

И. ТУРГЕНЕВ КАК ПРОТОМОДЕРНИСТ.
ПЬЕСА *МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ* В КОНТЕКСТЕ ЦИКЛА ЭССЕ
К. ГРИНБЕРГА *ЗАЩИТА МОДЕРНИЗМА*.
ПРЕДВЕСТИЕ НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

I. TURGENEV AS A PROTOMODERNIST.
DRAMA *A MONTH IN THE COUNTRY* IN THE CONTEXT
OF C. GREENBERG'S COLLECTED ESSAYS *MODERNISM DEFENSE*.
THE ANNOUNCEMENT OF A NEW ARTISTIC STYLE

БЕАТА ВАЛИГУРСКА-ОЛЕЙНИЧАК

ABSTRACT. Clement Greenberg is considered as one of the greatest and most influential American critics of the late 20th century. Understanding modern and postmodern discussions in the world of literature and fine arts seems to be impossible without the profound knowledge of Greenberg's opinions. The aim of the studies in this article is the comparative analysis of I. Turgenev's drama *A Month in the Country* and fundamental principles of Greenberg's theory of modernism, the attempt to generate the inner relationships between those two works of art. Treating the aforementioned drama as the model piece of Turgenev's dramaturgy we focus on the parametres which build up the openness of the play, emphasise the innovative character of the text in the context of the changes of the Great Theatre Reform. The interpretation of Turgenev's play in the view of global artistic tendencies shows the uniqueness of his work of art. The comparative method of the analysis helps to discover the encoded features which will influence modernist way of thinking, eliminating the differences between the word and other ways of artistic expression.

Beata Waligórska-Olejniczak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Клемент Гринберг считается одним из величайших американских критиков второй половины XX века. Он создал теорию, которая значительно повлияла на способ восприятия искусства половины прошлого столетия и вызвала острый протест в последних трех декадах минувшего века. Понимание модернистских и постмодернистских дискуссий в искусстве и литературе почти невозможно без знания взглядов Клемента Гринберга. Его голос стал голосом первой генерации Нью-йоркской школы, голосом, который открыл величие Джексона Полока. Теория модернизма Гринберга впитала и творчески развила предыдущие взгляды на искусство английских формалистов XX века¹.

¹ G. D z i a m s k i, *Clement Greenberg: obrona modernizmu*, [в:] C. G r e e n b e r g, *Obrona modernizmu*, przekł. G. Dziamski, Kraków 2006, с. V.

В эссе *Потребности формализма* Гринберг определяет модернизм как специфическое историческое явление, которое, подобно романтизму, не представляет конкретной позиции или мировоззрения. По словам критика, модернизм продолжает некоторые идеи романтизма и, в то же время, выступает против него, возвращается к некоторым идеям классицизма, одновременно занимая оппозиционное ему положение. Модернизм отличает от романтизма и классицизма (понимаемых не в историческом смысле) его объем, открытость, а также его неопределенность. В более широкой перспективе времени модернизм определяется скорее как некая позиция или же как тропизм, направленный в сторону эстетической ценности, – ценности окончательной и самоцелевой, чем как течение или программа². Гринберг воспринимает это сознательное, навязчивое увлечение эстетической ценностью как реакцию на состояние опасности, появившееся в половине XIX века, видимое в слабующих эстетических стандартах верхних слоев западного общества, что и понималось как угроза для серьезного искусства. Ответом модернизма на такое положение, по словам Гринберга, является мнимый разрыв с существующими традициями и манерами, *диалектический поворот*, дающий возможность сохранить или вернуть непрерывность высочайших эстетических стандартов прошлого. Критик указывает не на конкретный стиль или художественную манеру, которую следует сохранить, а на сами стандарты и уровень качества. Настоящим открытием модернизма является для него явность, самосознание и интенсивность увлечения постоянными восстановлением и инновацией. Гринберг парадоксально предлагает определять модернизм как восхищение прошлым, постоянное усилие противопоставления падению качества, вызванного развивающейся демократизацией культуры индустриальной эпохи. Опыт эстетического переживания должен быть при этом автономной ценностью, результатом свободного, полностью независимого от религии, политики или нравственности искусства, что встретилось с энтузиазмом и восхищением между прочим независимых художников в России, убеждая их в целенаправленности борьбы с всеобъемлющим „кичем” официальной советской культуры. Суть подлинной живописи заключалась, следовательно, в ее чистоте и свободе, концентрации на пространстве и художественных средствах; качество искусства должно было зависеть от уровня посвящения адресата³.

Предположения Гринберга подтверждает живопись открытого им Джексона Полока, основанная на случайности и спонтанности, обращающаяся к подсознанию художника и произвольному действию. В искусстве американского художника, как известно, особенно важное место занимала форма, благодаря которой картина обращалась к своему медиуму, а также сам процесс создания произведения. Зритель принимал или отказывался от своеобразного бессодержательного универсализма этих произведений. Стоит напом-

² Там же, с. V–XIV.

³ C. G r e e n b e r g, указ. соч., с. 63–80.

нить, что Гринберг считал модернизм первым и последним этапом развития искусства, полностью отвечающего требованиям качества, впитывающего существующие достижения живописи, своего рода образцом для будущих поколений. С таким положением, располагающим искусство в центре всевозможных художественных ссылок, можно, конечно, не согласиться, однако оно заставляет, следуя принципам *пространственного мышления*, задуматься над исследуемым предметом в широкой перспективе возможных его проявлений и осуществлений, становится мотивацией для генерирования внутренних взаимоотношений между сравнительными культурными и литературными явлениями.

Примером такого интегрирующего феномена можно считать Большую театральную реформу, представляющую собой результат совместных достижений художников перелома XIX и XX веков, выявляющую сеть взаимосвязей, выходящих за пределы отдельных сфер искусства, взаимовлияние культур и неисчерпаемость и актуальность происходивших перемен. Рамки настоящей работы не в состоянии охватить все достижения Театральной Европы, стоит, однако, подчеркнуть, что объединила их идея противопоставления кризисной ситуации в театре в конце XIX века, находящемся под большим влиянием мещанской публики, дешевых сценических эффектов и стандартного репертуара⁴. Отмена бюрократической системы началась с осознания необходимости морального возрождения зрителя, постановки перед театром новых, серьезных задач, главной из которых стало создание таких спектаклей, чтобы зритель, принимающий участие в представлении, смог выйти за пределы повседневности, смог перейти от индивидуальной духовности к духовности космической. Театр становился своеобразным обрядом, подобно ритуалу должен был определять тождество зрителя, создавать специфическую общность, ссылаясь при этом на древнейшие театральные традиции Дальнего Востока и по-новому воспринимая античную *трагическую вину и судьбу* и религиозные мистерии Средневековья. В такие предположения вписывались пьесы Чехова, которые, сначала не полностью понимаемые, инспирировали при помощи новаторских языковых и композиционных средств рождение новой драмы. Драматические произведения автора *Чайки*, обращаясь к модному тогда импрессионизму, ввели в театр эмоциональность и лирическое настроение, значительность инстинкта и интуиции, нового героя и специфичную конструкцию пьесы, в которой важное место занимали дидактики и паузы.

Предвестие этих изменений в области драмы, по убеждению некоторых критиков, появилось в сценическом творчестве Ивана Тургенева, который уже в 40-х годах XIX века задумывался над будущим русского театра, а его сознательно экспериментальные лирические драмы должны были преодолеть де-

⁴ См.: В. Waligórska-Olejniczak, „Sceniczny gest” w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i „taniec wyzwolony” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej, Poznań 2009, с. 9–30.

шевую привлекательность традиционного водевиля⁵. Принимая во внимание замеченные исследователями сходства между пьесами Чехова и Тургенева в форме интимного психологизма или отсутствия драматического напряжения, стоит признать центральным для настоящих рассуждений утверждение Халины Халациньской, ставящее под сомнение тезис о высшем уровне художественной зрелости автора *Чайки*⁶. Трактую пьесу *Месяц в деревне* как образцовую для драматургического творчества Тургенева, что показывает упомянутая исследователь, хотелось бы сосредоточиться на тех качествах произведения, которые создают форму его открытости на метафизическое содержание и подчеркивают новаторство текста в контексте Большой театральной реформы. Центром планируемого компаративистского подхода к вопросу станет попытка выявления внутренних взаимоотношений пьесы Тургенева *Месяц в деревне* с положениями теории Гринберга, без которой невозможно исследование ключевой проблемы модернизма в его разнообразных вариантах, тождества слова и соответствующих ему форм в других видах искусства, а также отчетливо различимой сети взаимосвязей внешне отдельных культур.

В исследованиях творчества Тургенева можно выделить тенденцию концентрирования поисков в эпических произведениях, в интерпретациях которых внимание ученых и критиков часто обращено на детали пейзажа, гениальную способность отражения автором неуловимого настроения, игру цветовых тонов и полутонов⁷. В анализах пьес Тургенева, в свою очередь, преобладает подчеркивание тонкого драматизма ситуации, открывающего богатство психологических переживаний персонажей, реплик, переходящих вдруг в банальные разговоры, или же обычной естественности человеческого существования, известной нам из произведений Чехова⁸. Стоит задуматься над ролью природы в обсуждаемой здесь пьесе, рассмотреть проксемику героев и игру цветовых связей, создающих образность Тургеневской сценографии, отличающейся от монохроматизма сценических представлений автора *Дяди Вани*. В таком контексте наиболее вдохновляющими становятся сцены в малиннике в начале второго акта, которые можно считать оживленными кадрами бытовой живописи передвижников. В начале акта мы видим Катю и Матвея, беседующих в саду, перед зрителями открывается вид на лавки перед деревьями и малинник. Беседа героев касается сферы чувств, строят ее неглубокие и быстро высказываемые слова, лицо Кати, участвующей в этом разговоре, покрыто тонким румянцем, она держит в руках корзину. Когда со сцены сходит Матвей,

⁵ A. S e m c z u k, *Iwan Turgieniew*, Warszawa 1970, с. 100.

⁶ H. C h a ł a c i ń s k a - W i e r t e l a k, *Turgieniewowsko-tołstojowski model epickich odniesień w formie gatunkowej dramatu*, [в:] *tejże, Komparatystyczne orientacje tekstu artystycznego*, Poznań 2007, с. 31–42.

⁷ П. Г. П у с т о в о й т, *И.С. Тургенев – художник слова*, Москва 1980, с. 57–77.

⁸ С. Е. Ш а т а л о в, *Художественный мир И.С. Тургенева*, Москва 1979, с. 172–232.

сразу появляется Шааф с удочкой в руках. Немец пытается обнять Катю, но она убегает и прячется в малиннике. Эта сцена могла бы стать темой очередной живописной разработки, отражающей деревенскую жизнь. Следующая картина – это образ Кати, собирающей малину, ее песню прерывает неожиданное появление на сцене Беляева. И вновь легко можно представить себе написанную на холсте улыбающуюся Катю, лицо которой заливают румянец во время разговора с Беляевым, и наступающую потом сцену, представляющую Веру и Беляева с корзиной малины, их спокойный, но окрашенный романтическим подтекстом разговор на скамейке, во время которого герои улыбаются, смотрят друг другу в глаза и сглаживают возникающие моменты молчания доделыванием воздушного змея⁹. Подобные образы знакомы не только из истории русской живописи, поражает в них отчетливость контрастных неразбавленных красок, реализм мимики и жестулирования персонажей, нередко также плоское представление предметов с неожиданной для современного адресата перспективы.

Конечно, это не единственный цикл картин, предложенный Тургеневым в пьесе *Месяц в деревне*; похожие, остановленные кадры можно найти между прочим в начале первого акта, в котором зрителю дается возможность наблюдать за героями, играющими и беседующими в салоне. В пьесе преобладают сцены разговоров, которые ведутся между двумя рядом стоящими персонажами, а фоном для них становится сад или композиция элементов внутреннего интерьера усадьбы. Этим действиям сопутствуют подчеркивающие и дополняющие неуловимое настроение данной минуты реквизиты: корзина малины, змей, зонтик. Персонажи ценят красоту природы, Ракитин, например, с некоторой дозой пафоса восхищается силой дуба и свежестью березы; они осознают происходящие и изменяющиеся вокруг явления природы, из этого вытекают между прочим жалобы Беляева на душный воздух. Вера вздыхает, смотря на чистое небо, что можно считать проявлением параллелизма внутренних переживаний и законов, управляющих природой. Создаваемая таким образом органичная и неорганичная архитектура может быть свидетельством традиции и желания сохранить художественные обычаи и постоянность вкуса и, в то же время, сосредоточиться на средствах, подчеркивающих декоративную условность произведения. Упомянутые выше сцены, которые можно считать предвестием реалистического течения, преобладавшего в живописи в конце века, указывают также на отказ Реформы от рампы и макетов в пользу стилизации фона для акта.

Избранное таким образом направление размышлений ведет нас к теории Гринберга, анализировавшего картины Пикассо и Репина. Американский критик подчеркивал, что на холстах Репина представитель низкого слоя общества воспринимает художественный мир так же, как и окружающую его действительность за пределами картины, и принятие традиции не является для

⁹ П.Г. Пустовойт, *Творческий путь Тургенева*, Москва 1977, с. 39.

него необходимым. Зрителю нравится также богатство значений, находимых в картине, в сравнении с этим произведением Пикассо кажутся сухими и строгими. Репин – по мнению упомянутого теоретика искусства – усиливает и драматизирует действительность, в связи с чем можно утверждать, что образованный зритель черпает те же ценности из картин Пикассо, что и простой русский крестьянин из картин Репина, так как воспринимая произведение, он следует тому же инстинкту и интуиции. Гринберг считает, однако, что образованный зритель принимает и оценивает картину только в процессе рефлексии под непосредственным впечатлением, в то время как у Репина рефлексивный эффект включен в содержание самой картины и приспособлен для безрефлексивного удовлетворения зрителя. Хотя такого рода искусство не требует от зрителя особенных усилий, тем не менее оно вдохновляет необразованного зрителя так же, как и картины Пикассо, адресованные иной общественной группе.

Аналогично можно прийти к выводу, что сценография пьесы *Месяц в деревне*, выстраивая лиричные моменты в произведении, не представляет для зрителя тайны и не является особенно побуждающим интеллект фактором, она скорее представляет собой средство, благодаря которому произведение приближается к жизни зрителя, становится правдивым и верно отражает действительность. Такая стилизация, однако, лишь с виду лишена рефлексии, поскольку, обращаясь к прошлому, открывает пьесу на будущее и выявляет многоуровневость произведения. Трактую сценографию как составную часть спектакля, в некотором смысле predetermined традицией романтического любовного сюжета, автор мог сосредоточиться на других художественных средствах, подобно тому, как в Средневековье или Ренессансе художник, следуя общепринятым понятиям действительности, мог всю свою энергию посвятить вопросам формы. Возможно, Тургенев, направляясь по этому пути, вводит новую форму, благодаря которой зритель в процессе глубинного чтения должен проходить очередные уровни посвящения. Следует вспомнить понятие „деволюции” Гринберга и подчеркнуть, что сила предвещающей модернизм инновации Тургенева заключена в сохранении постоянности в создании высшей эстетической ценности посредством отражения того, что в традиции наиболее ценно – сознательного и интенсивного труда обновления медиума искусства. По Гринбергу, такой подход считался ядром модернистских перемен в художественном искусстве¹⁰.

Пьеса *Месяц в деревне* поражает также не встречаемым до Тургенева упрощением и сокращением сюжета. Сюжетная линия сосредоточена вокруг одного события, приезда нового учителя – Беляева – и вытекающих из этого последствий для всей семьи. Остальные, немногочисленные события являются результатом этого эпизода, ведут к самопознанию героев и в некотором смысле нарушают установленный порядок. Универсальный и образцовый для

¹⁰ С. Greenberg, указ. соч., с. 68.

Тургенева мотив несчастливой любви осуществляется в пьесе, прежде всего, в монологах персонажей, что, без сомнения, стало причиной восприятия пьес Тургенева как несценичных и не способствовало их постановкам в театрах. Как известно, такой же подход был к произведениям Чехова, которые в сопоставлении с сюжетным минимализмом обсуждаемой пьесы Тургенева особенно богаты действием. Этого рода событийный минимализм направляет анализ пьесы *Месяц в деревне* в сторону внефабульных значащих элементов, которыми являются дидакалии и, в частности, иницируемая ими жестикаляция героев. Кинетика персонажа в пьесе подтверждает высказывания героев и однозначно определяет их взаимоотношения. Напомним хотя бы жест поглаживания сына Наталией, подчеркивающий значимость ее материнских чувств. Жесты героев метафорически выводят действие пьесы во внешний мир, разворачивая направленные до сих пор вовнутрь векторы сил. Пьеса заканчивается выхождением, выбеганием или же отъездом ряда персонажей, на сцене остается беседующая с Анной Семеновной Лизавета Богдановна, которая, благодаря планируемому замужеству со Шпигельским, ментально находится уже за пределами дома. Герои разлетелись как куропатки – замечает Ислаев, – убегая от открытого конфликта и серьезных решений. Наталия осталась одна, что, как можно догадываться, приведет к стабилизации ее психофизической кондиции. Возвращение героини в состояние, предшествующее действию, указывает на используемый Тургеневым метод индукции, т.е. центральной для построения текста функции субъекта, дающей возможность зрителю открыть общее содержание пьесы. Размытие нарастающего в произведении конфликта, связанного с главной героиней, бесспорно свидетельствует о специфике драматургической формы Тургенева, не подчиняющейся существующим нормам.

Указанные выше качества поэтики автора романа *Отцы и дети* позволяют подтвердить тезис, что пьеса Тургенева находится в той линии развития жанровой формы русской драмы, которая ведет к открытиям на переломе XIX и XX веков. Поиск параллели между пьесой Чехова и феноменом созданной Тургеневым лирической драмы может привести к упрощению понимания произведения и навязыванию зрителю такой перспективы восприятия, следствием которой станет прилаживание готовой модели отличительных черт и попытка их поисков в тексте, что может иметь место, если, например, принять как ключевой параметр присутствующий в произведениях обоих драматургов подтекст. Более целесообразным следует считать исследовательский подход, сосредоточенный на интерпретации произведения Тургенева в контексте глобальных перемен, что даст возможность выявления уникальности пьесы *Месяц в деревне*. Так направленный компаративистский метод анализа открывает кодируемые в тексте Тургенева качества, которые строят мировой облик модернизма, разрушают границу между словом и другими материалами художественных высказываний, расширяя исследовательскую перспективу обсуждаемого феномена. По Гринбергу, модернизм дает нам возможность

лучше понять искусство как искусство вообще, оценка которого подчиняется только вкусу и чистому эстетическому суждению. Такой взгляд не позволил ему принять многих, появляющихся после модернизма, тенденций, например, инсталляции Марселя Дюшампа, как понижающих художественный уровень искусства, что способствовало зачислению его в ряд критиков, не успевающих следить за происходившими в культуре переменами (студенты на лекциях известного Джона Лятама пережевывали страницы, вырванные из книги Гринберга *Art and Culture*, и складывали в банки). С перспективы времени, однако, отчетливо видно, что Гринберг уловил саму сущность модернистских тенденций, отказываясь от многоаспектности явления, указал на его актуальность и непрерывность, что в контексте все еще осуществляемых стремлений Большой театральной реформы не только верно, но и очередной раз подтверждает готовность культур к постоянной интеграции и объединению в единое целое.