении функции (или, скорее, нацеленности) трагедии опирается на «Поэтику»



Аристотеля и предлагает свое определение *katharsis*<sup>8</sup>, каковое одновременно и философское, и теологическое. Оно сводится к положению — что со всей очевидностью идет вразрез с текстом Аристотеля — согласно которому трагедия — как высшее произведение искусства — представляет не что иное, как очищение безумия: это *katharsis* мании, каковая и есть собственно *hybris*, воля к единению с божественным. В сущности, это даже не крайность, а насилие, посягательство.

На самом деле не так уж важно — функция или нацеленность. Во всяком случае, следует полагать, что в глазах Гёльдерлина искусство (греческое), достигая вершин, берет на себя груз — следовательно, это, скорее, его призвание или предназначение — содержать или сдерживать в своих заклинаниях некую опасность, угрозу, каковая наличествует, присутствует в самой природе греков. Как собственное их «свойство». И что, следовательно, раз уж трагедия двойственна (или возвышается как форма на угрожающем содержании), то по той причине, что двойственна сама Греция, более того, она, Греция, разорвана надвое — по той линии раздела, каковая, что совершенно очевидно, совершенно совпадает с той линией, которая разделяет природу и искусство (культуру) или *physis* и *tekhnè*. Жестко, насильственно их противопоставляя.

Греческая природа — нативное или наивное; Гёльдерлин говорит также: свое собственное (греков) или, если использовать слово, заимствованное из лексических запасов Французской революции, «национальное» — иначе говоря, все то, что Гёльдерлин записывает на счет «восточного элемента» греков и ставит, как правило, под знак Аполлона (Loxias, кривой, тот, кто разит из своего лука жизнью и смертью), думая об «Эдипе» Софокла. Но и Диониса, его дельфийского «брата», которому посвящена большая элегия «Хлеб и вино» и, который, согласно мифу, действительно с Востока: из Индии, как утверждает Гельдерлин. (Следует сказать, что Гёльдерлин одно время думал перевести «Вакханок» — от этого замысла сохранился пролог Диониса, — что в начале 1800 г. он ознакомился с латинской диссертацией Крейцера<sup>8</sup>, которая представляет собой первый германский мифомонумент в честь Диониса; им будут вдохновляться как Гегель и Шеллинг, так и Ницше.)

Этот восточный, «дикий» элемент Гёльдерлин называет «эксцентричным энтузиазмом». Это выражение следует понимать буквально и полагать, что оно указывает на общество, коему ведом транс, иступление, одержимость (дифирамбическая стихия, по выражению Ницше). Одним словом, мания (*mania*). Именно эта стихия выставляет греков прямо под «небесное пламя». Увлекает их «могуществом,

<sup>8</sup> Георг Фридрих Крейцер (1771–1858) — немецкий филолог. Главный труд: «Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen» (1810).

властью природы» по направлению к «эксцентрической сфере мертвых», каковую у Софокла обозначает Тиресий.

Что любопытно: культурный, художественный элемент находится у него под знаком Юноны; его Гёльдерлин именует «строгостью», «сдержанностью» (то есть это нечто противоположное дионисийскому опьянению). Заимствуя по большей части терминологию Винкельмана, Гёльдерлин описывает этот элемент в таких понятиях, как «ясность представления» (*Darstellung*), ловкость, виртуозность (в частном смысле *technè*), атлетизм (тело грека как произведение искусства), высшая степень героизма, способность изображения (*Gestaltung*) и т.п.

Таким образом, строгость и дионисийское опьянение противостоят друг другу в нутре собственно греческого (греческого момента), противостоят как природа и культура (искусство), свое и несвое, национальное и чужое.

Раз так, то сразу обнаруживаются две вещи:

— с одной стороны, ежели в этой оппозиции или этом напряжении берет начало некая история, ясно, что она единосушна греческому моменту и не совпадает с историей у Руссо, Канта или даже Шеллинга — хотя последние опираются на то же основание — в форме воследования: у них культура идет во вторую очередь, преодолевая (*aufheben*) природу, каковая оказывается телеологически «снятой» (*aufgehoben*). Здесь же культура непосредственно противоплагается природе, оба элемента учреждаются строго одновременно. И это все меняет, как нам предстоит увидеть, в плане истории, которая у Гёльдерлина не имеет линейного характера;

— с другой стороны, схема этой оппозиции является диалектической, по меньшей мере, исходно (здесь я вспоминаю о знаменитых письмах к Бёлендорфу, «обрамляющих» путешествие в Бордо — в чужие края — и предваряющих на два года переводы из Софокла). Перед нами схема «испытания чуждостью» (здесь мои мысли устремляются к Антуану Берману, коему эти рассуждения в сущности своей неявно посвящены), то есть переосвоения своего через переход в чужое, противоположный элемент. А в итоге — *télos*, примирение своего и несвоего или, в терминах Канта, природы и свободы: то, что Гёльдерлин называет «свободным пользованием национальным» — и что тем не менее он считает «самым трудным».

Во всем этом вырисовываются контуры буквально *катастрофической* истории. Причем дважды катастрофической:

— во-первых, потому что фигура, управляющая этой логикой, является фигурой переворота. Грекам необходимо отвернуться от самих себя, чтобы повернуться к самим себе. Закон этот, должен я теперь добавить, действует и для современного момента (Германия или даже шире — Гесперия: Запад), хотя сейчас, как будто по случайности, он диктует обратный ход движения: то, что нам свойственно, свое

(сдержанность), было совершенно чуждо грекам; соответственно, нам надлежит освоить энтузиазм, чтобы обрести нативную гесперийскую сдержанность. Конфигурация истории (Запада), которая складывается таким образом под знаком нескончаемого «Спора древних и новых» и унаследованной Германией от Винкельмана проблемы «подражания древним», принимает вид хиазма. Последний является фигурой историчности постольку, поскольку позволяет помыслить отношение между двумя катастрофическими моментами, которые исторически противоположны и отражают друг друга в перевернутом виде. Такой фигуре истории далеко до Руссо, Канта и Шеллинга...

— во-вторых, она катастрофична в более банальном смысле: поскольку может случиться так, что не будет места обратному движению, переосвоению своего. Катастрофа здесь является своего рода несчастным случаем, произошедшим с самой катастрофой: она не происходит, не случается. То, что случилось с греками, которые потеряли себя в художественной или «технической» виртуозности, может произойти и с нами (что, собственно, и случилось), если мы, как сомнамбулы, будем упорствовать в своем энтузиазме или, как говорил Кант, в *Schwärmerei* (греза, увлечение, фанатизм, энтузиазм): спекулятивный образ мысли, метафизика, возвышенность, абстракция — что, конечно, нам надлежит освоить, правда, для того, чтобы переосвоиться с самими с собой в нашей нативной сдержанности или, переходя на язык философии, в нашей врожденной конечности.

Стало быть, истории несет угрозу не что иное, как прерывание катастрофического хода истории. Что и именуется «обеззвездием», или тьмой внешней, кромешной.

По этой-то причине Гёльдерлин и начинает переводить.

Очевидно, что Гёльдерлин решил переводить Софокла по той причине, что тот был самым «теологическим» из трех великих трагиков, а также потому что гельдерлиновская интерпретация трагедии (и искусства вообще, равно как истории) в основании своем была теологической. Что не осталось незамеченным. Здесь, разумеется, я не буду в это вдаваться, поскольку мне пришлось бы обратиться к «жестоким словам» хора Лютера, которые Гегель цитирует в главе «Религия откровения» «Феноменологии духа»: *Gott selbst ist tot, сам Бог умер*. Вся немецкая мысль (включая Маркса) исходит из этого матричного высказывания. Не чуждо ему и то, что я называю здесь «обеззвездием» (с Бланшо или без оног)<sup>9</sup>.

Зато нас должно заинтересовать, что Гёльдерлин выбирает у Софокла две прямо противоположные — в его глазах — пьесы (одна скорее греческая, другая больше западная) и что он обходится с ними — вплоть до некой точки — весьма различными способами: каждую из них он переводит, искажает и видоизменяет на разный лад. Ибо, ко-

<sup>9</sup> Имеется в виду книга «L'Écriture du désastre» (1980).

ротко говоря, его перевод выливается в переписывание Софокла. (Что, впрочем, объясняет проскальзывающее между строк подозрение Бенямина, что переводы Гёльдерлина и не переводы вовсе; и не только потому, что поэт непомерно эллинизирует немецкий, как того хотел Панвиц; он, как говорится, насилует родной язык и производит «другой немецкий язык», невиданный и неслыханный. В сущности, речь идет о *произведении* «Гёльдерлина», так можно было бы сказать.)

Как мне кажется, избрание этих двух противоположных пьес объясняется через двойственность Гёльдерлина в отношении всего греческого искусства. Он способен одновременно утверждать (в письме к Бёлендорфу), что «греки нам необходимы» — при том, что важно удерживать некоторую дистанцию в отношении «совершенства» их искусства — и что (в письме к издателю Вильману) «греческое искусство нам чуждо». Можно путаться в догадках относительно этого явного противоречия, тем более, что уже в 1804 г. приходится констатировать первые признаки «расстройства», о котором Шеллинг сообщал Гегелю.

Тем не менее здесь мы имеем дело с наистрожайшей логикой.

С одной стороны, греки, если только с умом их читать — суметь расшифровать в тексте нативный элемент, мистическую первобытность (все это — Антигона), — подают нам знак в сторону того, чего нам недостает и через что нам надлежит, следуя закону катастрофы, перейти. Именно в этом плане необходимо «интенсифицировать», по словам Байснера<sup>10</sup>, текст Софокла, каковой заключает и скрывает в себе часть того, что выражает. Необходимо обнаружить *hybris* Антигоны, подчеркнуть ее *mania* (безумие); вот почему гёльдерлиновское толкование Антигоны отличается от всех предшествующих. Касательно «Эдипа» жест почти тот же, по меньшей мере, в начале, то есть до появления Тиресия: Эдип безумен постольку, поскольку принимает себя за царя-пророка и смешивает план теологического с планом политического (из чего дальнейшее развитие пьесы — «подобное процессу над еретиком», говорит Гёльдерлин). Итак, следует некоторым образом «сломать» греческое искусство и заставить его высказать то, что оно столь ловко скрывало.

Вместе с тем это искусство, пронизанное сдержанностью, подает нам знак в сторону того, чего нам надлежит достичь, с чем нам необходимо освоиться. Вероятно, именно поэтому Гёльдерлин может говорить (в письме тому же Вильману), что он писал абсолютно против (*gegen*: что может значить также «к», «навстречу к», «по направлению к») эксцентричного энтузиазма, в силу чего достиг греческой простоты...».

Разумеется, одно не исключает другого: греческая катастрофа осталась незавершенной, поскольку греки потерялись в своей «техниче-

<sup>10</sup> Фридрих Байснер (1905–1977) — немецкий филолог, издатель первого критического полного собрания сочинений Гёльдерлина.

ской виртуозности», а их искусство не достигло той степени сдержанности, строгости, исходя из которой точно был бы возможен возврат к нативному неистовству, «свободное использование» той доли своего, что они несли в себе. Стало быть, необходимо *править* греческое искусство. Не просто его осовременивать, актуализировать, стараться, чтобы оно больше соответствовало нашим «представлениям», или более «убедительно» обходиться с мифологическим материалом. Но также его упрощать, насколько это возможно, в его литературности: то есть транслитерировать это искусство безотносительно к его блистательной риторике. Это может быть переводческий буквализм — почитание буквы; вместе с тем время от времени эти переводы звучат как последние великие поэмы самого Гёльдерлина...

Все это особенно очевидно в «Эдипе»; но судьба Эдипа, которая повинуется суровому закону медленного умирания и конечности (и немому наказу «категорически» отвернувшегося бога, каковой отныне не более, чем время) совпадает с судьбой западного человека — стало быть, того же Гёльдерлина: «Я могу сказать, что Аполлон меня ударил» — с судьбой «родного» или «патриотического» «переворота». Принятие кантовских условий опыта: пространство и время, каковы как нарочно два, в полном соответствии с бинарной организацией любой из этих «систем», каковые системами не являются.

Ставки в этой игре непомерны. На кону сама катастрофа. Гёльдерлин полагает, что переводить — значит мыслить саму историю, но перевод не заново прочерчивает некую былую историю, он ее именно очерчивает, обнаруживает, дает истории ход. Перевод с ходу высвобождает, или пытается высвободить, доступ и к грекам, сгинувшим в забвении самих себя (вот почему перевод с греческого на немецкий оказывается также перепереводом греческого на греческий), и к Современникам, к Новым, которые только еще находятся в ожидании самих себя: на пути катастрофического свершения.

Вот где обнаруживается пропедевтический характер перевода: в греческом искусстве надлежит удержать формальную строгость, неукоснительную упорядоченность (систему правил), важно постичь тайну его производства. У Софокла и в двух его трагедиях, которые Гёльдерлин считает образцовыми, немецкий поэт обнаруживает необходимость «расчета в произведении» и закон «цезуры», «основополагающее значение которого не только для теории трагедии, но и для самой теории искусства», совершенно справедливо подчеркивал Беньямин («Об «Избирательном средстве» Гете»).

Об этом законе, который, может быть, обладает трансисторическим характером — цезура в этом случае означает саму историчность, — следовало бы много чего сказать; но не в этом здесь моя задача. В конечном итоге мне хотелось больше всего, чтобы мы поняли, что перевод есть не что иное, как историческое обещание, или, если вернуться к использованной здесь терминологии, обещание ката-

строфическое. Стало быть, если я был правильно понят, неприятие обеззвездия. Перевод – жест трансцендентальный: в нем задействуется возможность не какой-то истории, как думал Хайдеггер, который при случае смешивал «национальное» и «националистическое», а Истории как она есть. Каковая властна не просто запоминать прошлое, а обозначать или даже «диктовать» (deiknumi, dictare, dichten) все время грядущее забытое – мыслить несвое, которое ставит под вопрос наши тождественности – и разыгрывать, то есть отсрочивать в отличии, наше смертное желание завершенности всего и вся.

*Перевод с французского Сергея Фокина*