

Г. А. Вострова*

ПЕРВЫЕ ШАГИ К ПОЛОЖИТЕЛЬНОМУ ТЕАТРОВЕДЕНИЮ

Статья посвящена одному из самых ярких и загадочных персонажей эпохи Серебряного века — С. М. Волконскому (в это время его называли «князь театра»). В ней представлен краткий обзор ранних публикаций Волконского — освещён процесс формирования взглядов мыслителя в области эстетики и театроведения.

Ключевые слова: С. Волконский, Серебряный век, эстетика, театроведение.

G. Vostrova. FIRST STEPS TOWARDS POSITIVE THEATRE STUDIES

The article is devoted to S. Volkonsky, one of the most mysterious and bright personalities of the Russian Silver Age (at the time he was called «the prince of the theatre»). It presents a short overview of Volkonsky's early works and deals with the development of his views in the field of aesthetics and theatre studies.

Key words: S. Volkonsky, Russian Silver Age, aesthetics, theatre studies.

Научитесь поклоняться Форме, и не будет в искусстве такой тайны, которая вам оставалась бы недоступной.

О. Уайльд. Критик как художник

В антологии русской театральной мысли первых десятилетий XX века князь Сергей Михайлович Волконский — театральный деятель, художественный критик, эстетик, прозаик-мемуарист, теоретик актёрской техники и ритмической гимнастики — является одной из центральных фигур. Его работы рассматрива-

* *Вострова Галина Александровна* — кандидат философских наук, доцент кафедры наук о культуре Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ). E-mail: galinus@list.ru.

лись современниками (в том числе и режиссерами) как начало создания отечественной системы театрального образования.

В эстетическом наследии Волконского тема театра не только занимает особое место, но и определяет его проблемное единство. Это единство обеспечивается как основным предметом исследования, так и позитивистским подходом к анализу актерского искусства. И как теоретик, и как общественный деятель в области театрального образования, и как критик Волконский оставался сторонником позитивистского метода в исследовании искусства. Открещиваясь от «аэропланности» в разговорах о проблемах театра, он постоянно заострял внимание на том, что его «тянет к подмосткам». Князь не скрывал своего иронического отношения к образу «возвышенно настроенного критика» за бесплодное увлечение побочными вопросами: «...он любит выступать в общественных собраниях, он говорит о храме, о жертвеннике, о воскурениях, о “вратах адových”, не могущих одолеть театра» [*С. Волконский*, 1914, с. 200]. Нетрудно догадаться, какие фигуры принимались им за «ораторов по поводу театра» и стояли за этими осколками полемики 1910-х о возрождении театра как «соборного действия».

Как полагают отечественные историки театра, Волконский в начале XX века был одним из немногих, кто создавал в России новую специальность — театроведение. В этой связи Т. И. Бачелис в послесловии к воспоминаниям князя отмечает один мотив, как правило, «пролетающий мимо пишущих о художественных деятелях первой трети нашего столетия. Обычно рассматривают их новаторство, вспоминая о начале века. Но ведь почти все новаторы — и крупнейшие, и не самые значительные — вступили в наш век взрослыми людьми, имели за плечами уже несколько лет, а то и десятилетий сознательной деятельности» [*Т. Бачелис*, 1992, с. 361–362]. Именно этот период профессионального становления кратко очерчен в предлагаемой статье. Перефразируя ответ М. Хайдеггера по поводу периодизации собственного творчества, можно сформулировать следующее — Волконский II возможен только благодаря Волконскому I, а Волконский I уже включал в себя Волконского II.

С конца 80-х годов XIX века Волконский выступает и приобретает известность как художественный критик, разрабатывая общефилософские и нравственные вопросы искусства. Его книга

«Очерки русской истории и русской литературы», появившаяся на основе цикла публичных лекций, с успехом прочитанных в Америке, получает высокую оценку в рецензии В. С. Соловьёва. В своём положительном отзыве Соловьёв определяет следующие черты литературного стиля Волконского, делающие очерки князя изящными и оригинальными: талант изложения; «свободнозвучное», истинно человеческое отношение к предмету; достаточный запас отчётливых и продуманных сведений [*В. Соловьёв*, 1991, с. 212]. Несколько десятилетий спустя М. И. Цветаева в портрете-эссе «Кедр», посвященном поэтически-пронзительной апологии личности князя, так образно охарактеризует его речь: «Основное свойство ее — гибкость: в описании — смычок, в диалоге — шпага, в мысли — резец» [*М. Цветаева*, 1994, с. 267]. Единство этих особенностей сохраняет узнаваемость, а также характеризует впоследствии стиль и театральное наследие Волконского.

В ряде журнальных статей (основу этих статей составляли материалы прочитанных князем лекций в Неофилологическом обществе), опубликованных в 90-е годы, Волконский предпринимает попытку построения «чистой» эстетики, основанной на анализе эмпирической конкретности художественных впечатлений. В работах молодого теоретика оригинально соединились воззрения О. Уайльда и идеи позитивного эстетического метода И. Тэна. Но не только эти имена повлияли на исходные позиции теоретических построений Волконского. Все пророки «блистательно стареющей Европы» (С. Маковский) — Ш. Бодлер, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, О. Шпенглер, М. Метерлинк, Г. Ибсен, — ставшие символами нового мышления эпохи «модерна», определили основы его творческого поиска.

Основной темой первой лекции Волконского «Художественное наслаждение и художественное творчество» объявляется поиск исходной точки в анализе искусства. Этот поиск приводит нас в область художественных наслаждений. Далее автор разбирает всю гамму этих состояний как функцию внутренней жизни человека, обращаясь для аргументации своих положений к различным видам искусства, в том числе и к анализу актёрской игры.

В первой части работы используется один из путей сократического определения истины — доказательство от обратного. Ав-

тором рассматриваются различные модификации посторонних (побочных) ощущений, примешивающихся к художественному восприятию красоты, т.н. лжехудожественных наслаждений. К ним относятся: национализм, усиливающий напряжённый восторг патриотических струн души; символизм, способный вызывать проникновение в зашифрованное значение картины независимо от восприятия её художественной красоты; располагающая к повышенной восприимчивости произведений искусства обстановка; личное настроение и воспоминания, усугубляющие интенсивность жизненных эмоций под воздействием созвучных сюжетов.

Вторая часть работы «Роль сознания в наслаждении» начинается с различения предмета эстетического и художественного наслаждений: «...мы под эстетическим наслаждением понимаем наслаждение красотой вообще; художественное же наслаждение есть наслаждение красотой в искусстве» [С. Волконский, 1892, с. 666]. Структурируя процесс наслаждения красотой, Волконский выделяет две фазы в его развитии: первая — бессознательный восторг и эмоции, вторая — сознательное наслаждение. Восторг характеризуется как пассивное ощущение испытания власти красоты, он бессознателен, произволен, неожидан, несоизмерим, не может быть сформулирован и оценён. Более того, настоящий восторг невозможен без полного забвения личности, он заставляет забывать наше «я», уничтожая индивидуальность интенсивностью впечатления. Под «общечеловечностью бессознательного восторга» Волконский понимает «однородное чувство, соединяющее под своим покровом и, следовательно, сближающее самые разнообразные характеры, без различия культуры и повода к восторгу» [там же, с. 672]. Вторая фаза — сознательное наслаждение — воплощает собой противоположные характеристики: это акт нашей воли и деятельности как «сознательной кристаллизации испытываемых ощущений», поэтому она может быть соизмерима, понимаема и оценена. Формула «восторг — это человек, наслаждение — это личность» позволяет связать высшую степень понимания-наслаждения искусством с первой ступенью творчества.

Третья часть работы посвящена рассмотрению роли личности в художественном творчестве. Волконский выделяет в любом

произведении искусства два противоположных элемента: реальность, в которой высказывается подражательная сторона искусства, и условность, в которой высказывается несходство искусства с природой. Произведение искусства является результатом борьбы этих элементов, художник сознательно определяет границы и определяет место встречи конфликтующих начал. Максимально ощутимо и ярко эта борьба проявляет себя в драматическом искусстве, так как «материал актёра — не вне его, а в нём самом, он сам себе материал; и в то время, пока он над ним работает, во время самого исполнения, он должен найти в себе достаточно индивидуальной силы и ясности сознания, чтобы в пылу самого слепого порыва страсти противопоставить их тому из двух течений, которое считает нужным умирить. Следовательно, только ясность сознания и постоянное самонаблюдение, а не самозабвение на сцене, как думают многие, помогут актёру выйти победителем из тех двух крайностей, куда его увлекают реальность и условность» [там же, с. 681].

Именно на сценическом материале Волконский определит самое ценное в произведении искусства, предметом которого должна быть не «изображённая жизнь», но «изображение жизни». Только вмешательство личности может остановить движение «ненужной правды» (В. Я. Брюсов) на сцене, ведь художественная индивидуальность проявляется «не в том, что изображено, а в том, как изображено: только в способе изображения будет видно, кто изобразил, потому что только здесь найдёт художник возможность высказать самые внутренние свойства своей художественной личности и воплотить исключительно художественные стремления своей души» [там же, с. 686].

Темы четвёртой части работы «Наслаждение, как соприкосновение двух художественных личностей» предвосхищают проблемы интерпретации произведений искусства философской герменевтикой XX века. С известной оговоркой, слова К. Свасьяна по поводу парадоксальной судьбы феномена «философского Уайльда» — Г. Г. Шпета — можно отнести и к судьбе театрального наследия Волконского: «...лавры первого герменевтика в европейских масштабах пожинали в Европе Хайдеггеры и Гадамеры». Тем не менее справедливости ради следует отметить, что формулы Волконского также имеют своих предшественников: его дидакти-

чески-просветительское толкование «афоризмов эстетика» Уайльда совпадает с оригиналом не только по смыслу, но подчас и терминологически. Сравним хотя бы название раздела Волконского с фрагментом «россыпей» Уайльда: «...лишь выявляя во всё большей степени собственную личность, критик может интерпретировать личность и произведения других, и чем сильнее сказывается в интерпретации его индивидуальность, тем интерпретация становится достовернее, и полнее, и убедительнее, и правдивее... собственная его индивидуальность оказывается необходимым элементом интерпретации. Иногда говорят, что актёры показывают нам своих Гамлетов вместо шекспировского... А на самом деле нет никакого шекспировского Гамлета. Если в Гамлете есть определённая как в творении искусства, в нём так же есть и неясность, как в любом явлении жизни. Гамлетов столько же, сколько видов меланхолии. А поскольку искусство создаёт личность, лишь личность способна к его постижению, а подлинное критическое толкование рождено встречей этих двух личностей» [О. Уайльд, 1993, т. 2, с. 292–293]. Аргументируя примерами созвучные своей концепции положения поэта, Волконский опять обращается к исполнительскому искусству. Актёр является той третьей личностью, которая служит посредником между воспринимающим и автором, его роль и состоит в том, чтобы как можно ближе поставить нас в соприкосновение с автором. Речь идёт, конечно же, только о сознательном актёре. А вот актёр, который «позволит своему “я” заразиться страстью своего героя, рискует вытолкнуть зрителя из художественного настроения, — совершенно как если бы машинист, изображающий пожар на сцене, допустил, чтобы декорации действительно загорелись» [С. Волконский, 1892, с. 698]. В целом эти аргументы, как и вся статья, отстаивают необходимость сознательного элемента и в творчестве, и в наслаждении. Волконский второго периода (после знакомства с школой ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроза) конкретизирует задачи: «Актёр говорит чужим психологическим языком; чтобы правильно говорить, он должен, конечно, “понять логику чувств”, но он должен и уметь ее передать, а это невысказано без технических приемов. Что такое технические приемы? Это не есть нечто выдуманное человеком, не есть нечто новое, им прибавленное, втиснутое в природу или на-

перекор природе, это та же природа, только подчиненная, это то же материал природный, только проведенный чрез сознание» [*С. Волконский*, 1912, с.15].

В следующей лекции «Искусство и нравственность» Волконский продолжает рассматривать вопросы теории искусства в соответствии с требованиями «положительной философии», он приветствует всякую попытку «поставить эстетику на близкую и всем доступную почву личных впечатлений» [*С. Волконский*, 1893, с. 630] как один из путей создания научной эстетики. Во втором очерке он более чётко и принципиально ставит вопрос о границах возможных взаимоотношений добра и красоты; на примере драматического искусства прослеживает отличие страстей, пробуждаемых произведением искусства, от однородных страстей, пробуждаемых явлениями жизни; ссылаясь на И. Канта, Ф. Шиллера и Г. Спенсера, напоминает оптимальное решение вопроса о разделении пользы и красоты и на этом основании выводит главный отличительный признак всех эстетических ощущений — их бескорыстие. Эти выступления переросли в оживлённую дискуссию о действительных критериях художественности, и критика привычно отнесла позицию князя (как и позицию П. Д. Боборыкина) к теории «искусства для искусства».

Теоретическая диалогия Волконского получила широкий резонанс в печати и подчас рассматривалась только как продолжение бурной полемики по поводу переиздания основных работ Н. Г. Чернышевского. В этом качестве на неё откликается Соловьёв статьёй «Первый шаг к положительной эстетике», в которой намечает начало поиска «третьего пути» в эстетике, позволяющего миновать крайности двух «отвлечённых начал» — теории «искусства для искусства» и «утилитаризма». Именно по этому поводу он совершенно неожиданно и связал позицию Волконского, критикуя её за «эстетический сепаратизм», с докторской диссертацией Чернышевского. Выбор направления первого шага к построению научной эстетики был решён Соловьёвым в пользу утилитаризма. Непосредственных откликов князя на соловьевскую конструкцию не найдено. А вот в эмиграции Волконский сурово обозначит свое отношение к союзу революционного образа мыслей с утилитарным отношением к искусству — от В. Г. Белинского («Действуя с самыми лучшими намерениями, он заманивал

в искусство посторонними средствами. Он поставил всю последующую нашу критику на почву требований пользы») до Чернышевского, который «явил самую яркую и откровенно разрушительную формулу внехудожественных требований к искусству» [*С. Волконский*, 1992, т. 2, с. 207]. И в воспоминаниях Волконский внимательно прослеживает картину развития отечественной критической мысли, параллельно описывая «личные соприкосновения» с такого рода мышлением. Превращение творчества в проповедь социального протеста является для князя модификацией нигилизма.

Важным эпизодом во время пребывания на посту директора Императорских театров (1899—1901) будет сотрудничество Волконского с «мирискусниками» и С. П. Дягилевым, которому он поручает редактирование «Ежегодника Императорских театров». В свою очередь на страницах журнала «Мир искусства» появляются программные статьи Волконского и Дягилева, отражающие целостный эстетический подход к интерпретации истории, культуры и искусства передового поколения рубежа веков. Взамен политизации жизни, более близкой «народникам», в эпоху модерна обретает особое значение театрализация жизни. Страстный призыв Дягилева «Мы прежде всего жаждающее красоты поколение» получает в их единых манифестах аналитическую аргументацию своей актуальности как профессиональной и жизненной парадигмы творчества.

Волконский в этих публикациях продолжает убеждённо отстаивать необходимость выработки предварительной установки общеэстетического характера перед рассмотрением любого частного вопроса в области искусства. Иначе «праздным представляется нам вопрос о красоте потому, что для исследователя произведений искусства интересно проявление красоты, а не сущность её» [*С. Волконский*, 1899, с. 64]. Принципы анализа искусства определяются автором в рамках позитивистской методологии исследования.

Представленный краткий обзор ранних публикаций «молодого Волконского» (как его называли современники, чтобы отличать от деда-декабриста и от отца-чиновника) позволяет как обозначить основные темы разнообразных теоретических пристрастий князя, так и выделить единую проблему, которая, «про-

ступив» как внутренний контур на этом этапе, сохранилась до последних дней и обеспечила целостность профессионального облика мыслителя. Общетеоретические вопросы художественного творчества никогда не трансформировались у Волконского в «отвлечённые начала» эстетики. Они, как правило, становились центром исследовательского внимания по причине необходимости решения той или иной проблемы из области художественной практики, две сферы которой составляли для князя подлинную страсть — музыка и театр. Из эмпирического материала отечественного и зарубежного театрального искусства появлялись многие проблемы, этим же материалом заполнялась и стройная композиция теории исследователя. Наиболее значительные обобщения статей Волконского конца 80-х — 90-х годов XIX столетия касались следующих моментов: анализа природы художественного наслаждения; обоснования важности роли сознательного элемента как в творчестве, так и в восприятии; соотношения натуралистического и символических способов изображения жизни в искусстве; необходимости построения научной эстетики и художественной критики в связи с проблемой интерпретации произведений искусства.

Все эти моменты можно объединить единым Принципом-позицией — культом ф о р м ы как главного содержания искусства. Представляется уместным в продолжение этой мысли и как один из её же аргументов процитировать отрывок из статьи Уайльда «Критик как художник». Автор был для Волконского незыблемым авторитетом на протяжении всей профессиональной деятельности: «...не что иное, как Форма, создаёт и критический склад ума и даже художественный инстинкт, эту никогда не изменяющую способность воспринимать всё на свете под знаком красоты, научитесь поклоняться Форме, и не будет в искусстве такой тайны, которая вам осталась бы недоступной» [*О. Уайльд*, 1993, с. 315]. В метких афоризмах импрессионистического документа своей души «Быт и бытие» князь, с высоты теоретической рефлексии, выработанной в течение жизни, отточенно запечатлевает идеал творческого ее постижения: «Формулой, только формулой вливается философия в поэзию; формула та воронка, которою мысль проходит в образ. Где здесь начало, где источник зарождения? Кто скажет? И что раньше: образ или мысль? Но я

думаю, что, коснувшись формулы, мы прикасаемся к самому таинственному зародышу творчества. Думаю, что «вдохновение» есть собственно — посещение формулы» [С. Волконский, 1924, с. 82–83].

Странствия и путешествия, в частности, долгое пребывание в Италии, укрепили веру Волконского в то, что высшее назначение человека — гармония духа и тела. Идеал «калокагатии» искал в траектории судьбы князя пути своего достижения, отсюда — страстное увлечение ритмической гимнастикой Жак-Далькроза, наукой о законах выразительного чтения (д-р Рёш), системой воспитания сценического жеста (Ф. Дельсарт). Но эти события состоятся позже. А пока, в канун нового века, анализируя духовный и профессиональный уровень александринской труппы как наиболее типичный для петербургского «театрального муравейника» того периода, Волконский выступает против дилетантизма в актёрской игре; жалеет об отсутствии классической почвы и традиции для создания школы; его удручает то, что для многих актёров основы отношения к жизни, к работе и к искусству коренятся в личном усмотрении. Разочарования переходят в радикальное сомнение по поводу позитивного опыта отечественного театра в западноевропейском контексте и совершенно в картезианской логике определяют начальную точку движения системной мысли в разработке «правил для руководства ума».

Волконский всегда считал «сознательность» не только не ограничивающим, а обеспечивающим началом свободы человека как в духовных, так и в телесных его проявлениях. Поэтому разработка метода должна была преодолеть эмпирическую случайность как в практике, так и в теории театра. Случайно набредать на истину — это то, против чего восстаёт рационалистическая традиция в любой сфере гуманитарного знания. В статье «Красота и правда на сцене» он пишет: «Две вещи оскорбительны в искусстве: неправильность и случайность. Неправильное в пределах искусства есть то же, что в организме постороннее вещество, — его надо удалить; случайное в искусстве есть то пустое место, где искусство прерывается, это те пятна в попорченной рукописи, где текст стёрт, — его надо восстановить. Что может внести эти поправки? Воспитание двух способностей нашей природы: усиление восприимчивости и развитие изобразительности. Мы воспринимаем

духом, мы изображаем телом. Слияние двух — вот цель, к которой мы должны стремиться...» [*С. Волконский*, 1912, с. 118–119]. И Волконский станет одним из первых теоретиков в истории русского театра, который займётся разработкой технологии пластической формы актёрской игры, а к 1911 году чётко обозначит контуры будущего театрального образования.

1910-е годы в жизни Волконского связаны с созданием и пропагандой собственной «ритмической утопии» — универсальной системы движения человеческого тела как «материала жизни», основанной на соединении учения Жак-Далькроза (апологии Ритма) и теории Ф. Дельсарта (о психологически выразительном жесте). Одна за другой выходят его книги: «Человек на сцене» (1912), «Выразительный человек» и «Выразительное слово» (1913), сборники журнальных статей «Художественные отклики» (1912) и «Отклики театра» (1914). Освоение специфического языка телесной и речевой выразительности актерского творчества Волконский считал насущными задачами как для драматической сцены, так и для определённого этапа театральной критики.

В своих мемуарах С. Маковский точно подметил удивительную органичность парадоксальных сочетаний в душе князя: очень русского по крови и вместе с тем — пропитанного истинно латинским культом прекрасной формы и ясной, четко заостренной мысли [*С. Маковский*, 2000, с. 378]. Неизменный внутренний импульс экспансии эстетизма не только в стиль жизни Волконского, но и в профессию можно охарактеризовать фразой Н. А. Бердяева, сказанной по другому, но близкому поводу: «У него была тоска по форме, он восстал против русской неоформленности».

Список литературы

Бачелис Т. И. О Волконском // Князь Сергей Волконский. Мои воспоминания. Т. 2: Родина. М., 1992.

Волконский С. М. Художественное наслаждение и художественное творчество // Вестник Европы. 1892. № 6.

Волконский С. М. Искусство и нравственность // Вестник Европы. 1893. № 4.

Волконский С. М. Искусство // Мир искусства. 1899. № 3–5.

Волконский С. М. Человек на сцене. СПб., 1912.

Волконский С. М. Отклики театра. СПб., 1914.

Волконский С. М. Быт и бытие. Из прошлого, настоящего, вечного. Берлин, 1924.

Волконский С. М. Мои воспоминания. В 2-х т. М., 1992.

Маковский С. К. На Парнасе Серебряного века. М., 2000.

Соловьев В. С. Рецензия на: Князь Сергей Волконский. Очерки русской истории и русской литературы // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.

Цветаева М. И. Кедр. Апология (О книге кн. С. Волконского «Родина») // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. М., 1994.

Уайльд О. Критик как художник // Уайльд О. Избранные произведения: В 2-х т. М., 1993.