

---

**ФРАКИЙСКИЙ СЛЕД:  
ПРОБЛЕМЫ ГЕРМЕНЕВТИКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА<sup>1</sup>  
О.А. Комков**

Я хочу поговорить с вами о поэтическом переводе, потому что им занимаюсь. Очень недолго — немногим более десяти лет. Тем не менее, за это время у меня не только появился некоторый практический опыт, но и возникли темы, к обдумыванию которых я чувствую потребность возвращаться снова и снова, тем более, что они — как и сами занятия поэзией — перекликаются и пересекаются с моими штудиями в области теории и философии культуры, с предметами, которые я преподаю на нашем отделении культурологии. Речь сегодня пойдёт не о технике перевода, не о лингвистических подходах к нему, не о прагматике. Трансляция содержания из одного языка в другой, из одной культуры в другую, взаимное обогащение языков и культур — тема интересная и благодатная. Но является ли трансляция — *traductio* — сущностью перевода? Нередко, говоря о художественном переводе, употребляют красивое слово «воссоздание». Однако если воссоздание — только метафора, то получается, что всё серьёзно говорить не о чем, ибо на практике всё в конечном счёте сводится к трансляции, технике и подбору нужных слов. И действительно, практика перевода выглядит именно так и притом вовсе не нуждается в какой-либо «теории», ибо представляет собой плетение ткани-текста, а не постановку вопросов. Вопросание — подлинное дело теории, и именно то, чем способна стать теория как делание, я и называю герменевтикой. В нашем случае, герменевтикой перевода.

Я попытаюсь обозначить некоторые способы философской проблематизации феномена поэтического перевода, его статуса как вида словесного искусства. Для этого я обращусь к ряду высказываний о языке, искусстве и переводе, чтобы потом перейти и к поэтическим примерам.

Сущность перевода не раз становилась предметом философского осмысления (достаточно вспомнить Бенямина, Ортегу-и-Гассета, Стайнера, Бибикина). Из всего широкого горизонта мысли о переводе я, однако, возьму в качестве отправной точки только две формулы, о которых

---

<sup>1</sup> Теоретическая часть лекции, прочитанной на заседании научно-практического семинара «Дескриптивная эстетика» (кафедра эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова) 19 апреля 2019 года. В тексте сохранены некоторые речевые особенности устного выступления.

---

мне нравится думать и которые, по-моему, о многом говорят сами из себя. Первая формула гласит: «то же иначе». Принадлежит она Андрею Вадимовичу Смирнову и появилась ещё в его книге «Логика смысла» [см.: 1], вышедшей почти двадцать лет тому назад, в контексте его теории логико-смысловых конфигураций: речь идёт, как вы помните, о том, что смысл не предзадан и мы всегда имеем дело с разными способами конструирования смысла в разных языках и культурах. Вторую формулу придумал Умберто Эко, она вынесена в заглавие его знаменитой книги о переводе: «dire quasi la stessa cosa», «сказать почти то же самое» [см.: 2]. В первом случае утверждается возможность сказать *то же*. Во втором, напротив, — невозможность: *почти* знаменует бесконечное приближение к сказанному в оригинале, но сказанное в переводе всегда будет иным. *Почти* — область несказанного, несказанного, несказуемого. Но именно это и сближает две формулы: *то же иначе* предполагает изначальную область несуществования речи, в которой посредством процедур смыслополагания конструируются и *то же*, и *иначе*. Несказанное — до них и между ними, они соотносятся, связываются и разделяются через область несказанного. И возможно, что в этой области несказанного, ещё не-сказанного, не сказуемого иначе как в речи и следует искать истоки феномена перевода.

Я хотел бы сразу перенести эти соображения в разговор о поэтическом переводе. Мне рассказывали, как Михаил Леонович Гаспаров, когда его спросили, почему он не пишет стихов, ответил: «Я умею писать стихи. Но писать мне не о чем. Поэтому я перевожу». Но, простите, что это значит: не о чем писать? Нечего сказать? Это Гаспарову-то, с его знаниями, в том числе того, как устроена пресловутая магия поэтической речи? Не лукавит ли мастер? Разумеется, в этом высказывании есть должная доля иронии. Но есть и нечто гораздо большее. Здесь я позволю себе дерзость — надеюсь, вы мне её простите — вставить два слова о себе. Я хорошо помню, что когда я некоторое время назад впервые обратился к поэтическому переводу без всяких видимых, мыслимых и немислимых причин, предпосылок и импульсов извне (я никогда раньше не писал стихов, не занимался специально стиховедением, меня никто не вдохновлял попробовать силы в поэзии), у меня было чувство, что есть вещи, которые я не могу высказать не только на языке научной или околонаучной прозы, но вообще ни на каком языке, ни в каком из режимов речи, в которых я тогда существовал. Ощущение отсутствия слова, необходимости другого языка. Или я лукавлю ещё больше, чем Гаспаров, который честно признавался, что ему «не о чем писать»? Но — не о чем писать *стихи*. А зачем вообще писать стихи? Мы, конечно, много знаем

о поэзии. Мы знаем, что «поэзия есть Бог в святых мечтах земли» (Жуковский), высшая форма существования языка (Бродский), «особое состояние слов» (Седакова)... Но, возможно, чтобы всё это по-настоящему понять, нужно попасть в ту область несуществования речи, где для того, чтобы говорить, мыслить и вообще быть, нужно создать то, чего нигде нет, — *форму*? Я вернусь к теме формы через пару минут.

«Фракийский след» в названии моей темы — разумеется, след Орфея. Я заимствую это словосочетание и образ у замечательной сербской поэтессы Веры Хорват, из её книги «Дунайские таблицы» [см.: 3], которую мне посчастливилось перевести и о которой я надеюсь иметь возможность когда-нибудь поговорить отдельно. В книге есть раздел, посвящённый мифу об Орфее (хотя и в иронической трактовке, но это сейчас не имеет значения), который называется «Трачки траг» — «Фракийский след». Я вижу в этом словосочетании образ необычайно важный, пусть даже он покажется вам простым до наивности. Орфей — древний архетип поэта и поэзии. Той древней поэтической речи-пения, которой Орфей не обладал, а *был*. Он *был* речью, преодолевавшей человеческую исключённость из природы, устанавливавшей особый порядок вещей и тем самым изменявшей мир, проникавшей в царство животных, растений и даже в загробный мир. После того, как эта речь умолкла, в мире остался её след — возможность услышать невозможную более речь Орфея не иначе как через перевод с языка несуществующего, с языка речи-пения, речи-бытия (вспомним Вико и Гердера). И вся поэзия с тех пор — перевод умолкнувшей речи Орфея на наши человеческие языки, попытка сказать почти то же самое, или то же — но неизбежно иначе.

Шеймас Хини завершил свою Нобелевскую лекцию следующими словами о форме: «Поэтическая форма — это и корабль, и якорь одновременно. Это порыв и сдержанность, синхронно апеллирующие ко всему центробежному и центростремительному в нашем разуме и теле. <...> Иными словами, форма стихотворения играет определяющую роль в способности поэзии делать то, за что мы всегда воздавали и будем воздавать ей дань; в способности убедить наше ранимое сознание в своей правоте, несмотря на очевидную неправоту всего, что его окружает; в способности постоянно напоминать, что мы — искатели высших ценностей, что даже наша обездоленность, наши невзгоды делают нам честь — ведь они являются залогом истинной человечности» [4, с. 191–192]. А в лекции 2000 года, название которой Григорий Михайлович Кружков перевёл как «Сызнова живём...», тема формы получает развитие, которое многие склонны ошибочно принимать за разговор о «содержании» или «прагматике»: «Взятое как таковое, слово ‘поэзия’»

одновременно излучающее и неподатливое. <...> С одной стороны, это слово означает совокупность всех уже существующих стихотворений, тайный запас нашего родного языка, а также всех прочих языков. В этом смысле поэзия подобна арфе в темной комнате, ждущей, чтобы ее коснулись и пробудили ото сна. Тот, кто тронет ее струну, услышит нечто более или менее приятное и замысловатое, в зависимости от искусства исполнителя и от чуткости его уха. С другой стороны, поэзия — это возможность нового. Это существительное, стремящееся стать глаголом: существительное, — потому что, как произведение искусства, стихотворение должно сохранять некую существенность, — но с характером глагола, потому что оно представляет собой акт мысли и акт творения» [4, с. 195–196]. И далее — особенно значительное, с мотивом возвращения, который у нас впереди: «Поэзия есть способ вернуться и пережить сызнова то, что уже однажды было. Вернуться не в обычном воспоминательно-ностальгическом плане, а в форме нового актуального переживания и переосмысления. В рамках стихотворения мы временно освобождены от императивов долга, морали, политики, даже религии. Это не значит, что они полностью забыты; мы освобождены не вчистую, а как бы условно... Поэзия создает пространство, на котором, говоря словами Йейтса, дух может “втайне торжествовать”» [4, с. 197].

Вопрос о том, что заставляет писать стихи и что заставляет стихи переводить — один и тот же вопрос. Фракийский след проходит через нас и в нас. То, что он уводит гораздо дальше и глубже мифической Фракии и мифа об Орфее, прекрасно показывает, между прочим, книга Веры Хорват, первые циклы которой посвящены доисторическим культурам, их поэтическому во-ображению. Но сути дела это не меняет. След пролегает через нашу речь как отсутствие, как вечная лишённость. Или как исконная странность.

Жан-Люк Нанси видит в странности начало искусства, если не культуры вообще. Обращаясь в книге «Музы» к первобытным наскальным рисункам [см.: 5, р. 121–132], он говорит, что, впервые изобразив нечто на стене пещеры, древний человек совершил акт *остранения* (*étrangement*) и вошёл в состояние *странности* (*étrangeté*) как опыта мира, которого не было, пока человек был растворён в своей вовлечённости в практику, во взаимодействии с окружающей средой. Изображение (а Нанси предлагает здесь подумать и о первом пении, и о первом танце и т.д., то есть об изображениях не только графических) исключает человека из этой вовлечённости и открывает ему странность мира и собственную странность: это видение несуществующего и пребывание среди несуществующего, видение и создание формы (причём, между

видением и созданием нет ни разницы, ни зазора, ни отношения предшествования одного другому). А главным именем образа в широком смысле для Нанси становится *vestigium* (след) — как существование того, чего нет, не только как того, чего *уже* нет, но вообще как отсутствующего в каком-либо порядке бытия, с которым ты можешь практически взаимодействовать. Если тут же вернуться к вопросу о том, что побуждает обратиться к иноязычной поэтической речи, то можно увидеть, что поэтический перевод являет собой один из опытов такого остранения: выход в странность иноязычной поэтической речи открывает путь, которым приходишь к странности, входишь в странное собственного языка. Это опыт видения и создания формы — единственного произведения поэтической речи. И тогда ряд вопросов о том, что переводится, как и куда — при переводе стихов — отпадает сам собой. Но и сказать, что переводится форма или даже «формосодержание» — уже не значит высказать спорную техническую мысль, ибо форма не облик, а само видимое, говоримое и мыслимое. Стихи говорят не о чём-то, а что-то, как написал Маршак в одном из своих стихотворений.

Владимир Васильевич Вейдле, блестящий и строгий критик, много писал о поэзии и поэтическом переводе. И любопытно, что, когда он пишет о поэзии, то почти всегда — не только явно, но и неявно — делает это на фоне проблемы перевода и переводимости. А точнее, на фоне вопроса о непереводе (так, например, речь идёт о непереводе поэзии прозой). В статье же «О непереводе», посвящённой именно переводу стихов, утверждается необходимость и возможность делать невозможное: переводить то, что заведомо непереводе: «Нет, быть может, ничего, что подводило бы нас ближе к созерцанию существа поэзии, чем работа над переводом стихов или пусть лишь вдумчивая оценка такой работы. Парадокс этой работы заключается в том, что переводчик стремится к невозможному и как раз на этом пути достигает хорошего, нужного, даже чудесного, хоть и не достигает никогда того, к чему, собственно, стремится. Ценность его труда для его читателей, для литературы его страны определяется степенью этой — всегда относительной — его удачи; но для понимания того, что такое стихотворение, что такое стихи, поэзия и, в конечном счете, искусство вообще, гораздо важнее учесть именно то, что ему не удалось, что ему не могло удасться. В известной мере это верно о переводе любых стихов, и даже прозы, если язык ее не совсем безразличен и нейтрален; но верность этого возрастает вместе с ростом лирической насыщенности речи и достигает нужной для плодотворного наблюдения полноты; когда переводу подлежит стихотворение, где звук и смысл от первой до последней строки неразрывно

связаны воедино, вследствие чего возникает впечатление (проверить которое полностью невозможно), что в нем нельзя изменить не только ни одного слова, но и ни одной гласной или согласной» [6, с. 203].

Мне думается, что несмотря на публицистический пафос, мысль, заключённая в этих словах и в настойчивом утверждении парадокса переводимости непереводимого, перекликается с мыслью Вальтера Беньямина. Казалось бы, Вейдле и Беньямин бесконечно далеки друг от друга — но послушаем Беньямина, его знаменитый пассаж из работы «Задача переводчика» в переводе Евгения Павлова: «В любом языке и его произведениях в дополнение к тому, что может передаваться, остается что-то непередаваемое. В зависимости от того контекста, в котором оно себя обнаруживает, это непередаваемое может быть либо символизирующим, либо символизируемым: в конечных языковых формах — лишь символизирующим, но в становлении самих языков символизируемым. А то, что стремится представить (*darstellen*) и даже воссоздать (*herstellen*) себя в становлении языков, есть ядро чистого языка. Пусть скрыто или фрагментарно, оно тем не менее активно присутствует в жизни как само символизируемое, но в языковых произведениях живет лишь как нечто символизирующее. В то время, как эта конечная суть — чистый язык — связана в языках только с собственно языковыми элементами (*das Sprachliche*) и их изменением, в произведениях она обременена тяжелым и чуждым смыслом. Разрешить ее от этого бремени, превратить символизирующее в само символизируемое, вновь обрести чистый язык, сформированный в языковом потоке — такова насильственная (*gewaltig*) и единственная способность перевода. В этом чистом языке, который больше ничего не означает и не выражает, но является тем не имеющим выражения (*ausdruckslose*) созидательным словом, что служит означаемым всех языков, — в этом языке всякое сообщение, всякий смысл, всякая интенция в конечном итоге наталкиваются на пласт, в котором им суждено угаснуть. И именно в нем утверждается новое, более высокое право свободы перевода. Она заключена не в смысле передаваемого сообщения — ведь задача верности состоит как раз в избавлении от смысла. Во имя чистого языка *свобода перевода скорее проявляет себя в его собственном* (выделено мной — О.К.). Снять на родном языке чары чужого с чистого языка, вызволить его из оков произведения путем воспроизведения (*Umdichtung*) последнего — такова задача переводчика. Во имя чистого языка он ломает прогнившие барьеры своего — Лютер, Фосс, Гельдерлин, Георге расширили границы немецкого» [7, с. 267–268].

У Вейдле отчетливо слышно то, что можно назвать «орфической» темой: лейтмотив его анализов поэзии и переводов — звукомысль,

речь-пение. Постигаемая благодаря переводу сущность поэзии это изначальная речь как голос бытия. У Беньямина — тема «чистого языка», довавилонского языка, в котором отсутствует смысловое различие, т. е. различие между человеком и миром. Обе темы объединяет фигура возвращения или, в ином ракурсе, высвобождения, но это высвобождающее возвращение или возвращение к исконной свободе речи. И я просто процитирую сейчас фрагменты развёрнутого комментария Мориса Бланшо к Беньямину: «Предполагается, что у каждого языка — единственный способ соотноситься с реальностью и всегда один и тот же способ ее обозначать, а потому эти способы дополняют друг друга. Но у Беньямина, по-моему, речь о другом. Любой переводчик живет различием языков, любой перевод основывается на этом различии, вместе с тем преследуя как будто бы несовместимую с ним цель — это различие устранить. <...> Но, говоря правду, перевод никогда не ставит целью устранить различие. Напротив, он играет на нем: постоянно на него намекает, скрывает его, хотя порой обнажая, а нередко и подчеркивая; он — само воплощение этого различия... Каковы бы ни были возраст и достоинство произведения, оно может быть переведено, только если открыто несет в себе это различие, то ли с самого начала отсылая к *другому* языку, то ли на особый манер соединяя в себе способности быть иным, отличаться от себя, которыми обладает каждый живой язык. Оригинал не застывает ни на минуту, и все, что в данном языке на данный момент принадлежит будущему, все, что в нем говорит или напоминает о другом, порой даже угрожающе другом состоянии, — все это разворачивается в торжественном дрейфе литературного наследия. Перевод неразрывно связан с этим становлением, его он и «переводит», его воплощает, он невозможен вне этого хода... Что до классических шедевров, принадлежащих языкам, на которых уже не говорят, то они именно потому и вызывают к переводу, что остались теперь единственными хранилищами жизни мертвого языка, единственными ответчиками за будущее этих языков без будущего. Они живы, только если переведены; больше того, они и в родном языке живут так, словно все время переводят и продлевают главную свою особенность — изначальную чужеродность. Переводчик — это писатель неповторимой оригинальности, причем именно в том, в чем, казалось бы, на нее и не претендует. Он — тайный властелин языковых различий. Но задача его — не стереть их, а использовать, чтобы резкими или тончайшими сдвигами создать в родном языке присутствие того, что, в его изначальном отличии, нес оригинал. Сходство здесь, справедливо замечает Беньямин, совершенно ни при чем: когда хотят, чтобы переводная вещь походила на оригинальную, литературный перевод

невозможен (точно так же романная реальность не отражает внероманную). Речь скорее о тождестве, которое начинается с инакости; речь об одном произведении, существующем на двух разных языках именно в силу их различия, что обнажает разрыв, делающий произведение неравным себе, всегда *другим*, — речь о сдвиге, из которого и необходимо извлечь свет, чтобы напоить им прозрачный, открытый *иному* перевод» [8]. И далее, обращаясь к беньяминовской оценке языка Гёльдерлина в его переводах трагедий Софокла, Бланшо пишет: «Оказалось, между двумя этими языками (древнегреческим и немецким — О.К.) обнаружено такое глубокое согласие, такая изначальная гармония, что она замещает собой смысл или, другими словами, ей удается превратить зазор, разверстый между ними двумя, в источник нового смысла. Эффект был настолько силен, что ледяному смеху Гёте по этому поводу даже не удивляешься. Над кем, собственно, смеялся Гёте? Над человеком, который перестал уже быть и поэтом, и переводчиком, а безрассудно устремился к тому центру, где думает найти собранной в одну точку такую чистую возможность сопряжения всего, которая способна сама по себе порождать смысл помимо любого установленного и ограниченного смысла. То, что подобное искушение явилось Гёльдерлину в образе перевода, понятно: к чистой возможности сопрягать все со всем, которой живо как любое практическое действие, так и любой язык, переводчик — как никто другой — находится в непрерывной, опасной и восхитительной близости. Именно этой неразлучности он и обязан своими правами самого гордого и самого незаметного из писателей, ни на минуту не расстающегося с убеждением, что перевод — это в конечном счете безумие» [8]. Замечу, что «безумие» в финале — очевидно то самое безумие, которое от истоков человеческой культуры противостоит мудрости века сего.

Я хочу снова дать слово Шеймасу Хини и привести его комментарий к одному высказыванию Теда Хьюза, ярчайшим образом характеризующему поэтику последнего. Это очень интересно. Я приведу обе цитаты по-английски. Хьюз написал в эссе «Myths, Metres, Rhymes»: «One gazelle flicks its tail — and the tail flick goes from gazelle to gazelle right through the herd, while they keep their heads down, nonchalantly feeding. To the individual gazelle it must feel like a communal brief prayer, meaning: while we all exist as one gazelle, I exist as full strength gazelle, immortal gazelle» [цит. по.: 9, p. 605]. Хини поясняет, что всё эссе Хьюза «is essentially a meditation on the middle state of the writer, poised between his own idiolect and the vast sound-wave and sewage-wash of the language's total availability... <...> In fact, this parable could equally well be a parable for the indissolubility of individual consciousness, shared language and cosmic at-homeness that we suppose existed in the world

before Babel» [9, p. 604–605] . И так: ещё одна тематизация образа мира до Вавилона. Но в любом случае мы имеем возвращение к тому, чего нет, к несказуемому как месту рождения речи. Возможно, это место следует называть *голосом*. Я не могу сейчас подробно рассмотреть всё то, что с разных позиций писали в связи с этим Жак Деррида в работе «Голос и феномен» [см.: 10], Жиль Делёз в «Логике смысла» [см.: 11, с. 235–255] и особенно Джорджо Агамбен, в частности, в книге «Язык и смерть» [см.: 12]. Для краткости сведём тему к формуле: голос как уже не шум, но ещё не речь. Если это так, то речь и создаваемый ею язык как виртуальное поле «возможностей» высказывания, *availability*, как выразился Хини, всё больше удаляет нас от чистоты, цельности и единственности Голоса. Хини: поэт – медиум, он между собственным идиолектом и океаном возможностей языка, точно так же, как и переводчик, и медиумичность, о которой здесь говорится, заключена не в чём ином, как в Голосе. Голос часто используется в качестве метафоры индивидуального стиля, авторской манеры. И вновь вопрос: метафора ли это? Не возвращает ли нас перевод – и в особенности перевод поэзии – к утраченному Голосу, переставшему быть собой в бесконечных различиях речи и океаническом разливе языка? Не даёт ли поэтический перевод – и чтение поэзии как перевод – редкую возможность услышать и на время обрести *свой собственный голос* как исток?

При попытке перейти к примерам поэтического перевода в той перспективе, которая меня интересует, возникает очевидная проблема: каждый из переводов уникален. И в каждом случае требуется совершенно особый тщательный разбор, чтобы от «техники» взойти к пониманию того, что собственно совершилось (даже в случае неудачи) в том или ином случае перевода. Но в идеале хотелось бы обойтись без «разбора». И я обращусь сейчас к области, для нас с вами несколько экзотической, и вспомню, что и как написал Мишель Фуко в своей рецензии на перевод «Энеиды» Вергилия, выполненный Пьером Клоссовским. Как известно, Клоссовски перенёс во французский язык просодию и синтаксические структуры латинского оригинала, придав таким образом поэтической речи ту предельную странность, благодаря которой этот перевод по сей день имеет во французской словесности маргинальный статус. Но послушайте Фуко – и из самого текста станет понятно, ради чего я его привожу: «Естественное место перевода – соседний лист в открытой книге: страница рядом, покрытая параллельными знаками. Тот, кто переводит, ночной проводник, безмолвно переправляет смысл слева направо, через сгиб книжного тома. Без оружия или багажа. Чем это материально обеспечивается, остается его тайной; известно только, что,

переправившись через границу, основные подразделения смысла тут же слегка перегруппировываются в подобные же скопления: произведение спасено. Но слово? Я имею в виду микроскопическое событие, которое произошло в какой-то момент времени и ни в какой другой; которое отложилось на этом участке листа бумаги и никаком другом? Слово как факт соположения и последовательности на той узенькой цепочке, где мы говорим? Даже буквальные, наши переводы не могут его учитывать; ведь они заставляют произведения скользить по равномерной плоскости языков; ведь они направлены вбок. Пьер Клоссовски опубликовал нынче вертикальный перевод “Энеиды”. Перевод, в котором слово в слово осуществляется как бы отвесное выпадение латыни на французский — следуя фигуре не подстрочной, а надстрочной... Каждое слово, словно Эней, несет с собой двух своих родичей и святое место своего рождения. <...> Новизна этого кажущегося “слово за словом” (как говорят, “капля за каплей”) велика. Для перевода Клоссовски базируется не на сходстве французского и латыни; он обосновывается в полости их самой большой разницы. <...> Необходимо признать, что существует два сорта переводов; они разнятся и по функциям, и по природе. Первые продвигают в другой язык то, что должно остаться тем же самым (смысл, красоты); они хороши, когда идут “от подобного к тому же”. И еще есть такие, которые бросают один язык об другой, присутствуют при столкновении, фиксируют падение и измеряют его угол. В качестве метательного орудия они берут оригинальный текст, а целью им служит язык перевода. Задача их не в том, чтобы доставить себе родившийся где-то в другом месте смысл, а в том, чтобы смутить переводимым языком язык перевода. <...> Подобного рода перевод ценен как негатив произведения: он служит ему следом, выщербленным в принимающем его языке. Доставляет он не переписывание, не эквивалент, а пустой и в первый раз несомненный знак своего реального присутствия. <...> Великолепием этого строя, чей рельефный ордер он не перестает демонстрировать, текст Клоссовского воссоединяется с латинским истоком нашего языка, как поэма Вергилия достигала истоков Рима... И совсем так же, как “Энеида” заставляет отсвечивать из глубин римского мира и порядка былые перипетии и наконец свершившуюся судьбу, это новое произведение Клоссовского заставляет искриться среди нашего языка те возвышенные ландшафты, в которых его поочередно задерживала история. О рождении Рима рассказано на языке, блеск которого делает его прозрачным для рождения французского. Этот двойник Вергилия есть также и двойник нашего собственного языка, но двойник, который его разрывает и к нему же препровождает» [цит по.: 13, с. 293–296]. Перед нами

не «разбор» и не «критика», но текст, воплощающий единое движение стиля (неотделимого от мысли) и осмысляющий не «продукт», но саму неуловимую сущность перевода как перехода через невидимую границу, символизируемую сгибом книжного блока между страницами разворота. Этот текст Фуко, в моём представлении, являет собой один из показательных примеров того, что герменевтика перевода – а равно и сам перевод как герменевтика – это никогда не анализ достигнутого и вообще сказанного, но выявление самого приближения к несказуемому.

Я думаю сейчас о мандельштамовских переводах сонетов Петрарки. Конечно, здесь нельзя говорить о «вертикальном выпадении» итальянского в русский, но всё же просодические, лексические и фонические находки Мандельштама упорно заставляют меня вспоминать эту фукольдиданскую фигуру. Впрочем, я сейчас не собираюсь «анализировать». Томас Венцлова в одной из своих работ дал исчерпывающий сравнительный анализ переводческих поэтик Мандельштама и Вячеслава Иванова на примере переводов сонета СССХI. Венцлова подробно описывает и затем именуется эти две поэтики: классическую, создающую мир светлой скорби, у Иванова и экспрессивно-мятежную, почти экспрессионистскую, в которой «медиация» жизни и смерти достигается через муку и терзание, у Мандельштама [см.: 14, с. 127–139]. И вот, вспомнив оригинал и эти два перевода (которые могут быть контрастно сопоставлены), хочется спросить: а где же Петрарка? Я бы ответил, что Петрарка – «между». В различии. В отличии его оригинального текста от любого из переводов и – как всегда бывает в поэзии – от самого себя. А где собственно сказанное у Петрарки? Можно тысячу раз прочитать оригинал (а также и любой из переводов), только чтобы увидеть, как смысл буквально утекает сквозь строки – ради иного рода смысла, как у Бланшо, – ибо то событие, которое Венцлова так удачно назвал медиацией жизни и смерти, невозможно ни в жизни, ни в смерти, ни в вещах, ни в словах, оно по ту сторону. И если различия в языке делают нашу речь бесконечной в её стремлении артикулировать безостановочную игру понимания и непонимания, то различие, возглашаемое поэтическим словом, это обосновывающее различие, в котором берёт начало всякая речь и, что самое главное, в котором сбывается то, что никогда не может сбыться в действительности.

#### **Список использованных источников и литературы**

1. Смирнов А.В. Логика смысла: Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 504 с.

2. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / Перев. с итал. А.Н. Коваля. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 574 с.
3. Хорват В. Дунайские таблицы = Дунавске таблице / Перевел с сербского Олег Комков. – Београд: Paideia, 2015. – 247 с.
4. Хини Ш. Школа пения. Стихотворения 1966–2002 / Пер. А. Кистяковского, Г. Кружкова, А.Ливерганта. – М.: Рудомино, 2003. – 224 с.
5. Nancy J.-L. Les Muses. – Paris: Galilée, 2001. – 186 p.
6. Вейдле В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001. – 447 с.
7. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения: Сб. статей / Пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой, Е. Павлова, А. Пензина, С. Ромашко, А. Рябовой, Б. Скуратова и И. Чубарова. – М.: РГГУ, 2012. – 288 с.
8. Бланшо М. О переводе / Пер. с французского Бориса Дубина. – Иностранная литература. – 1997. – № 12. – <http://www.zh-zal.ru/inostran/1997/12/benjamin04.html> (режим доступа: 14.04.2019).
9. Translation – Theory and Practice: A Historical Reader. – Oxford: OUP, 2006. – 649 p.
10. Деррида Ж. Голос и феномен / Пер. С.Г. Кашиной, Н.В. Сулова. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
11. Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Свирского. – М.: Академический проект, 2011. – 472 с.
12. Agamben G. Il linguaggio e la morte. – Torino, Einaudi, 1982. – 139 p.
13. Клоссовски П. Бафомет. Купание Дианы. Приложение: М. Фуко. Проза Актеона / Сост. и пер. с франц. В. Лапицкого. – СПб.: Академический проект, 2002. – 304 с.
14. Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 624 с.