

С. Л. Фокин

ГЕЛЬДЕРЛИН, ЛАКУ-ЛАБАРТ И СТОЛЯР ЦИММЕР*

В центре нашего внимания находятся, с одной стороны, рассуждения о сущности перевода, сосредоточенные в «Примечаниях к Эдипу», написанных Фридрихом Гельдерлином (1770–1843) в последний период здорового бытия его мышления как опыт комментария к собственному переводу на немецкий язык «Царя Эдипа» (1804) Софокла¹; с другой стороны, действительные отражения и преломления этого двуединого поэтически-рефлексивного начинания в трудах французского философа, филолога-германиста и переводчика Ф. Лаку-Лабарта (1940–2007), сказавшиеся, в частности, в его концепции перевода как метафразиса, последовательно изложенной в небольшой книге «Метафразис», опубликованной в 1998 г. издательством «PUF».

Приступая к рассмотрению понятия перевода Фридриха Гельдерлина, необходимо сразу обратить внимание, что оно складывается из четырех-пяти фигур, или ключевых моментов, связанных между собой довольно сложными смысловыми связями, не все из которых одинаково значимы для нашей темы. В самом схематическом виде эти моменты могут быть представлены следующим образом:

во-первых, перевод из Софокла представляет собой принципиально политическое начинание, отвечающее сущности поэзии, как она понимается Гельдерлином на заре нового века и в непосредственной близости к моменту помрачения его мысли;

во-вторых, «Примечания к Эдипу», призванные, казалось бы, разъяснить текст и смысл древнегреческой трагедии, в действительности представляют собой рассуждение о методе поэзии как таковой, который, в понимании поэта-переводчика, принципиально не отличается от метода перевода;

* Статья выполнена при поддержке РФНФ, грант № 14-04-00065 «Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII–XX веков».

¹ Перевод «Примечаний к Эдипу» Гельдерлина публикуются ниже.

в-третьих, аналогия, или соответствие, перевода и поэзии не сводится к статичному тождеству, а представляет собой динамичное единство и своего рода борьбу противоположностей: это соответствие обусловлено тем, что как первый, так и вторая основываются на одном и том же интеллектуально-ментальном жесте, который сам Гельдерлин, как будто избегая сложившихся категорий современной немецкой эстетики, называет восходящим к Расину французским словосочетанием «transport tragique» (букв. «трагическое перенесение», в то же время — «трагический восторг», но также — «трагическое восхищение-похищение»), парадоксальным образом заключающим в себе понятие «перевода» как одно из буквальных значений этого слова как во французском, так и в русском языках: перенос, перенесение, переложение;

в-четвертых, одной из ключевых проблем «Царя Эдипа» является именно проблема перевода, коль скоро Эдип-переводчик «слишком беспредельно», а не буквально, не дословно истолковал закон богов;

в-пятых, поэзия как перевод воли богов может уйти от новейшего романтического субъективизма не иначе, как в некоем трансцендирующем жесте «сверх», устремленности по ту сторону бытия, каковая, однако, предполагает не отрицание настоящего, а его снятие, т. е. трагическое преодоление, жестко привязанное к существу через сознание своего рода вторичности, логики повторения, передаваемой, среди прочего, греческой приставкой *méta*, а в русском языке схватываемой соответственно приставкой *пре* или *пере*: словом, речь идет, в конечном итоге, о некоем переоткрытии, переобосновании начала и языка, хотя и переложении сказанного тоже, где важно услышать не только «переложить» с места на место, но и «перекладывать» в смысле перевода: «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка — вторая натура (М. Ю. Лермонтов)».

Подытоживая эти преимущественно абстрактные положения, можно высказать предположение, что как раз исключительно метафизический и радикально поэтический характер переводов Гельдерлина предопределило то особое положение, которое они заняли, точнее говоря, завоевали в немецкой культуре: почти единодушно не принятые или даже осмеянные современниками, они лишь со временем достигли статуса исторического события немецкого языка. Не что иное, как историчность и метафизическая основательность переводов Гельдерлина, реализованные в глубочайшей языковой работе с сокровенными формами так называемого «восточного элемента» в древнегреческом, равно как с эксцентрическими диалектными, словообразовательными и этимологическими возможностями немецкой речи объясняют то, что они были удостоены

того, чего перевод в принципе никогда не достоин, — а именно перевода на иностранный язык. Более того, французский философ Лаку-Лабарт не только перевел переводы Гельдерлина из Софокла на французский, но и реализовал то, о чем сам Гельдерлин мог только мечтать: он осуществил их постановки на сценах различных французских театров.

В качестве отступления скажем несколько слов о Филиппе Лаку-Лабарте и том особом, крайне напряженном и плодотворном отношении, которое он поддерживал на протяжении всего своего творческого пути с творчеством Гельдерлина.

Самая суть этого отношения заключается в том, что труды и дни Гельдерлина, но особенно роль поэта в установлении новой парадигмы немецкой поэзии и в создании немецкого мифа, находятся на перекрестке двух основополагающих тем собственного философского маршрута Лаку-Лабарта [Brinbaum 2010]. Речь идет, с одной стороны, о проблематике театра, представления и мимесиса вообще, тогда как с другой — о все время нарастающей и все более разносторонней критике философии Мартина Хайдеггера в свете своего рода тройной связки, объединяющей искусство, философию и политику.

Получив классическое филологическое образование под руководством Жерара Женетта, Филипп Лаку-Лабарт начал свой интеллектуальный маршрут со счастливой встречи в Страсбурге с Жаном-Люком Нанси, который направил внимание своего соавтора на историю немецкого идеализма и романтизма: одним из самых заметных плодов этого раннего сотрудничества стала книга по теории немецкого романтизма «Литературный абсолют» [Lacoue-Labarthe, Nancy 1978], представляющая собой комментированную тематическую антологию переводов фрагментов немецких романтиков, участвовавших в творческом содружестве журнала «Атенеум». В том же 1978 г. Лаку-Лабарт перевел на французский язык перевод «Антигоны» Софокла, осуществленный Гельдерлином в 1804 г. Этот перевод послужил основой для театральной постановки в Страсбургском национальном театре, осуществленной совместно с известным французским драматургом и режиссером Мишелем Дёйчем. В 1998 г. Лаку-Лабарт возвращается к переводам Гельдерлина и переводит «Царя Эдипа». Это переводческое начинание сопровождается также публикацией двух важных теоретических текстов: уже упоминавшегося «Метафразиса», а также этюда под названием «Театр Гельдерлина».

С другой стороны, наряду с этими переводческими начинаниями, фигура и мысль Гельдерлина оказываются ключевыми в разработке оригинального философского учения Лаку-Лабарта, известного под именем «Политики поэзии». Здесь мы имеем целый ряд крупных философских работ, где поэтический

опыт Гельдерлина выступает своего рода краеугольным камнем для развития критики архи-нацизма Хайдеггера. Отметим, что одна из самых сильных работ этого ряда — «Хайдеггер — Политика поэмы» — вышла в свет в 2002 г., за пять лет до смерти Лаку-Лабарта [Lacoue-Labarthe 2002].

Прежде чем перейти к более детальному обсуждению обозначенных моментов понятия перевода у позднего Гельдерлина, представляется целесообразным рассмотреть вкратце саму идею перевода как метафразиса, из которой исходил Лаку-Лабарт в своей переводческой и философской работе с текстами немецкого поэта. Заметим сразу, что французский мыслитель задействует в своих трудах стихию своего рода «метабытия» поэзии, в которой она предстает как одновременно и физическое, и метафизическое переоткрытие мира через поэта и то единственное, но крайне опасное благо, которым он владеет на правах неотчуждаемой собственности, т. е. через язык. Язык предстает здесь как единственный вид частной собственности у лишенного всего, буквально обездоленного и обезумевшего в глазах всех, кроме столяра Циммера, немецкого поэта.

Приведем исходную цитату:

Метафразис в древнегреческом языке (хотя речь идет об относительно позднем периоде: большинство словоупотреблений зафиксировано у Плутарха) означает следующее: перевод. Впрочем, как раз этот смысл сохранился в новогреческом языке, что произошло ценой легкого орфографического отклонения (*métaphrasè*). Но со словом связаны и иные значения, в соответствии с полисемией приставки *meta*: к примеру, то, что мы называем другим термином, также заимствованным в древнегреческом, а именно «парафразой»; или, если исходить из латыни, «экспликацией». *Métaphrazein* значит «выразить иными словами» или, в более общем смысле, «говорить вслед кому-то или чему-то, в продолжение чего-то или кого-то». И тот же самый глагол, опосредованным путем, но на сей раз в более древнем словоупотреблении, поскольку Байи и «Лиддел-Скотт» фиксируют его употребление в «Илиаде», означает: «размышлять вслед, рассуждать, рассматривать что-то по здравому рассуждению»... При этом всем известно, что древняя философская традиция, восходящая к толкованию Аристотеля, учит нас иначе понимать предлог или приставку *méta*. Было разработано, и со времен Канта стало необходимым понятие метафизики, обозначающее собственный поворот спекулятивной мысли в наивысшей ее направленности. Что предполагало, как во французском переводе греческого слова *métaphora* через слово «перенос» (*transport*, которое Гельдерлин использует как есть, по-французски), или одновременно и самое древнее

и самое банальное сегодня значение, которое мы слышим в *méta*, то есть вкюпе транс, супер или супра или даже сюр (в таких, например, словах, как «сюрнатуральный», «сюрнатурализм» — это выражение Бодлера — или «сюрреализм»), или вообще «по ту сторону», «потустороннее»... Именно так мне хотелось бы, чтобы понимался метафразис, который послужит для обозначения попытки Гельдерлина, этой отчаянной и в конечном итоге невразумительной манеры перефразировать, сюрфразировать Софокла (или вообще греков) в сочлененном обваливании, которое его самого обрекает на гибель и разрушение как метафоры, так и метафизики. (Чудовищное словообразование перефразировать, или сюрфразировать, я использую также в том смысле, в котором на театральном жаргоне говорят о некоторых актерах, что они «переигрывают»: что они (чуть-чуть) заигрываются, играют больше, чем нужно [Lacoue-Labarthe 1998, 8–10].

Итак, метафразис не есть просто перевод; метафразис — это сверхперевод, сюрперевод, словом, нечто большее, чем перевод, хотя внимание или верность букве или даже фразе, т. е. синтаксическому рисунку предложения оригинала, заключены в его исходном принципе. Речь не о классическом буквализме, невозможном повторе на немецком структуры греческой фразы, но о таком повторении, буквально вторении тексту оригинала, в котором в страшном напряжении физических и умственных сил ищется его преодоление. Само по себе такое понимание призвания переводчика заключает в себе все опасности языкового смешения и помешательства самого переводчика, что и было отмечено В. Беньямином в знаменитом пассаже из программной статьи «Задача переводчика»:

Гармония языков в переводах Гельдерлина настолько глубока, что язык касается смысла лишь как ветер струн эоловой арфы. Переводы Гельдерлина — прообразы их формы; даже к самым совершенным переводам своих источников они относятся как прообраз к образцу... Именно поэтому они в большей мере, чем остальные, таят в себе страшную, первородную опасность любого перевода: врата языка, столь расширенного и форсированного, могут захлопнуться и запереть переводчика в молчании. Переводы Софокла были последней работой Гельдерлина. Смысл в них бросается из пропасти в пропасть и наконец угрожает полностью потеряться в бездонных языковых глубинах [Беньямин 2012, 269].

Само важное здесь в том, что перевод не есть ни подражание, ни мимезис вообще, ибо конечной целью Гельдерлина является не телесный и текстуальный

повтор Софокла и греков вообще, а его перенос — в трагическом восхищении, похищении, — и переселение на немецкую почву. Словом, в метафразисе, как его понимает Лаку-Лабарт, перевод ищет не повтора того же самого, а такого различия, в котором явилось бы в полном свете собственно немецкое, национальное, в противовес греческому и грекам, которых уже давным-давно нет, и Гельдерлин это понимает гораздо лучше, чем многие его соотечественники и современники, объявившие подражание грекам принципом строительства немецкой культуры и новейшего немецкого мифа [Лаку-Лабарт, Нанси 2002].

Такое отношение к Греции своеобразно отразилось в суждении Гельдерлина о французах, которые явились для немецкого поэта в виде своего рода ходячих пережитков древних греков в современности. Именно этим чувством делится он со своим другом Бёлендорфом по возвращении из Бордо:

Дорогой мой! Как давно я тебе не писал; а между тем я побывал во Франции и увидел землю печальную и одинокую; пастухи юга Франции и кое-какие красоты: мужчины и женщины, что выросли в тоскливом страхе патриотического сомнения и голода. Стихия во всем своем могуществе, огонь небесный, и спокойствие людей, их жизнь на природе, и их бедность, и их удовлетворенность меня постоянно поражали, и подобно тому, как говорили герои, я тоже могу твердо сказать, что меня сразил Аполлон [Hölderlin 1954, 432].

Завершая это краткое представление концепции метафразиса Лаку-Лабарта, хотелось бы подчеркнуть, что в своих переводах Софокла Гельдерлин стремится переиграть не только древних греков, но и современных ему французов: он как будто хочет перехватить историческую инициативу у революционной Франции, которая буквально вскружила голову многим из его современников и соотечественников, и передать эстафету действительного существования нации в большой Истории своей собственной отчизне.

Сам Гельдерлин воспринимает свои переводы как принципиально политический жест. В «Посвящении» принцессе Августе Гомбургской, которым открываются переводы из Софокла, он открыто связывает свой переводческий опыт, с одной стороны, с необходимостью познания чужих законов, тогда как с другой — с национальным, патриотическим призывом своей грядущей поэзии, если ему будет дано на это время:

Сейчас, поскольку поэт у нас тоже должен способствовать пользе или удовольствию, я выбираю это предприятие, потому что оно подчинено чужим, правда, но твердым и историческим законам. Кроме того хочу я, если будет время, воспеть предков государей наших и их дворы, а также ангелов священной отчизны [Hölderlin 1952, 119–120].

Создавая переводы из Софокла, Гельдерлин выбирает не только свое сиюминутное время (сейчас, Jetzt), он делает выбор в пользу чужбины с тем, чтобы когда-нибудь, если позволит время, воспеть родителей своих государей, дворцы, дворы или места их пребывания, наконец, священную отчизну. Иначе говоря, следует полагать, что поэт предпринимает перевод как раз для того, чтобы перенести чужие законы, главное достоинство которых в том, что они тверды и историчны, во дворы священной отчизны, земли отцов, которая, без этих переводов, рискует остаться не только без поэта, но и в абсолютном прошлом, в абсолютно прошедшем времени предков, ангелов и лишенных твердых установлений дворов. Словом, именно сиюминутное время диктует эту необходимость испытания Чужбиной, которое выступает чем-то вроде предуготовленья к опыту истинного освоения устоев священной отчизны, главным результатом которого является выдвижение Германии в Новое время. Более того, сам жест перевода оказывается обремененным задачей водворения, перемещения и внедрения чужих законов (Gesetzen) во дворы государей отчизны (Size), коим не достает, по всей видимости, именно крепости и настоящей историчности: словом, мы имеем дело в этой фразе с ненавязчивым и, возможно, даже невольным напоминанием поэта о самой сущности перевода, как она схватывается немецким языком: Übersetzung, переустановка.

Политическая задача переводческого предприятия устанавливается буквально с первой фразы «Примечаний к Эдипу», где, в общем и целом, речь идет не столько о задаче переводчика, сколько о предназначении поэзии как таковой:

Будет правильно, если гарантировать, даже у нас, поэтам гражданское существование, если поднять, даже у нас, поэзию, учитывая различие эпох и установлений, на высоту μὴχανή Древних [Hölderlin 1952, 195].

Насущная задача поэзии, как формулирует ее Гельдерлин в примечаниях к переводу из Софокла, заключается, с одной стороны, в обеспечении гражданского состояния и гражданского сознания поэта, тогда как с другой, — в возвышении самой поэзии до той степени силы, могущества, хватки, которой обладали в творчестве Древние: речь идет об истинном искусстве в смысле умения поэта владеть выразительными возможностями языка или в смысле того мастерства в обработке дерева, которым обладал столяр Циммер, в доме которого нашел приют обезумевший в глазах окружающих и обессиливший в своем творении поэт более чем на тридцать лет: в благодетеле ему виделся, наверное, грек догомеровской, «восточной», как он говорил, Греции [Bertaux 1983]. Но речь идет также о таком преобразовании, о такой трансформации фигуры

поэта, в которой он, преодолевая всякие уловки и приемы поэтической презентации, в которых так наловчились иные современники поэта, сам физически, т. е. в натуре, но через силу сюрнатурализма или даже последовательного сюрреализма становится воплощенной поэмой.

Словом, вопреки всему поэт Гельдерлин продолжает жить в том, кто почти всем, кроме столяра Циммера, представляется безумцем. Он живет не так, как живут поэты его времени, он живет как поэма. Иначе говоря, политическое призвание поэтического перевода или поэзии в целом подразумевает полное перерождение самой фигуры поэта, своего рода десубъективацию слишком высоко вознесенной романтизмом поэтической личности. Именно поиск десубъективации и приводит поэта к фигуре редкой птицы, которой он виделся своему благодетелю Циммеру. Можно утверждать, что именно субъективизм современной поэзии неприемлем для Гельдерлина, и этого субъективизма он, что есть сил бежит, в том числе через перевод, через переустройство в современном ему немецком языке власти и законосообразности поэтической речи Древних:

Прочим произведениям искусства, в сравнении с греческими, недостает также крепости; по крайней мере, вплоть до настоящего времени о них судили скорее в зависимости от впечатлений, которые они производят, нежели от расчета их основоположения и прочих начинаний, благодаря которым производится прекрасное. Но чего особенно недостает поэзии новейшей (*modernen*), так это школы и всего, что относится к ремеслу, того, стало быть, чтобы ее методичное начинание могло быть рассчитано и изучено, того, чтобы, ежели этому научиться, то можно было всегда это повторить с уверенностью в правильности исполнения [Hölderlin 1952, 195].

Трудно рассчитывать на исчерпывающее толкование этого исключительно темного текста, тем не менее, в нем высвечивается своего рода созвездье мерцающих и путеводных слов, крайне важных и совершенно необходимых для понимания сущности поэзии как перевода, или метафразиса: во-первых, речь идет о поиске некой основательности, которой не достает современной поэзии; во-вторых, сама современная поэзия представляется Гельдерлину чем-то наносным, благоприобретенным, сущностно чуждым национальным основам поэтического творения: не случайно, что поэт использует для ее именованья французское понятие *Der modernen Poesie*, вероятно, держа в мыслях и противопоставляя ему истинно немецкое и практически непере译имое понятие *Dichtung*; в-третьих, недостатком современной поэзии ему видится не только отсутствие внимания к поискам оснований, но и ее школьный, т. е. групповой

характер, где поэзия низводится до уровня ремесленничества и отношений мастер-ученик, характеризующих инфантильный, буквально бессловесный строй современных поэтов; в-четвертых, и это едва ли не самое главное, истинная поэзия отличается от поэзии современной, настроенной на произведение сильных впечатлений у слабых читателей, собственным методом, основанном не на вдохновении, а на расчете, на математике, ритме и... цезуре поэтического разума; в-пятых, наконец, эта новая, действительно современная поэзия настроена не на поиск оригинальности, а на повторение некоего переоткрытого начала, т. е. на перевод как метафразис, иными словами, на поэтическое размышление вослед уже сказанному. Всякое истинное сказание, в том числе и в виде перевода, стремится стать преданием, а не предательством, традицией, а не фикцией.

Было бы неверно думать, что сущность поэзии исчерпывается переводом; по крайней мере, невозможно это утверждать, имея в виду современное понимание перевода. Тем не менее, именно через понятие перевода, выраженное, правда, через французское словосочетание «transport tragique», Гельдерлин определяет характер этого интеллектуально-ментального начинания, в котором преобразуется сама фигура поэта. И вновь подчеркнем: используя французский язык, поэт ведет войну на два фронта. С одной стороны, он дистанцируется от слишком холодной и все еще слишком субъективной эстетики современной ему немецкой поэзии; тогда как с другой, — опрокидывает в пучину истинно Древних расиновскую эстетику французского классицизма. В сущности, и немецким Новым, и французским Древним Гельдерлин противопоставляет необходимость испытания поэзии через отрицание всякого мимесиса, всякого представления, через возведение поэтической субъективности к высотам горения аполлоновского огня. Иными словами, речь идет об испытании поэзии через абсолютное ничто представления, пресечение речи, абсолютную пустоту, в которой не представляется ничего, кроме пустоты, чистой формы:

Тем самым, в ритмической последовательности представлений, в которой восхищение себя представляет и что в метрике называют цезурой, становится необходимым чистое слово, антиритмический словораздел, чтобы противостоять душераздирающему чередованию представлений в самом кульминационном его моменте, когда является уже не чередование представлений, а само представление [Hölderlin 1952, 196].

Может показаться, что в приведенном сверхвдохновенном и сверхтемном пассаже «Примечаний к Эдипу» мысль Гельдерлина больше касается самой сущности поэзии, выстраивает скорее новую трагическую эпистему, нежели

представляет поэзию как род перевода. Однако, будто теряя чувство дистанции по отношению к Эдипу-чужестранцу, поэт вдруг испытывает потребность увидеть в нем не только своего ближнего, но и близкого в том, что он может грешить произволом, способен ошибаться, причем ошибаться так, как может ошибиться только переводчик, слишком вольно или, наоборот, слишком невнятно толкуя священное слово. Ибо Эдип в трагедии Софокла является среди всего прочего архифигурой переводчика. Вина Эдипа — это вина и грех переводчика, толкователя и интерпретатора:

Умопостигаемость целого покоится в основном на том, чтобы хорошенько рассмотреть сцену, в которой Эдип *слишком беспредельно толкует* изречение оракула и искушается *злополучием* [Hölderlin 1952, 197].

Словом, вина Эдипа определяется, среди прочего, тем, что он перетолковал, перефразировал, переиграл или даже разыграл слово оракула, вместо того, чтобы следовать ему буквально.

В свете концепции перевода как метафразиса обнаруживается исключительность поэтически-переводческого начинания Гельдерлина. Действительно, перевод здесь сближается, с одной стороны, с собственно метафизикой, поскольку через приставку *мета-* он соотносится с решительным поворотом спекулятивной мысли по ту сторону зримого, естественного, натурального бытия; с другой, — со своего рода театрално-экзистенциальным экспериментом, собственно, с трагедией как таковой. В такого рода практике поэт-переводчик, подобно Эдипу, не столько следует букве оригинала, сколько стремится говорить вослед тому, что видит началом, настолько углубляясь в языковое начинание, что поэзия воистину начинает грозить ему безумием и безмолвием. В этой сюрфразировке он исполняет, играет оригинал; заигрывается и переигрывает. Трагичность этой игры усугубляется тем, что в такого рода переводе или языковом перевороте поэт веряет себя, ко всему прочему, решению политических задач своего времени и своего отечества, стремясь поставить последние в число первых.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Bertaux 1983 — Bertaux P. Hölderlin, ou Le temps d'un poète. Paris: Gallimard, 1983.
Brinbaum 2010 — Brinbaum A. La sobriété, de Lacoue-Labarthe à Holderlin // Philippe Lacoue-Labarthe. La césure et l'impossible / Sous la direction de J. Rogozinski. Paris: Lignes, 2010. P. 41–60.

- Hölderlin 1952 — *Hölderlin F. Sämtliche Werke – Grosse Stuttgarter Ausgabe*. Bd. 5. Übersetzungen / Hrsg. v. F. Beissner. Stuttgart: Kohlhammer, 1952.
- Hölderlin 1954 — *Hölderlin F. Sämtliche Werke – Grosse Stuttgarter Ausgabe*. Bd. 6. Hälfte 1. Briefe: Text / Hrsg. v. A. Beck. Stuttgart: Kohlhammer, 1954.
- Lacoue-Labarthe, Nancy 1978 — *Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Lacoue-Labarthe 1998 — *Lacoue-Labarthe Ph. Métaphrasis, suivi de Le Théâtre de Hölderlin*. Paris: PUF, 1998.
- Lacoue-Labarthe 2002 — *Lacoue-Labarthe Ph. Heidegger. La politique du poème*. Paris: Galilée, 2002.
- Беньямин 2012 — *Беньямин В. Задача переводчика / Пер. Е. Павлова // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / Сост. и послеслов. И. Чубарова, И. Болдырева. М., 2012.*
- Лаку-Лабарт, Нанси 2002 — *Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф / Пер. с франц. С. Л. Фокина. СПб., 2002.*