

<sup>1</sup> Владимирцов Борис Яковлевич (1894–1931) — востоковед-монголовед. Член Восточной коллегии «Всемирной литературы», неоднократный участник заседаний Западной коллегии, где выступал в качестве рецензента отдельных произведений (как в случае с М. Прустом), принимал активное участие в обсуждениях. Автор статей в журнале «Восток» и во втором выпуске сборника «Литература Востока» (Пб.: Государственное издательство, 1920). Во «Всемирной литературе» вышло две книги в переводе, со вступительными статьями и примечаниями Владимирцова — «Монголо-ойратский героический эпос» (см. прим. 37 к вступ. статье) и «Волшебный мертвец» (Пг.; М.: Государственное издательство, 1923).

<sup>2</sup> К моменту кончины Пруста на его родине, во Франции, были изданы три книги, входящие в цикл «В поисках утраченного времени»: «По направлению к Свану» («Du côté de chez Swann», 1913), «Под сенью девушек в цвету» («À l'ombre des jeunes filles en fleurs», 1918) и «У Германтов» («Le côté de Guermantes I et II», 1921–1922). Четвертый том *magnum opus* Пруста, «Содом и Гоморра» («Sodome et Gomorrhe I et II»), печатался в 1922–1923 годах. Вероятнее всего, под восемью томами, о которых речь идет в протоколе, подразумевается отдельное издание частей того или иного романа, входящего в цикл, поскольку известно, что при жизни Пруста они печатались отдельными книжками.

<sup>3</sup> внезапно; сразу; без предварительной подготовки (*лат.*)

<sup>4</sup> Николай Осипович Лернер (1877–1934) — критик, историк литературы, пушкинист. Член Западной коллегии «Всемирной литературы». В издательстве при его участии вышли следующие книги: *Беранже П.-Ж. Песни* / Пер. В. Курочкина и Л. Мея; под ред. и с предисловием Н. Лернера. Пб.: Всемирная литература, 1919; *Роллан Р. Кола Бреньон* / Пер. М. Елагиной; под ред. Н. О. Лернера. Пб.: Государственное издательство, 1922; *Ромэн Ж. Доногоо-Тонка, или Чудеса науки: [Кинематографический рассказ]* / Пер. О. И. Поддячей; под ред. и с предисловием Н. О. Лернера. Пб.: Государственное издательство, 1922; *Струг А. Деньги* / Пер. Е. Гонзаго; под ред. Н. О. Лернера. Пб.; М.: Государственное издательство, 1923.

<sup>5</sup> Вероятно, когда Лозинский говорит о том, что прочитал «первые два тома», имеются в виду первые две части первого романа из «В поисках утраченного времени» — «По направлению к Свану»: «Комбре» и «Любовь Свана». «Имена городов» — третья часть этого романа.

<sup>6</sup> Как уже отмечалось, отрывки из этого перевода напечатал журнал «Современный Запад» в 1924 году. См. прим. 66 к вступ. статье.

<sup>7</sup> Эдмон Жалу (Edmond Jaloux; 1878–1949) — писатель, эссеист, критик. В 1931 году для описания явлений современной ему литературной ситуации предложил термин «магический реализм». Об этом, в частности, писал С. И. Шаршун (Числа. 1932. № 6. С. 229–231).

<sup>8</sup> Имеется в виду издание новой серии, посвященной классикам всемирной литературы. См. доклад Тихонова на заседании редакционной коллегии 19 февраля 1924 года: «„Всемирная Литература“ может продолжать свою прежнюю работу и даже в несколько расширенном виде. Так, возникла мысль, получившая полное одобрение Госиздата, об основании Отдела подписных изданий, в которых предполагается две серии: Современных иностранных писателей и Классиков» (ИМЛИ РАН. Архив А. М. Горького. Фонд А. Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 199. Л. 1).

<sup>9</sup> Далее в протоколе идет перечисление изданий.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-217-226

© Е. Н. Пенская

## НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ ПЕРЕВОД Б. Л. ПАСТЕРНАКА ИЗ ЖАН ПОЛЯ РИХТЕРА\*

Цифровизация писательских архивов, как теперь очевидно, дает возможность проследить этапы работы над рукописью, сопоставить черновики. Так, доступность автографов переводов Б. Л. Пастернака позволяет восстановить не только многослойную картину правки, поиска слова, но благодаря сохраненным комментариям, пояснениям, дарственным надписям увидеть метаморфозы текста в разных измерениях.<sup>1</sup>

\* Работа выполнена при поддержке РФФ. Проект 19-18-00353, НИУ ВШЭ.

<sup>1</sup> На литературном портале «Автограф» представлены переводы Б. Л. Пастернака, хранящиеся в РГАЛИ. Среди них: 1) «Гамлет». Перевод трагедии У. Шекспира. Вариант. Отрывок из

Цифровой архив помогает в том числе обнаружить лакуны в той или иной сфере творчества писателя. В пастернаковедении переводческие занятия поэта — одна из самых хорошо изученных тем. Однако неопубликованный перевод предисловия ко второму изданию «Элементарной школы эстетики» («Vorschule der Ästhetik», 1812) Жан Поля, выполненный Пастернаком в 1919 году и через два года предположительно переданный им в издательство «Academia» Петербургского философского общества при университете,<sup>2</sup> поднимает ряд проблем частного и общего характера, а выявление самого факта практически неизвестного перевода обнаруживает несколько коллизий.

Во-первых, представляется любопытным внимание Пастернака к Жан Полю, далекому для него автору, вроде бы чуждой тематики. Во-вторых, уточняется история сотрудничества Пастернака с издательством «Academia» — от истоков его возникновения в 1921 году и до закрытия в 1937-м. В-третьих, перевод Пастернака расширяет рецепцию наследия Жан Поля, философского и художественного, особенно в XX веке.

На рукописи перевода Жан Поля Рихтера стоит дата: 1919. Она сделана, скорее всего, самим Пастернаком, но какие-либо свидетельства, подтверждающие или опровергающие такую атрибуцию, отсутствуют. Датировка позволяет предположить, что он появился в то голодное время, когда переводческие занятия были для Пастернака единственным заработком, и предназначался для издательства «Всемирная литература», по заказу которого в том же 1919 году поэт переводил трагедии Г. Клейста «Принц Гомбургский», «Семейство Шроффенштейн» и «Роберт Гискар», а также стихотворения и фрагмент «Тайны» И. В. Гете.<sup>3</sup> Известно скептическое отношение Пастернака к своим ранним переводам. Оно сформулировано в очерке «Люди и положения». Самыми «страшными» признаны переводы пьесы Бена Джонсона «Алхимик» и поэмы Гете «Тайны». Отзыв Блока на эти работы — «пренебрежительный, уничтожающий» — Пастернак воспринял болезненно и преувеличенно остро, хотя на самом деле эта внутренняя рецензия была спокойной и касалась только стихотворения «Посвящение», которое предвляло «Тайны», а позже открывало прижизненные издания лирики Гете. Блок писал, что перевод А. А. Сидорова, опубликованный в 1914 году книгоиздательством «Лирика», ему кажется понятней и ближе к тексту.<sup>4</sup> В результате были выпущены только переводы драматургии Клейста в издательстве «Всемирная литература»,<sup>5</sup> а часть заказов передана в «Academia».

Взаимодействие Пастернака с издательством «Academia» — тема, которая, видимо, находится на периферии исследований творчества поэта, поэтому ряд деталей остается непроясненным. Очевидно, центральным звеном сотрудничества предполагался в 1920-х годах перевод «Гамлета», «однако это начинание не имело продолжения».<sup>6</sup> Несколько эпизодов, связывавших Пастернака с «Academia» на общем фоне его несостоявшихся отдельных попыток что-либо осуществить в рамках этой институции, все-таки важно восстановить. Речь идет, в частности, о неосуществленном замысле «Избранных стихотворений» Э. Верхарна. Судя по внутренним документам издательства, с конца июля 1937 года велась работа, продумывалась структура и план книги, заключены договоры и происходила переписка с предпо-

1) сцены III действия. Черновой автограф. 16 октября 1942 года; 2) «Король Генрих IV». Перевод трагедии У. Шекспира. Часть первая: а) Беловой автограф. 18 марта 1945 года; б) Черновой автограф. <Начало 1940-х годов>; 3) «Ромео и Джульетта». Перевод трагедии У. Шекспира: а) Автограф с дарственной надписью В. В. Авдееву. 15 июля 1942 года; б) Новая редакция, черновой автограф с правкой. С дарственной надписью А. Е. Крученых. 23 октября 1947 года; 4) Замечания к переводу трагедии В. Шекспира «Антоний и Клеопатра». 1942–1944 годы, и др. (см.: Переводы / Борис Пастернак // literature-archive.ru; дата обращения: 31.07.2022).

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 1392. Л. 1–7.

<sup>3</sup> Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989. С. 326.

<sup>4</sup> Цит. по: Там же. С. 344–345.

<sup>5</sup> См.: Клейст Г. Семейство Шроффенштейн; Роберт / Пер. Б. Л. Пастернака // Клейст Г. Собр. соч.: В 2 т. / Под ред. Н. С. Гумилева и В. А. Зоргенфрея. М., 1923. Т. 1. С. 5–176.

<sup>6</sup> Пастернак Е. Б. Борис Пастернак и Шекспир: к истории перевода «Гамлета» // Шекспировские чтения 2004. М., 2006. С. 252.

лагаемыми переводчиками и редакторами — П. Г. Антокольским, Б. Л. Пастернаком, Г. А. Шенгели и др.<sup>7</sup>

Пожалуй, единственный случай, имевший практическое завершение, — это комедия Бена Джонсона «Алхимик». Перевод 1918 года для Театрального отдела Народного Комиссариата просвещения расценивался Пастернаком как величайшая неудача, но его порадовало звучание текста со сцены в театре имени В. Ф. Комиссаржевской в постановке режиссера В. Сахновского на премьере 14 сентября 1924 года. Через несколько лет в издательстве «Academia» «Алхимик» вышел именно в переводе Пастернака, воспроизводившем версию тринадцатилетней давности.<sup>8</sup>

Пастернаковский поворот к Жан Полю Рихтеру в 1919–1921 годах, зафиксированный в архиве «Academia», ничем не подкрепляется в его творчестве и стоит особняком. В самом деле, он вне интеллектуальных штудий раннего Пастернака,<sup>9</sup> среди учебных конспектов «следы» Жан Поля не обнаруживаются.<sup>10</sup>

Только раз беловой автограф перевода был представлен в публичном пространстве на выставке к «Декабрьским вечерам» в Государственном музее имени А. С. Пушкина в 1989 году. Фрагмент первого листа воспроизведен в каталоге.<sup>11</sup> К тому времени за семьдесят лет — с 1919 по 1989 год — изменилась рецепция Жан Поля Рихтера в русской культуре. И пастернаковский Жан Поль невольно — за кадром — сыграл свою роль. Вспышки пристального внимания и интереса к Жан Полю в русской писательской среде совпадают с кризисными состояниями, переломами, нередко болезненными. Жан Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763–1825), один из самых необычных немецких писателей, принадлежал «семье литературных крупных чудовищ». <sup>12</sup> Его «контрапунктная» ироническая многослойность, с одной стороны, вырастает на «развалинах риторической эпохи», с другой — воплощает вызовы наступающей эпохи.

Обращение к творчеству Жан Поля в русской культуре в разные эпохи имело разные основания. В России XIX века он был если не властителем дум, то, по крайней мере, тем именем, которое у всех на устах и на слуху. Если восприятие его сочинений в этот период связывалось достаточно отчетливо с романтической традицией в искусстве<sup>13</sup> и становлением русского нигилизма,<sup>14</sup> то в XX веке действовали другие законы притяжения. Чем больше увеличивалась временная дистанция, тем туманней становился облик самого Жан Поля и его творчества. Во второй половине XIX — начале XX века его почти «мифологическая тень» расщеплялась на отдельные составляющие, содержательные контуры размывались. Философский сентиментализм, уникальность барочной энциклопедии знаний да и вся целостная мощь литературно-поэтического творчества, заложенная и в трактатах, и в романах, и в эпистолярном наследии, для позднейшей эпохи приобрели статус утраченной лоскутной архаики. Жан Поль смутно различим в практике русских символистов, оставаясь фигурой периферийной. Об Андрее Белом, «русском Жан Поле», исследователи и мемуаристы писали в таком ракурсе в связи с утраченной поэмой «Дитя-Солнце» (1905), сюжет которой — «космогония, по Жан Поль Рихтеру, опрокинута в фарс швейцарского

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 1–14.

<sup>8</sup> *Джонсон Б. Алхимик* / Пер. Бориса Пастернака // Джонсон Б. *Драматические произведения*: В 2 т. М., 1931. Т. 1. С. 301–565.

<sup>9</sup> *Флейшман Л.* К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. *Статьи о Пастернаке*. Времен, 1977. С. 4–61.

<sup>10</sup> Boris Pasternaks Lehrjahre: Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака: В 2 т. Stanford, Calif., 1996. Т. 1.

<sup>11</sup> Мир Пастернака. М., 1989. С. 118.

<sup>12</sup> *Метерлинк М.* Предисловие к переводу драмы Джона Форда «Аннабелла» // Метерлинк М. *Полн. собр. соч.* Пг., 1915. Т. 2. С. 128.

<sup>13</sup> См. об этом: *Троцкая [Тронская] М. Л.* Жан Поль Рихтер в России // *Западный сборник. I* / Под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л., 1937. С. 257–290.

<sup>14</sup> *Тирген П. Х.* Заметки о раннем русском понятии «нигилизм» // *Amor legendi, или Чудо русской литературы*: Сб. науч. трудов по истории русской литературы. М., 2021. С. 520–532.

городка».<sup>15</sup> Действительно, Андрей Белый сознательно или стихийно словно бы воплотил многие черты стиля Жан Поля: «...повторяемость динамических образов; гротескную игру словами и их сочетание по фонетическому сходству, отражающее попытку преодолеть разобщенность вещей, установить их единство; наконец, всепроникающий юмор, иронический взгляд на действительность, предполагающий возможность свободного соединения, уподобления, взаимного отражения любых реалей, оказывающихся в сфере художественного освоения, и выявляющий сокрытую в череде бесконечных метаморфоз универсальную связь».<sup>16</sup>

Симптоматично, что «мерцание» Жан Поля в русских переводческих и интеллектуальных штудиях усиливается в поздние 1910-е годы. Через два-три года после пастернаковского перевода «Введения в эстетику» в 1922 году для того же издательства «Academia» искусствовед, библиофил, коллекционер, специалист по книговедению и истории рисунка А. А. Сидоров подготовил к печати перевод романа Жан Поля Рихтера «Жизнь премного довольного учительшики Мария Вуца из Ауэнталья». Сохранилась машинопись этого перевода с редакторской правкой.<sup>17</sup> Однако, как и пастернаковский, этот перевод так и не был опубликован.

В 1920–1930-х годах происходит очередной поворот к Жан Полю: его имя словно бы «мерцает» «на полях» советских интерпретаций, академических и не только, всплывает внезапно; чуждаковатость, анекдотичность, необычность, интеллектуальная и литературная экзотичность всплывают будто бы невзначай, «к слову», — все это живет, как ни странно, в общем культурном обиходе и памяти.

К одному из важнейших витков осмысления творчества Жан Поля в России подвели размышления В. П. Зубова о жан-полевских экскурсах в рамках трудов и дискуссий ГАХН вокруг немецкой классической эстетики.<sup>18</sup> Ускользающий от однозначной классификации своей обыденностью и одновременно нереальностью, писатель воспринимался как плоть от плоти фантазмагорической многослойности первой трети XX века, — пространства, распавшегося на несочетаемые пласты, эстетические приемы, стили, идентичности. В докладе Зубова «Жан Поль Рихтер и его „Эстетика“». (Материалы к характеристическому анализу)», прочитанном 12 ноября 1925 года на заседании гахновской Комиссии по изучению истории эстетических учений, обрисовывается сложная система жан-полевского мира, проанализирован характер и психологический склад его личности.<sup>19</sup>

Спустя двенадцать лет, в 1937 году, вышел роман Жан Поля «Зибенкэз» в переводе А. Л. Кардашинского и обстоятельная статья о нем в «Западном сборнике». Свидетельством пристального внимания к художественной стороне наследия Рихтера стал материал В. Г. Адмони в сборнике под редакцией Н. Я. Берковского «Ранний буржуазный реализм»,<sup>20</sup> а также его вступительная статья к роману «Зибенкэз».<sup>21</sup> Кульминация интереса к Жан Полю во второй половине 1930-х годов не в последнюю очередь объясняется тем, что в 1935 году в Пушкинском Доме был организован Западный отдел под руководством В. М. Жирмунского, целью которого было исследование литературных взаимодействий России и Запада. «Западный сборник», включивший статью Тронской (Троцкой), и сборник «Ранний буржуазный реализм» как раз стали частью

<sup>15</sup> *Белый Андрей*. Между двух революций. М., 1990. С. 22.

<sup>16</sup> *Лавров А. В.* Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого // Белый Андрей. Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 24 (сер. «Новая библиотека поэта»).

<sup>17</sup> *Сидоров А. А.* Жан Поль Рихтер, «Жизнь премного довольного учительшики Мария Вуца из Ауэнталья», перевод, машинописная рукопись с правкой редактора // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 1393. Л. 1–47.

<sup>18</sup> *Доброхотов А. Л.* Зубов о Жан Поле // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. М., 2017. С. 130–134.

<sup>19</sup> *Зубов В. П.* Жан Поль Рихтер и его «Эстетика» // Зубов В. П. Избр. труды по истории философии и эстетики. М., 2004. С. 147–206.

<sup>20</sup> *Адмони В. Г.* Жан Поль Рихтер // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 543–587.

<sup>21</sup> *Адмони В. Г.* Роман Жан Поля // Жан Поль. Зибенкэз. Л., 1937. С. V–LXI.

программы, а Рихтер занял здесь место в одном ряду со статьями о Гете, Шекспире, Шиллере, Сервантесе, Филдинге и Бальзаке.

К тому времени переводы сочинений Жан Поля не издавались уже почти сорок лет, а краткие эпизоды возвращения в 1930-х годах снова сменились сорокалетней паузой.

В период неспешной и осторожной «оттепели» в германистике конца 1970-х годов на русском языке было выпущено увлекательное жизнеописание Жан Поля, автором которого был Гюнтер де Бройн, оно соединило в себе биографию и серьезное литературоведческое исследование.<sup>22</sup> Три года спустя в издательстве «Искусство» был напечатан и трактат самого Жан Поля Рихтера «Приготовительная школа эстетики» в переводе Ал. Михайлова. Выход в свет этого издания, безусловно, стал событием.

Во вступительной статье Михайлов отмечает, что данный перевод представлен читателю впервые и позволяет увидеть три момента, которые выделяют труд Жан Поля среди многочисленных эстетических памятников Германии рубежа XVIII–XIX веков и придают ему особую, непреходящую ценность. Во-первых, это почти документальное свидетельство эпохи. Во-вторых, Жан Поль создал «грамматику комического», философию юмора и иронии. В-третьих, трактат Жан Поля — это синтез художественных изображений и критики, рефлексивного анализа.<sup>23</sup>

Понятно, что Михайлов не знал об опыте Пастернака. Теперь, когда мы располагаем двумя версиями, можно сравнить обе языковые интерпретации «Приготовительной школы эстетики». При полном содержательном и структурном совпадении — сохранены 15 параграфов — существенны речевые, стилистические различия. Оформление синтаксических конструкций также выглядит по-разному. По сути, Рихтер предстал в несхожих речевых костюмах.

Жан Поль Ал. Михайлова — выверенный, более гармоничный, профессиональный, литературный.

Жан Поль Пастернака — воплощение речевой дисгармонии. В его «неопытных», чуть неуверенных вибрациях «шершавого» языкового дискомфорта открывается космос речи, архаичный, причудливый, которому ужаснулся Томас Карлейль, разглядев в нем «жуткого монстра», смысловая вселенная, распавшаяся на множество несочетаемых слоев, эстетических приемов. Не исключено, что пастернаковский перевод словно бы учитывал русскую инкарнацию Жан Поля, воплощенную в художественной и эстетической практике символистов и персонально Андрея Белого. И этот сплав ему удалось передать. Пастернак-переводчик «Приготовительной школы эстетики», сложного философского трактата, продемонстрировал уникальную точность совсем иного порядка, нежели в лирических и драматических переводах, столь часто обобщавшихся. Эта «жан-полевская линия», не имевшая продолжения в творчестве самого Пастернака, подспудно проросла в другие времена, и в конце XX — начале XXI века данное эссе воспринимается как произведение особого жанра, уже сродни интеллектуальному роману, свободному от сюжетных ходов, характеристик персонажей. Оно вбирает напряженные поиски «некомфортного», неудобного слова, открыто явленные в переводе Пастернака. Свидетели этого зрелища буквально видят и слышат в нем созвучие глубоким диссонансам эпохи.

Ниже публикуется автограф перевода Пастернака, хранящийся в фонде издательства «Academia» (РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 1392. Л. 1–7). Орфография и пунктуация приведены к современной норме. Подчеркнутые в рукописи слова выделены курсивом. В квадратных скобках приводятся слова, заключенные в такие скобки Пастернаком, а также написанное красным карандашом.

<sup>22</sup> Бройн Г. де. Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера: Роман. М., 1978.

<sup>23</sup> Михайлов А. В. «Эстетика» Жан Поля // Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 7–45.

Введение в эстетику<sup>1</sup>  
 (Элементарная школа эстетики)  
 Жан Поля

Предисловие ко второму изданию

Чтобы соблюсти строгую форму и единообразие целого и в предисловии, я решил писать его по параграфам.

§ 1

Тот, кто притворно или действительно решается отказывать публике в почтении, должен понимать под таковой *всю* читающую; тот же, кто по отношению к своей собственной, часть которой, то пишущую, то читающую, составляет он и сам, не выказывает его в величайшей степени, путем наивысшего напряженья, на какое он всякий раз способен, тот, по лености или самодовольству, или из бесплодной мести победоносным порицателям, совершает грех против святого Духа искусства и науки. Пренебрегать *своею* публикой значит в таком случае льстить худшей, и автор переходит тогда из общины родных его духу братьев в общину сводных. И разве не надлежит ему уважать публику также и в лице потомства, оскорбленья которого никакой неприязню к современникам не оправдать?

§ 2

Настоящее да послужит мне извиненьем в том, что в новом этом издании я очень часто справлялся с [советами] четырех или пяти критиков (§ 1), постаравшись ответить на их возраженья рядом вставок и пропусков; и рецензенты, Иенский и Лейпцигский, Боутервек и Кёппен, сумеют, вероятно, найти в надлежащих местах ответы.

§ 3

Особенно необходимы были в этой первой части поправки в главе о романтическом (§ 2), равно как и пояснения — к главе о смешном. По той же причине (§ 1) повсюду расширены добавленьями и обзоры (программы), одобренные [критикой].

§ 4

В обзоре романтического [элемента / начала] (§ 2, 3), частью опровергая автора, частью же соглашаясь с ним, я принял в особое вниманье превосходную Историю искусств, наук и пр. и пр. Боутервека. Труд этот,<sup>2</sup> свидетельствующий о многосторонней учености и вкусе, равно как и его неоспоримость, которою он обязан философскому духу автора и его прекрасному дару изложения, все еще в праве притязать на большую похвалу, нежели та, что ему уже воздана. Когда упоминаешь про многосторонний вкус в наши, преисполненные заносчивости и как бы архипелагические времена, где каждому хочется быть особым светящимся островом вулканического происхождения, то свежительно и отрадно становятся воспоминанья о той лучшей поре, когда все были связаны между собой наподобье единого живого<sup>3</sup> материка, и у Лессинга, как потом у Гердера, Гете и Виланда, были открыты глаза и уши для красот всяческого рода. Эстетические эклектики настолько же хороши, насколько философские — плохи.

§ 5

При всем том, менее всякого другого способен я пройти без вниманья или с полным хладнокровьем мимо той системы упрощенья (§ 4), которая еще усерднее, чем Фоглер в его новом построении органа, сокращает в поэзии число труб (т. е. признанных поэтов) и уничтожает лишние. Равнодушие к этому было бы тем<sup>4</sup> несправедливей, чем дальше заходят упрощенья некоторых. Таков, например, Адам Мюллер, которому его почитанья великих поэтов [начиная с Новалиса и Шекспира] вряд ли<sup>5</sup> станет боль-

ше чем на одну почтовую запряжку из четырех евангелистов, причем еще надо принять, что он причисляет к ним и себя.<sup>6</sup> Нельзя почти учесть, какая легкость суждения обо всем на свете и в особенности какая неизменность и окостенение в эстетике приобретаются [таким] ограничением нашего культа<sup>7</sup> немногими героями. Последнего качества нет поэтому (по неспособности их к эстетическому вычитанию) даже у таких хороших голов, как Виланд и Гете, которые не раз вынуждаемы были менять свое признание или по-новому распределять его.<sup>8</sup>

В эту ошибку новейшие эстетики-остракисты (т. е. судящие по черепкам) не впадают; они никакой изменчивости роста не подвержены, так как в деле суждения, как и в писании, они начинают сразу с вершин. Их хотелось бы сравнить с каплунами, превосходящими всех домашних петухов<sup>9</sup> тем, что, никогда не линяя, они всегда остаются при старых перьях.<sup>10</sup> Приличнее было бы их уподобить папскому престолу, который никогда своих эдиктов назад не брал и потому еще в Римском Государственном Календаре от 1782 г. утврждал, что Фридрих Единственный — маркиз, и только.

## § 6

Очень неосновательно винили иные критики (§ 2 срв. § 11, 12) эту книгу, говоря, что она не эстетика вовсе, а разве лишь поэтика; ибо нетрудно показать, что она даже и не это; иначе бы в ней должно было много говориться о балладах,<sup>11</sup> идиллиях, описательной поэзии и различных видах стихосложения. Нет, как показывает уже и первое слово подзаголовка, это — введение (Proscholium). Приходится только жалеть, что не все из своей собственной небогатой начитанности знают достаточно хорошо, что собственно в средние века называлось элементарной<sup>12</sup> школой. Вот почему в настоящей втором предисловии я и думаю попространнее коснуться того, что [по сему предмету] слишком кратко намечено в далее следующем первом. А именно: по Дюфрену (Gloss<arium> ad script<ores> med<iae> et infim<ae> latinitatis) III, 495, и далее по Jos<eph> Scal<iger> Lect<ionibus> Auson<ianis> L. 1. C. 15, просхолием, — если мне позволено основываться на Панциролле, De artib. perd., из которого я цитирую обе цитаты (привожу выдержки) — просхолием было место, отделенное от настоящей аудитории занавесом, где proscholius (наставник преддверья) прикраивал и подготавливал питомцев в нравах, одежде и поведении для скрытого занавесом учителя. — Чем же иным хотел я быть во «Введении», как не этим наставником эстетического преддверья, обучающим и школящим в меру собственных сил начинающих художников для самих учителей вкуса? — Думаю поэтому, что в качестве просхола я исполнил свои обязанности удовлетворительно, достигнув у них, путем побуждения, сообщения изящества, выправки и прочей каллипедии того, что уши и глаза были бы у них вполне открыты, если бы занавес поднялся, и им открылось все множество истинных, занавешенных, совместно поучающих и сообща занимающих единую кафедру учителей эстетики, как Аст, как Вагнер, А. Мюллер, Круг, с Пёлицем, Эбергардом и Галльскими корректорами в придачу и еще тридцать других сверх того. Ибо, как известно, кафедра эстетики есть триклиний трех направлений (trium operationum mentis), как то: критического, натурфилософского и эклектического.

## § 7

К сожалению, [однако], именно с [бортов] этого эстетического трехмачтовика (§ 6) был выпущен более чем один снаряд с упреками и вонючими цветами по бедному наставнику. Систематичности в книге не нашел никто — в особенности кантовские закройщицы формы —; на неполноту указывали многие. Круг спрашивал, куда девались изобретенные им каллеологии, гипсеологии, сингенейологии, криматологии, каллеотехники и другие греческие слова, уже умалчивая о порядочном распорядке! Другие жалели об отсутствии еще более глубокомысленных слов — поэтического безразличья абсолютного и человеческого — объективного явления божественного в земном, — проникнутости пространством и временем бесконечных идей Бесконечности как религии, — не говоря уже о слабейших словах, как отрицательная и положительная

полярность. Напротив того, в противовес теоретикам абсолюта и критицистам, эклектики подняли жалобы не на скудость, а на избыток лучших по глубокомысленности слов. — Так, трижды укушенному Цербером, очень плохо помог мне на сей раз мой старинный обычай лучше льстить сразу трем партиям, нежели вынимать против одной из них меч порицанья, от которого неизбежно погибнешь. Точь-в-точь, — если только это сравнение относительно трех партий не черезчур <так!> натянута — как было с тремя величайшими трагиками. Все они, повинные в таком множестве трагических кончин, претерпели одну, необычайную: Софокл от фигового зернышка, Эсхил — от паденья роговой чаши, Эврипид <так!> — от собак.

### § 8

Право, лучшего приема (§ 7) мог бы ждать от треножника тройственного несогласья<sup>13</sup> такой человек, как просхол, принимая во вниманье, с каким усердьем старался он [с одной стороны]<sup>14</sup> выработать и построить введение как раз по тем [различным] схемам, которые ему были поданы частью поборниками критического и абсолютного, частью же эклектиками, поскольку он, разумеется (чего, конечно, сам он, конечно, установить не может), достаточно понял своих учителей, последовав их руководствам и частично использовав их в качестве известных примеров образцовой пытки, давно уже рекомендованной хорошими преподавателями своим ученикам для умышленных искривлений при упражнении в прямоте. Так, например, когда Пёлиц в недавнее время выпустил свои «Материалы для диктовки, расположенные в трехступенном порядке от легкого к трудному, для упражнений в немецкой орфографии, грамматике и интерпунктации, с ошибочными схемами для употребления воспитанника, издание второе, исправленное», — я трудолюбиво и без пристрастия выискивал в эстетических учениях тройственного несогласья все те утверждения, которые с правом мог принять за оные головоломные прописи и схемы с секретом, написанные с тою лишь целью, чтобы начинающий эстетик вроде меня до тех пор искушался и упражнялся на них, пока за обращением, противотолкованием и пресуществованием их смысла он не выработал бы себе и не издал действительную эстетику. Благих намерений таких работ, основанных *regula falsi*, никто, надеется автор, отрицать не станет, несмотря на то, что действие их зачастую таково, что между эстетикой-головоломкой и серьезною эстетикой хотелось бы и большего различья. Но нелегко это. Прежде всего эстетические учения эклектиков говорят все [решительно],<sup>15</sup> т. е. все, что было и до них. А надо заметить, что повторенье это вообще придает столько веской убедительности ученым, что этим размноженьем собственных и чужих повторений они напоминают эхо, которое ценится тем выше, чем чаще его отголоски. Теперь спрашивается, каким иным образом пользоваться этими ошибочными схемами Пёлица, если не тем, чтобы прямо вместо старого говорить что-нибудь новое? Только это трудно. —

Во-вторых, что касается последователей критицизма и, в-третьих, — абсолютистов, то спервоначала настолько же трудно их понять, насколько потом [нелегко] сгустить и переработать с пользой для художника. Так полно, так широко и усердно превращают они все установленное и определенное в необозримую неопределенность, в воздушные и эфирные круги. Например, (слово)<sup>16</sup> *obstacles* пишется на их сложном, отвлеченном языке так: *haut beu seu tua queles*. Кто бы о том догадался, не читав перед этим в «Немецком Корреспонденте» про одного графа Л. Р., который, побеждав на высокой ступени своей военной карьеры ужасные труды и препятствия, не знал, однако, ужаснейших, чем правильно написать письмо или даже хотя бы одно слово, и который [не фигурально]<sup>17</sup> вышеприведенное слово *o-b-s-ta-cles* писал так: *haut beu seu tua queles*.

### § 9

Короче сказать, свои скромные услуги настоящее введение или элементарное учение о вкусе призвано оказывать не столько философам, которым и без того не много



скажешь (исключая лишь известное им или высказанное ими самими), сколько художникам, из [произведений / мира] которых оно почерпнуто чистыми, а не данаидовыми сосудами. К числу последних, из которых черпал *proscholus*, принадлежит он и сам. Возражают, правда, что практика художников бессознательно <так!> указывает путь их теории и сбивает ее с пути, однако надо прибавить, что обратно, и теория господствует над их деятельностью, так что, напр<имер>, Лессинговы басни и его ученье о басне родились и сложились под взаимным действием друг на друга. В конце концов и чистый философ, являющийся только проповедником слова, а не его исполнителем, и в тайном прикрытии своих эстетических деяний мнимыми законами прекрасного не нуждающийся, должен сознаться, что и он находится в сходном положении. Вкус к прекрасному созрел у него до его ученья о вкусе, и его эстетические Фёдбры в его эстетического Юстиниана руку запускали. Но даже и это все же лучше того, что делают глухие дирижеры, знакомые со всею поэтической музыкой сфер лишь по немой нотной партитуре [многих] эстетиков, из которых они выводят свой генералбас. Вот почему испокон века исполнительная власть была<sup>18</sup> наилучшим восполнением законодательной. Клопшток, Гердер, Гете, Виланд, Шиллер, Лессинг были поэтами, прежде чем стать защитниками собственных вкусов. И если прочитать и взвесить реченья по эстетике обоих Шлегелей, Боутервека, Франца Горна, Клингемана и других, хотя и несходных между собой писателей, с одной стороны, с другой же — утвержденья Зульцера, Эберггарда, Грубера и т. п., то можно без труда догадаться, какая из сторон никогда не сочинительствовала. Эстетика производителя — это рог Оберона, подающий знак к плясу, эстетика же бездеятельного ученого зачастую, как Астольфов рог, трубит бегство, по крайней мере для большинства из тех юношей, которые живы красотой и отдали бы за нее жизнь с такой охотой.

#### § 10

После вышесказанного (§ 9) почти жестоко, когда в мягкосердечных рецензиях человеку не верят, что для него важнее, какое из мнений справедливо, нежели то, чье именно, и думают, что ты (как калефактор) отапливаешь помещенье своей элементарной школы лишь затем, чтобы держать в тепле себя и некоторых из ценителей<sup>19</sup> твоих шуток. Не было ли бы столь же несправедливо по одному тому, что Пёлиц в своей эстетике совершенно не затрагивает юмора, угадывать, что *истинного* юмора он не любит, как в действительности несправедливо по обширности главы об остроумии заключать о пристрастии автора к *ложному*?

#### § 11

С одной стороны, за рецензентами, привыкшими чистить для публики золотых рыбок и ощипывать колибри в уяснение того, чего они вообще стоят <так!>, неоспоримо сохраняется их старое и доброе право. Как ни велика та точность, которая требуется от них при опровержении мелочей, при обзоре существенного и трудного им<sup>20</sup> предоставляется коснуться предмета в самой общей форме и вместо действительного обсуждения сделать добавочное замечанье, что многое, как, напр<имер>, глава о юморе, заслуживает точного разбора.

#### § 12

С другой (§ 11) стороны, составители [академических]<sup>21</sup> учебников справедливо стоят за столь же преемственную [добрую] привилегию, яснее всего гласящую так: «Коль скоро составитель учебника имеет сказать что-нибудь новое, у него *eo ipso* является неограниченное право списывать столь много старого, пока из обеих частей он получит порядочный и по полноте совершенный учебник». Право пользоваться этою, столь важной отпускной составитель удерживает за собой для третьего издания, когда, в дополненье к своим собственным мыслям, он перепишет столько чужих [мыслей]<sup>22</sup> об искусстве музыки и живописи, строеньи стихов и зданий, искусстве ваянья, верховой езды и танца, что профессору академии достанется в руки настоящая

учебная книга, которая ему дороже десяти книг для чтения, потому что ему охотнее читает *о чем-либо*, чем вообще *что-нибудь*.<sup>23</sup>

### § 13

Это второе предисловье задумано лишь в виде веселой парафразы первого, которое следует за ним, и тотчас принесет с собой столько серьезного, что облегчит вслед за тем переход к научной серьезности всего труда.

### § 14

Между тем шутку в наши времена одобряют многие. Потому что именно она сохраняет еще негронутым дух серьезности для тех немногих, кои еще не уничтожены столетьем и несчастьями. Шутка, гибкая и ковка, — это то золотое кольцо, которое надевается на палец, чтобы перстень с алмазами с него не соскользнул.

### § 15

Писано в Байрейте в день Петра и Павла, когда, как известно, вечерняя звезда сияла всего светлей.

1812.

### Перевод Бориса Пастернака.

<sup>1</sup> Вверху листа на свободных местах вокруг названия синими чернилами рукой Пастернака вписано следующее пояснение: «Из рукописи *исключаются только слова перечеркнутые*. Скобки же и слова, написанные цветным карандашом, означают некоторое отклонение от дословности. Это резервы для редакторской обработки и в иных случаях должны быть введены в текст, в других — опущены».

<sup>2</sup> Далее зачеркнуто: замечательный

<sup>3</sup> Зачеркнуто: [зеленого]

<sup>4</sup> Далее зачеркнуто: <нрзб.>

<sup>5</sup> Далее зачеркнуто: хватает

<sup>6</sup> Слова «причем еще надо принять ... себя» написаны на полоске бумаги, вклеенной поверх текста.

<sup>7</sup> Сверху вписано: почитанья

<sup>8</sup> Был вписан знак, обозначающий перестановку слов — «его распределять» после зачеркнутого и порядок слов оставлен первоначальным.

<sup>9</sup> Далее зачеркнуто: в том

<sup>10</sup> В тексте — игра слов: *dass sie ... immer die alten Federn fuhren*, т. е. всегда по-старому (не лучше) владеют пером (*прим. Б. Л. Пастернака*).

<sup>11</sup> Слова «говоря ... о балладах» написаны на полоске бумаги, вклеенной поверх текста.

<sup>12</sup> Сверху вписано: приготовительной

<sup>13</sup> Сверху вписано: в эстетике

<sup>14</sup> Зачеркнуто красным карандашом.

<sup>15</sup> Зачеркнуто красным карандашом.

<sup>16</sup> Круглые скобки поставлены чернилами, «слово» вписано красным карандашом.

<sup>17</sup> Сверху красным карандашом: действительно

<sup>18</sup> Сверху красным карандашом: считалась

<sup>19</sup> Сверху чернилами: (читателей). Скобки обведены красным карандашом.

<sup>20</sup> Вставка сверху красным карандашом: за то

<sup>21</sup> Слово и скобки написаны красным карандашом.

<sup>22</sup> Вписано сверху.

<sup>23</sup> Знаком перестановки исправлено с: *что-нибудь* вообще