

«ПРЕВРАТИТЬ ИНСТИНКТИВНОЕ ЧУВСТВО В ОБДУМАННЫЙ КРИТЕРИЙ»: АННЕНСКИЙ И УАЙЛЬД О МЕТОДАХ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Вологодский государственный педагогический университет

В 90-е гг. XIX в. в России резко усиливается интерес к эстетическим идеям. Тогда впервые в статье С. Маковского «И. Анненский (критик)» отмечается воздействие Уайльда на модернистскую критику, а также сопоставляются первая «Книга отражений» и статьи английского автора. Влияние английского критика на первую из «Книг отражений» признает сам Иннокентий Федорович в письме к С.А. Соколову от 11 октября 1906 г. [1, с. 469]. Анненский считал, что получение эстетического наслаждения от поэзии связано с искусством критики: «Ни одно искусство, кроме поэзии, и то, если она сопровождается искусством критики, не дает возможности наслаждаться контрастами положений, разделенных временем» [1, с. 395]. Но жанры и методы для эстетического анализа художественного текста, равно как стили и язык эстетической критики, на русской почве были почти не разработаны. Поэтому, обосновывая свой критический метод, Анненский обращается к западной критико-эстетической мысли [2, с. 15].

Оскар Уайльд, изложивший свое учение в статьях, вошедших в сборник «Замыслы» (1891), привлек внимание Анненского разработкой теории «высокой» или художественной критики. Эссе в форме диалога «Критик как художник» представляет собой исследование проблем сущности современных автору искусства и критики в их взаимосвязи и взаимообусловленности. В ходе дискуссии участниками диалога, Джилбертом и Эрнестом, выдвигается и затем рассматривается в различных аспектах теория «высокой» или художественной критики, которая является важнейшей составной частью эстетических взглядов Уайльда, ради которой мы обратились к этому произведению. Необходимость переосмысления задач и методологии «высокой» или художественной критики на рубеже XIX–XX вв. связана, как следует из рассуждений участников диалога, с общей модернизацией арсенала искусства в этот период, вызвавшей в свою очередь необходимость переосмысления взаимоотношений искусства и критики.

Теория высокой критики исходит из признания критики «существенной частью творчества» [3, с. 278]. Фактически критика сама становится искусством: «...как художественное творчество предполагает развитую критическую способность, без

которой его, собственно, не существует, так и Критика является творчеством в самом высоком значении слова» [3, с. 284]. И далее: «Я бы назвал критику творчеством внутри творчества» [3, с. 285]. «Критика, – продолжает Уайльд, – является и творческой, и независимой». Утверждение о независимости «высокой» или художественной критики разъясняется им следующим образом: «По отношению к рассматриваемому им произведению искусства критик оказывается в той же ситуации, что и художник по отношению к зримому миру форм и красок или незримому миру страстей и мыслей» [3, с. 284]; «Произведение искусства высокая Критика воспринимает просто как исходную точку для нового творчества» [3, с. 287].

Анненский разделяет мысли Уайльда о произведении искусства как импульсе для критического творчества, о неизбежной и необходимой «модернизации» художественного текста при его восприятии читателем. «Ни одно великое произведение поэзии, – замечает он в статье “Что такое поэзия?” – не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета» [1, с. 205].

Уайльд обосновывает необходимость субъективизма художественной критики: «Истинно высокая Критика представляет собой чистейшую форму личного впечатления». «Его (критика. – И. Ч.) единственная цель в том, чтобы запечатлеть собственные импрессию» [3, с. 285–286].

Интимный, дневниковый характер «Книг отражений» нельзя истолковывать исключительно как следование принципам «высокой критики» Уайльда, но типологическая общность исканий двух авторов здесь явно прослеживается. Вспомним предисловие к «Книгам отражений»: «Я же писал здесь только о том, что мной владело, за чем я следовал, чему я отдавался, что я хотел сбросить в себе, сделав собою» [1, с. 5].

Продуктивными для Анненского оказались и мысли Уайльда о жанрах эстетической критики. Высокий критик «вообще не связан субъективной формой выражения. В его распоряжении и метод драмы, и метод эпоса. Он может прибегнуть к диалогу... критик располагает столь же многочислен-

ными объективными формами выражения, как и художник» [3, с. 307–308].

Диалогическая форма статей была широко распространена в русской критике, но «субъективное» по методу, критическое, «художественное повествование» «Книг отражений» стало действительно необычным. Это отмечал, в частности, рецензент «Речи»: «Автор прав, говоря, что его книга “одно в себе”. Это настоящий роман, но без фабулы, без картины» [4, с. 3]. Повествовательная форма наиболее широко представлена в синтетических очерках Анненского: «Нос», «Двойник», «Три сестры».

Принцип деления критических статей Анненским на синтетические и аналитические генетически связан с размышлениями Уайльда о двух принципах критики: синтетическом и аналитическом. «Если ему этого хочется, критик может сделаться интерпретатором. Синтетически восприняв произведение искусства как целое, он может обратиться затем непосредственно к анализу или разбору данного произведения и в этой, на мой взгляд, низшей области найти для себя много занимательного. Цель его, однако, неизменна: не объяснять произведение искусства» [3, с. 291]. В предисловии к первой из «Книг отражений» Анненский говорит об этих же принципах в применении к своей критической прозе: «Только не всегда приходилось мне решать свою задачу аналитическим путем, как сделано это, например, в “Портрете” и при разборе “Клары Милич”. Иногда я выбирал путь синтетический, например, для “Носа”, “Двойника” и “Трех сестер”» [1, с. 6].

Наиболее связана с идеями Уайльда статья «Юмор Лермонтова», в которой Анненский развивает мысль о противовесе культуры жизненной стихии, об интеллектуальном отношении к жизни. «Лермонтов понимал, что если он хочет сохранить свое творческое я, то не надо идти в кабалу к жизни всем своим чувствилищем. Вот отчего для него существовала одна эстетическая связь с жизнью – часто интеллектуальная» [1, с. 139]. Концепция интеллектуального отношения к миру также связана с именем Уайльда. Так, он пишет в «De Profundis»: «Во всем, что я сейчас высказал, я преследовал одну лишь цель: установить мое интеллектуальное отношение к миру как к целому» [5, с. 19]. Концепция интеллектуального отношения к жизни Уайльдом рассматривается и как отстраненное отношение к объекту искусства. «Кто-то верно сказал: прекрасно лишь то, что не имеет к нам касательства. К содержанию искусства нам надлежит оставаться более или менее безразличными. Гекуба нам ничто, и как раз поэтому ее горести составляют столь благодарный материал для трагедии» [3, с. 226].

Идею Уайльда об отстраненном отношении к объекту искусства, основательно ее переработав, Анненский применяет к повести «Тамань» Лермонтова. Для последнего важна проблема идеи-формы, близкая аристотелевской энтелехии, и концепция внутренней формы слова, выдвинутая А.А. Потебней [2, с. 6]. Размышляя о «Тамани», Анненский связывает вместе идею-форму и мысль Уайльда об отстраненном отношении к произведению искусства: «Сколько надо было иметь ума и сколько настоящей силы, чтобы так глубоко, как Лермонтов, чувствуя чары лунно-синих волн и черной паутины снастей на светлой полосе горизонта, оставить их жить, светиться, играть, как они хотят и могут, не заслоняя их собою, не оскорбляя их красоты ни эмфазом слов, ни словами жалости, – оставить им все целомудренное обаяние их безучастия, их особой и свободной жизни, до которой мне, в сущности, нет решительно никакого дела. Или в последней сцене покинуть на берегу слепого мальчика, так и покинуть его тихо и безутешно плачущим и не обмолвиться напоследок ни словом о родстве своем с этим одиноким, этим бесполезно-чутким, мистически-лишним созданием бога гениев» [1, с. 138].

Несмотря на общность позиций по многим аспектам теории литературной критики, часть положений, высказанных Уайльдом, вызвала возражения Анненского, а некоторые из радикальных взглядов английского эстета оказались для русского поэта и критика неприемлемыми.

Следы этой полемики мы находим в набросках тезисов и конспекте содержания доклада «Об эстетическом критерии» (1909). Анненский приводит важную для английского критика и многообразно представленную в «Замыслах» мысль: «Идеал эстетической критики есть искусство, для которого поэзия является лишь материалом» [6]. Сравним, например, с положением: «Она (критика) рассматривает произведение искусства как исходную точку для нового творчества» [3, с. 287].

Однако Уайльд считает, что высокая или художественная критика не ограничена в своем субъективизме. Он пишет о критике: «Высокая Критика всего меньше связана какими-то установлениями, внешними по отношению ней самой, и фактически сама служит собственным оправданием, являясь, как сказали бы греки, целью в самой себе для самой себя» [3, с. 285]. Анненский оспаривает уайльдовскую идею о безграничной субъективности критики: «Право эстетической критики на субъективность ограничивается ее полномерной логической ответственностью» [6].

Уайльд в своей теории эстетической критики не размышляет об обязанностях критика перед читателем, оставаясь приверженцем теории «искус-

ство для искусства». Анненский, напротив, поднимает вопрос о служении критика обществу: «Эстетику не может не быть дела до пользы или вреда того, что он пишет, так как он не может и не хочет быть равнодушен к вопросу об интеллектуальном повышении типа в читателе и писателе. Он им служит. Он должен им служить... Он должен создавать литературный противовес бессознательным захватам жизни» [6].

Наши наблюдения позволяют утверждать, что теория высокой или художественной критики, предложенная Уайльдом в «Замыслах» привлекла внимание Анненского как один из источников для выработки собственного критического метода. В наибольшей степени это влияние сказалось на стиле, системе доказательств и форме выражения критического суждения в «Книгах отражений».

Поступила в редакцию 19.12.2006

Литература

1. Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979.
2. Пономарёва Г.М. Критическая проза И.Ф. Анненского: (Проблемы генезиса). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1986.
3. Уайльд О. Критик как художник // Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М., 1993.
4. Гумилёв Н.И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений. Петербург, 1909 // Речь. 1909. № 127.
5. Уайльд О. De Profundis. М., 2003.
6. Петрова Г.В. «Неизвестный Анненский». – www.auditorium.ru

УДК 82.03

Е.А. Адам

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» В ПЕРЕВОДЕ Т. БРАША

Томский государственный педагогический университет

В 1985 г. появился новый немецкий перевод драмы А.П. Чехова «Три сестры», выполненный Томасом Брашем (родился в 1945 г. в Англии, вырос в ГДР, эмигрировал на Запад в 1977 г.). Этот перевод [1] имеет подзаголовок «Übersetzt und bearbeitet» – «Переведено и обработано». Браш соединяет в себе драматурга и переводчика, а потому его работа не может не привлечь к себе внимания как достаточно редкий случай прямого посредничества между театром и иноязычным оригиналом. Х. Ришбитер – театровед, критик и издатель немецкого журнала «Theater heute» – в послесловии к этому переводу отметил, что «драмы Чехова спустя 80, 90 лет после их создания впервые переведены на немецкий язык автором, пишущим для театра» [2, с. 363].

В предисловии к своему переводу Браш следующим образом сформулировал собственную позицию. Основную задачу он видит в том, чтобы «Tschechows Stücke bearbeiten, Geschichten eines fremden Schriftstellers, einer vergangenen Zeit... ohne sie Tschechow zu enteignen... ohne sie gegen ihren Autor zu verändern» (обработать пьесы Чехова, истории иностранного писателя, прошедшего времени... не отчуждая их от Чехова... не меняя их вопреки автору) [1, с. 7]. Однако анализ перевода говорит о весьма вольном обращении с текстом оригинала; да и в самом предисловии приведенное

высказывание переводчика противоречит словам о том, что необходимо «lernen an einer fremden Fabel für eigene Fabeln» (обучаться на чужом сюжете для собственных сюжетов) [1, с. 7], а значит, переводчик вполне допускает для себя возможность новой трактовки пьесы. Далее Браш обещает «im Gestern die Wurzeln des Heute kenntlich machen, in der Fremdheit der anderen Kultur die Grimasse der eigenen, nichts modernisieren, aber alle Gemeinsamkeiten betonen, ohne die Unterschiede zu verwischen» (выявить в дне вчерашнем корни сегодняшнего, в странности другой культуры гримасу собственной, ничего не модернизировать, но подчеркнуть все общности, не стирая различий) [1, с. 7]. Таким образом, предполагается не вносить ничего нового, но подчеркнуть актуальное для иной страны и эпохи, соблюдая при этом корректность. Однако на деле корректность далеко не всегда соблюдается, чему способствует и намерение Браша «den Komödien-Charakter der Stücke verstärken gegen ihre damaligen Zensoren, die ihn entschärften» (усиливать комедийный характер пьес вопреки их тогдашней оценке, которая его притупляла) [1, с. 7]. Такой подход к драматургии Чехова расходится с авторской установкой, которая выражена жанровым обозначением «Трёх сестер» как «драмы». Переводчик, таким образом, декларирует свою позицию отстраненного отношения к че-