

Владимир Собкин

## СТАНОВЛЕНИЕ Л.С. ВЫГОТСКОГО КАК ТЕАТРАЛЬНОГО КРИТИКА: ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ

**Аннотация.** Статья основана на анализе первых театральных работ Л.С. Выготского, написанных им в период с 1915 по 1919 год. Приведены комментарии: к монографии о Гамлете (1915–1916); к гранкам неопубликованной статьи «Театральные заметки» для журнала «Летопись» (1917); к практически неизвестной статье «Театр и революция», напечатанной в сборнике «Стихи и проза русской революции» (1919), а также охарактеризованы особенности издательской деятельности Л.С. Выготского, связанной с журналом «Вереск» в Гомеле (1919). Показано, что в своих ранних работах Л.С. Выготский затрагивает широкий контекст, касающийся не только театрального искусства, но и вопросов взаимодействия различных видов искусств и особенностей их социокультурного функционирования. Отмечены параллели между театроведческими работами Л.С. Выготского и его последующими психологическими трудами, связанными с проблемами переживания, общения, культурно-исторического развития личности. Особый акцент ставится на ситуации ценностно-нормативной неопределенности, в которой обращение к искусству играло важную роль как в личностном, так и в профессиональном самоопределении Л.С. Выготского.

**Ключевые слова:** восприятие театрального искусства; читательская критика; социокультурные архетипы; психология переживания; художественная критика; социальные функции искусства.

**Abstract.** The article is based on the analysis of first theatrical works written by L.S. Vygotsky in 1915–1919. It presents commentaries on the four materials: monographs about Hamlet (1915–1916), unpublished article “Theater Notes” for “Chronicle” magazine (1917), virtually unknown article “Theater and Revolution”, published in the collection “Poems and prose of the Russian revolution” (1919), which was subsequently banned by the censor, analysis of special aspects of Vygotsky’s publishing activity in “Heather” magazine in Gomel (1919). It is shown that in the early works, L.S. Vygotsky examines a wide context not only concerning the theatrical art, but also the issues of different arts interaction and unique features of their socio-cultural functioning. We emphasize connection between L.S. Vygotsky’s theatre oriented works and his further psychological works dedicated to the problems of experience, communication, culture-historical development of the person. We particularly emphasize the situation of value-regulatory uncertainty in which resorting to art played an important role for personal and professional identification of L.S. Vygotsky.

**Keywords:** perception of theatrical art; reader’s critics; socio-cultural archetypes; psychology of experience; art criticism; social functions of art.

Настоящая статья основана на анализе первых театральных работ Л.С. Выготского, которые были написаны им в период с 1915 по 1919 год. В ней мы кратко прокомментируем монографию о Гамлете (1915–1916), гранки неопубликованной статьи «Театральные заметки» для журнала «Летопись» (1917) и практически неизвестную статью «Театр и революция», напечатанную в сборнике «Стихи и проза русской революции» (1919), который впоследствии был запрещен цензурой, и охарактеризуем особенности его издательской деятельности, связанной с журналом «Вереск» в Гомеле (1919).

Работа над комментариями к этим публикациям проводилась нами при подготовке первого тома Полного собрания сочинений Л.С. Выготского «Драматургия и театр» [1]. Частично эти комментарии были также опубликованы в нашей монографии «Комментарии к театральным рецензиям Л.С. Выготского» [2] и в отдельных статьях [3–5].

### 1. Гамлет У. Шекспира: опыт читательской критики

Работу Л.С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце датском, У. Шекспира» принято считать его первым крупным исследованием монографического характера. В архиве семьи Л.С. Выготского хранятся два варианта рукописи. Один, датированный 5 августа – 12 сентября 1915 г., состоит из одной тетради, содержащей набросок отдельных глав. Второй, датированный 14 февраля – 28 марта 1916 г. \*, содержит 12 тетрадей, где в первых 10 излагается основное содержание монографии, а в 11-й и 12-й тетрадях даны многочисленные примечания и комментарии Л.С. Выготского к тексту рукописи.

Считается, что «Гамлет» является дипломной работой Льва Выготского, которую он подготовил во время своего обучения на историко-философском отделении в Московском городском народном университете имени А.Л. Шанявского (1914–1917). Многочисленные свидетельства указывают на то, что дипломная работа велась под патронажем крупного литературного и театрального критика Ю.И. Айхенвальда \*\* (С. Добкин [6, с. 108], И. Рейф [7, с. 112] и др. \*\*\*).

Роль Ю.И. Айхенвальда в написании этой работы следует отметить специально, подчеркнув при этом два момента. Во-первых, здесь важно иметь в виду те сложившиеся межличностные отношения студента и пре-

\* В полной библиографии трудов Льва Семеновича Выготского, подготовленной Т.М. Лифановой, к сожалению, содержится явная неточность: рукопись датирована 14 февраля – 23 февраля 1916 г.

\*\* Айхенвальд Юлий Исаевич (1872–1928) – литературный критик-импрессионист; профессор Московского городского народного университета им. А.Л. Шанявского по кафедре русской словесности; ученый секретарь Московского психологического общества, сотрудник журнала «Вопросы философии и психологии». Автор известной статьи «Отрицание театра» (1914), вызвавшей широкую дискуссию в театральных кругах. В сентябре 1922 г. после ареста был выслан за границу на «философском пароходе». Умер в эмиграции в 1928 г. в результате несчастного случая.

\*\*\* На сегодняшний день можно найти многочисленные ссылки и упоминания (Т. Лифанова, С. Степанов, И. Юдовин) о причастности Ю.И. Айхенвальда к научному становлению Л.С. Выготского и о непосредственном руководстве его дипломной работой.

подавателя, которые поддерживались и после окончания Л.С. Выготским учебы в университете, о чем, в частности, свидетельствуют воспоминания его друга С.Ф. Добкина: «Выготский часто болел. У него был туберкулез. Первый раз с его туберкулезом я столкнулся следующим образом. Через несколько месяцев после того, как я уехал в Москву, я получил от него письмо из Гомеля, что он тяжело болен, думает, что не выживет, и поэтому просит меня сделать следующее: зайти к Юлию Айхенвальду... рассказать о том, что с ним происходит, и попросить, чтобы после его смерти Айхенвальд принял какие-то меры для того, чтобы издать его работы. Конечно, я сразу отправился к Ю. Айхенвальду. Он очень хорошо помнил Льва Семеновича, очень сочувственно ко всему отнесся – он вообще был прекрасный человек – и, конечно, обещал, что он все сделает. Я написал Льву Семеновичу, чтобы он не думал о смерти, что все обойдется, что его поручение я исполнил. Написал о том, как Ю. Айхенвальд отнесся к его просьбе. Через два-три месяца Лев Семенович поправился» [8, с. 78–79]. Во-вторых, это, безусловно, влияние научных взглядов Ю. Айхенвальда на написание Выготским работы о Гамлете, которую сам Л. Выготский обозначает как «читательская критика». Дело в том, что в 1913 г. Ю. Айхенвальд выступил в Москве с лекцией: «Литература и театр», впоследствии опубликованной под названием «Отрицание театра» в сборнике «В спорах о театре» [Там же]. Собственно, весь сборник был посвящен дискуссии вокруг этой статьи (в сборнике поместили свои статьи крупные деятели культуры – С. Глаголь, Вл. Немирович-Данченко, Ф. Комиссаржевский, В. Сахновский, М. Бонч-Томашевский, А. Сумбатов-Южин, Д. Овсяннико-Куликовский). Основной тезис статьи Ю. Айхенвальда состоит в подчеркивании активной роли читателя: «Идеальный читатель, идеально грамотный человек в своем одиночестве сам поймет и оценит в пьесе все то, что впоследствии захочет явить сцена. Сам-друг с книгой, молчаливый собеседник автора, он раскроет все ее клады, выпьет то драгоценное вино, которым играет и искрится душа ее страниц...» [Там же, с. 20]. Соглашаясь с ним, Л.С. Выготский в своем анализе отмечал, что художественное произведение – это, по сути дела, лишь «возможность, которую осуществляет читатель», воспроизводя «чужое творение собственной душой» [9, с. 10]\*.

При чтении работы Л.С. Выготского о «Гамлете» следует обратить внимание на три момента, которые, по его мнению, характеризуют своеобразие позиции читателя-критика: 1 – определяющим моментом, побуждающим читательскую критику, является не просто позитивное ценностное отношение к произведению, а именно особое эмоциональное состояние «восторга», с которого и начинается критика; 2 – критик-читатель должен находиться в непосредственной связи с самим произведением, не отрываясь от текста; текст – это ноты, побуждающие сыграть музыку собственных переживаний; 3 – учитывая возможность различных интерпретаций,

\* Добавим, что позднее (в 1924 г.) близкий друг Л.С. Выготского, с которым он поддерживал отношения и при переезде в Москву, В.С. Узин также написал книгу, где материалом для анализа стали «Повести Белкина» А.С. Пушкина с подзаголовком «Из комментариев читателя».

читатель-критик пытается подойти к произведению не извне, а «изнутри», передавая свои собственные впечатления и толкования, считая их «единственно верными». Заметим, что последний пункт во многом определяет ту жизненную личностную позицию, которая характерна для Л.С. Выготского и в его дальнейшем научном творчестве: «желание пить из своего стакана».

Исходя из этих принципов, Л.С. Выготский реализует сложный по своей структурной композиции способ анализа шекспировской трагедии, сопоставляя три основных параметра: фабулу пьесы, ее действующих лиц и общую эмоциональную атмосферу. При этом именно трагическая атмосфера, ее сверхъестественность, ненатуральность (*unnatural acts*), задающая грань между «здешним» и «потусторонним», является ключевым компонентом, который диктует развитие фабулы и поведение действующих лиц. Причем подчеркивание этого *пограничного состояния* (между «здесь» и «там») является определяющим для всего последующего смыслового анализа трагедии, который и связан с попыткой перехода за границу обыденного, «здешнего», очевидного. Именно с учетом существования Гамлета «на границе», Львом Выготским рассматриваются, в частности, такие эпизоды трагедии как встреча с Тенью, молитва Клавдия, разговор Гамлета с матерью после «Мышеловки», борьба с Лаэртом в могиле Офелии, сцена гибели основных героев (Гертруды, Клавдия, Лаэрта, Гамлета).

Заметим, что свой текст сам Л.С. Выготский характеризует как этюд. Если обратиться к словарному определению, то *эюд* означает вспомогательную работу, предварительную, подготовительную разработку и конкретизирует, как правило, общий замысел произведения. Добавим, что в театральной практике под этюдом понимается сценическое упражнение импровизационного характера, служащее для развития и совершенствования техники актерского искусства. Оба эти значения, на наш взгляд, важны для понимания той работы, которую проводил Л.С. Выготский в ходе своего анализа. С одной стороны, это *психотехнические* читательские импровизации по поводу отдельных смысловых узлов «Гамлета», которые и пытается развязать Л.С. Выготский. С другой стороны, и этим он, собственно, и заканчивает свою работу о «Гамлете», это этюд как «подготовка» к пониманию второго смысла трагедии, что предполагает уже иное, особое отношение; отношение религиозное, выходящее за пределы художественного восприятия трагедии и восходящее к молитве. Оставаясь «в кругу слов» трагедии, Л.С. Выготский, по его собственному признанию, пытается прощупать мистическое, потустороннее, «что есть молчание при чтении трагедии».

Отметим в этой связи проблемные точки, относительно которых разворачивается смысловой анализ «Гамлета».

*Различение внешнего и внутреннего.* Сама эта тема как ключевая задана уже в двух эпиграфах, взятых из текста трагедии, к данному этюду: «Слова, слова, слова...» и «...Дальнейшее – молчанье». «Слова» – это то, что происходит на сцене, те действия, которые здесь совершают персонажи. «Молчание» же то, что связано с появлением Тени; то, в чем клянутся Гамлету не говорить свидетели его встречи с Тенью – Бернардо,

Франциско и Горацио; то, о чем не должен говорить Горацио, повествуя о трагедии, произошедшей в Эльсиноре. По выражению Л.С. Выготского, здесь «трагедия замыкается в круг», переходя в рассказ Горацио, утаивая при этом ее «второй смысл».

*Второе рождение.* Встреча Гамлета с Тенью отца позволяет ему заглянуть «за черту», подтверждая его смутные предчувствия и кардинально преображая его поведение. Встреча становится актом его «второго рождения». Это и объясняет странность поведения Гамлета, которую Л.С. Выготский определяет как *психический автоматизм*, то есть такое состояние, когда собственные мысли, чувства, движения ощущаются внутренними, насильственными, подчиненными постороннему воздействию. Эта *странность* Гамлета, находящегося между двумя мирами, оценивается окружающими как безумие, повод для которого они и пытаются отыскать (любовное помешательство, смерть отца и т.п.). При этом Л.С. Выготский специально подчеркивает, что «безумие» Гамлета принципиально отличается от безумия Офелии.

*Прототипический миф.* Л.С. Выготский в своем тексте не случайно использует термин «Орестея», отсылая нас к мифу об Оресте, «вина которого лежит в его рождении». Заметим, что структурно миф об Оресте, который отомстил за смерть своего отца Агамемнона, убив его брата Эгисфа, вступившего в преступную связь с женой Агамемнона и своей матерью Клитемнестрой, является очевидным прототипом (безусловно, с учетом целого ряда инверсий) шекспировской трагедии о Гамлете. Так, убийство матери является первородным грехом, который не может быть прощен, поэтому Тень отца (в отличие от сюжета в мифе об Оресте) накладывает запрет на убийство Гамлетом матери, что подчеркивает подчинение Гамлета Тени и его *семенную*, по выражению Л.С. Выготского, связь с умершим отцом.

*Механизм запуска действия – пантомима.* Гамлет должен убедиться в своих сомнениях относительно убийства отца Клавдием. Для этого ему необходимо создать особую психологическую ситуацию обнаружения виновника, ситуацию «пробуждения совести короля». С подачи Гамлета приезжие актеры разыгрывают спектакль под названием «Мышеловка». Традиционно эта сцена является центральной, дающей новый импульс к развитию действия всей пьесы. Спектакль предваряет пантомима.

Звуки труб. Начинается пантомима. Входят король и королева. Они обнимаются, изъявляя знаки любви. Она становится на колени, делает знаки уверения, он подымает ее, склонив голову ей на грудь, потом ложится на скамью из цветов и засыпает. Королева его оставляет. Тотчас после этого входит человек, снимает с него корону, целует ее, вливает яд в ухо короля и уходит. Королева возвращается, видит короля мертвым и делает патетические жесты. Отравитель возвращается с двумя или тремя немymi и как будто огорчен вместе с нею. Труп уносят. Отравитель предлагает королеве свою руку и подарки. Сначала она кажется недовольною и несогласною, но, наконец, принимает их. Они уходят.

Король не выдерживает испытания этой сценой, после чего у Гамлета все сомнения в виновности Клавдия в смерти отца рассеиваются. Здесь

следует отметить, что пантомима в анализе Л.С. Выготского играет важную структурную роль; это особый механизм *предвосхищения событий*, который, будучи встроен в «машину трагедии», запускает предопределенность, «автоматизм» событий, разворачивающейся фабулы. Трагедия неотвратима, как неотвратима и передача трона молодому Фортинбрасу.

*Расстановка действующих лиц.* Если Гамлет – трагический герой, то все остальные действующие лица, как отмечает Л.С. Выготский, по характеру своих переживаний являются драматическими. При этом специальный интерес для анализа представляет как своеобразие восприятия ими Гамлета (это, по выражению Л.С. Выготского, своеобразные зеркала – выгнутые, вогнутые, с разными фокусными расстояниями), так и соотношение персонажей между собой. Например, Гамлет, Фортинбрас, Лаэрт – это дети своих отцов. Но Лаэрт мстит за убийство отца совсем иначе, чем Гамлет. Иная связь с отцом по сравнению с Гамлетом и у Фортинбраса. Сопоставление Гертруды и Офелии не только характеризует два разных женских образа, но и задает два явно разных типа отношений к Гамлету. Совершенно особое место в общем развитии фабулы занимает Клавдий. По сути, он является главным действующим лицом, строящим планы и тем самым все время готовящим собственную гибель, поскольку у пьесы, как отмечает Л.С. Выготский, существует «свой собственный план». И мудрость Гамлета состоит именно в постижении этого плана пьесы, а не в построении собственного плана мести. Наконец, Горацио моделирует позицию зрителя, являясь внешним наблюдателем происходящих событий.

*Совмещение разных планов в развитии фабулы.* Здесь Л.С. Выготский выявляет различные уровни организации трагедии, показывая, как в конце пьесы сходятся два русла развития действия, заданные как политической (отцы Фортинбраса и Гамлета), так и семейной (Гертруда, Клавдий, Гамлет) интригами. Однако, помимо этого, есть и другая, «потусторонняя» причинность, когда в последней сцене Гертруда, Лаэрт, Клавдий и Гамлет действуют уже как мертвецы, – это «растянутая минута умирания»; «трагедия ушла в смерть».

И, наконец, выходя за рамки трагедии о Гамлете, добавим, что проведенный анализ становится важным смыслообразующим центром развития личности самого Л.С. Выготского. Так, по воспоминаниям С.Ф. Добкина, «Лев Семенович очень любил задачи с двойным решением. Иногда они носили характер остроумных шуток, иногда это были какие-нибудь слова, которые имели два смысла. Сестра, которая ходила за ним перед смертью, рассказывала, что последними его словами были: «Я готов!» Их тоже можно рассматривать как имеющие два смысла» [6, с. 80]. Как видим, линии смыслового понимания трагедии о Гамлете и собственной жизни сомкнулись: дальнейшее – молчанье...

## 2. О трех московских премьерах

Публикуемая статья Л.С. Выготского «Театральные заметки (письмо из Москвы)» была написана для ежемесячного литературного, научного и политического журнала «Летопись», который издавался в Петрограде с

1915 по начало 1917 года. Гранки хранятся в архиве семьи Л.С. Выготского. Следует заметить, что до написания «Театральных заметок» Л.С. Выготский уже публиковал в этом журнале свои литературно-критические статьи о творчестве Вяч. Иванова, А. Белого и Д. Мережковского [10–12]. Данная же статья объединяет рецензии на три спектакля: «Электра» в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского (Театр имени В.Ф. Комиссаржевской; 1916), «Фамира-кифаред» в постановке А.Я. Таирова (Камерный театр; 1916), «Зеленое кольцо» в постановке В.Л. Мчеделова (Вторая студия МХТ; 1916). Подчеркнем, что все три спектакля являются премьерными открывшимися в Москве новых театров, созданных на основе школ-студий, которыми и руководили перечисленные выше режиссеры. Спектакли носили программный характер, где каждый из постановщиков реализовывал свои особые эстетические принципы.

Так, Федор Комиссаржевский в своих статьях активно выступал против сценического натурализма, считая его одной из «болезней» современного театра, «бездушно имитирующего жизнь» как в актерской игре, так и в художественном оформлении спектакля. Выдвигая принцип «чистой театральности», он подчеркивал относительную независимость театра от литературы, ставя при этом акцент на актерской импровизации. По его мнению, чувство актера «должно быть доведено до такой степени силы, чтобы оно обязательно требовало выражающего его действия. В этом одно из отличий чувства жизненного от чувства сценического» [13, с. 100].

Александр Таиров, создавая Камерный театр, определял его как «театр эмоционально насыщенных форм», или *театр неореализма*. В своих постановках он отказывался от классической сценической коробки-павильона, строя действие спектакля на нескольких плоскостях и разных площадках сцены, уделяя большое внимание цвету, освещению, музыкальному сопровождению и ритму. Центральной в его творчестве была проблема актерской выразительности, поиск новых художественных средств развития языка театрального искусства. Особое внимание Таиров уделял *актерскому жесту*, понимая его как «знак, означенное не только эмоции артиста, но и всего того, что выходит далеко за пределы его личного переживания» [14].

Особенностью же стилистики Второй студии МХТ является верность традициям сценического реализма. При этом здесь также проявился ряд новаций, связанных, в первую очередь, с особым осмыслением значимости собственного жизненного опыта в работе актера над ролью, где акцент ставился на этюдном методе, позволяющем создать своеобразную атмосферу и способ существования на сцене; премьерный спектакль студии «Зеленое кольцо» привлекал именно «шармом ближней узнаваемости» [15, с. 306].

Возникает вопрос: что побудило Л.С. Выготского объединить именно эти три рецензии в одной статье? Объяснить это только успехом трех постановок новых московских театральных коллективов, на наш взгляд, явно недостаточно. Возможно, за этим лежат более глубокие основания, связанные с интересом Льва Семеновича к психоаналитической проблематике. В этой связи напомним, что за год до этого он завершил свой этюд,

посвященный читательской критике «Трагедии о Гамлете, принце датском, У. Шекспира», где, в частности, он, с отсылкой на Вяч. Иванова, указывает, что Гамлет является «героем новых пересказов старинной Орестеи» [16, с. 529]. «Электра» же Софокла – Гофманстала непосредственно основана на мифе об Оресте, который вместе со своей сестрой Электрой убил собственную мать и ее нового мужа, отомстив таким образом за смерть отца. Подчеркнем, что в психоаналитической традиции, наряду с эдиповым комплексом, принято также, вслед за Карлом Юнгом, обсуждать комплекс Электры, характеризующий особенности детско-родительских отношений с позиции дочери [17, с. 121].

Спектакль «Фамира-кифаред» по пьесе И. Анненского основан на античном мифе о Фамире, сыне нимфы Агриопы и царя Филаммона. Фамира, прославившийся своей игрой на кифаре, вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишен музыкального дара. У И. Анненского этот миф дополнен особой линией любви матери-нимфы Агриопы к своему сыну Фамире. Обольщенный матерью, Фамира лишается слуха, в отчаянии он выжигает себе углем глаза и становится нищим, выпрашивающим подаяния; мать же, превращенная в птицу, сопровождает его в вечных скитаниях. Таким образом, здесь акцент ставится не на любви ребенком родителей, а, напротив, на любви матери к своему сыну. В этой связи напомним, что, вступая в дискуссию с Зигмундом Фрейдом по поводу эдипова комплекса, Альфред Адлер специально подчеркивал провоцирующее сексуальное влияние матери (ласки, попустительское поведение и т.д.) по отношению к сыну [Там же, с. 121].

И наконец, героиня пьесы З. Гиппиус «Зеленое кольцо» гимназистка Финочка оказывается в ситуации разрушения семьи, когда ее мать живет с другим мужчиной, а отец – с любовницей. Как отмечал в своей рецензии на эту пьесу Г. Чулков, основной темой здесь является невозможность «целомудренной душе девушки и отрока... принять покорно те формы брака, сопутствующего развратом, тяжелым и косным... <...> Отвращение к этим формам брака и “любви” так остро и так напряженно в “Зеленом кольце”, что невольно является мысль о монашеской точке зрения» [18, с. 54–56]. Заметим, что подобная коллизия деформации семейных отношений соответствует той линии, которую обсуждала Карен Хорни, отмечая, что эдипов комплекс является следствием, а не причиной возникновения невроза на фоне разрушения семейной ситуации [17, с. 121].

Таким образом, сопоставление этих трех спектаклей позволяет выделить не только «театральную» логику объединения трех разных по своей стилистике постановок, но и глубинную психологическую связь между ними, основанную на сопоставлении социокультурных архетипов детско-родительских отношений, которые активно обсуждались в это же время представителями психоаналитического направления. И в этом отношении можно говорить о том, что данная театральная-критическая работа Л.С. Выготского имела для него особый *психотехнический* смысл своеобразного культурного освоения основной проблематики глубинной психологии.



### 3. Театр в эпоху социальных преобразований

Статья «Театр и революция» была опубликована Л.С. Выготским в сборнике «Стихи и проза русской революции», который вышел в Киеве в 1919 г. Сборник включал в себя произведения видных писателей и поэтов того времени, принадлежавших к различным литературным направлениям (А. Блок, А. Белый, Н. Венгров, З. Гиппиус, М. Горький, Н. Клюев, В. Маяковский, Л. Никулин, А. Ремизов, В. Ропшин\*, И. Эренбург и др.). Уже сам отбор авторов позволяет говорить о своеобразии замысла составителей сборника: показать неоднозначное понимание, а порой диаметрально противоположный опыт переживаний и художественного отображения событий русской революции. Наряду с литературными произведениями в сборнике были помещены также и три критические статьи: «Русская сатира и революция» М. Кольцова, «Театр и революция» Л. Выготского, «Литературные заметки» В. Агатова. Следует подчеркнуть, что позднее специальным приказом Главлита этот сборник был запрещен, поскольку в нем публиковались произведения «врагов народа»: П. Орешина, Б. Савинкова, М. Кольцова, Н. Клюева.

На наш взгляд, данная статья имеет особое значение для понимания становления научных интересов Л.С. Выготского и его ценностных ориентаций непосредственно в послереволюционный период. Дело в том, что, как правило, этот этап его биографии оценивается преимущественно в бытовом аспекте: возвращение к семье из Москвы в Гомель, находившийся в то время под немецкой оккупацией; болезнь матери, а затем и брата; необходимость материальной поддержки семьи; занятия различными видами деятельности (педагогика, художественная критика, общественная деятельность); фиксация отдельных моментов его личной жизни. Между тем содержание публикуемой статьи показывает, что в это время Л.С. Выготский прорабатывает широкий круг социокультурных проблем, касающихся взаимосвязей между общественными, социальными изменениями и театральным искусством. Отметим лишь некоторые, наиболее важные.

Статья «Театр и революция» состоит из пяти частей. В первой части Л.С. Выготский, пытаясь найти исторические аналоги современной ситуации в стране, сопоставляет своеобразие отношений театра и общества времен французской революции с предреволюционным периодом в России. Подобное обращение Л.С. Выготского к истории важно, поскольку свидетельствует о сформировавшейся у него ориентации на рассмотрение социальных явлений в историко-культурном контексте. Вместе с тем он не только ищет прямые аналогии, но и стремится показать в своем кратком анализе кардинальные различия между этими двумя ситуациями. Если во Франции времен Великой французской революции театр был проводником революционных идей и выступал «общественной трибуной... зажигаая огни революции», то в России основной круг театральных проблем, по его мнению, обсуждался не в контексте общественных преоб-

\* Псевдоним Б. Савинкова.

разований, а в логике художественно-эстетических экспериментов. Основное напряжение здесь задавалось путем рассмотрения своеобразия отношений между содержанием и формой художественного произведения, сопоставлением различных психотехник актерской игры, характеристикой неоднозначности художественных переживаний при восприятии спектаклей разных жанров и т.п.

Следующий содержательный аспект анализа Л.С. Выготского, и этому посвящена вторая часть статьи, касается обсуждения вопроса о влиянии революционных общественных преобразований на социальные процессы функционирования театра. Здесь он обсуждает несколько важных моментов, касающихся социологии искусства.

Один из них относится к проблемам снятия запретов на целый ряд тем и произведений, которые ранее подвергались жесткой цензуре: это и свобода проявления эротики на сцене, и снятие ранее существовавших запретов по религиозным мотивам, и возможность критики царского режима, и т.д. Вместе с тем Л.С. Выготский проницательно отмечает, что снятие запретов на ранее табуированные темы связано и с введением нового типа цензуры. Здесь он затрагивает вопрос о существовании особых социальных фильтров и нормативных механизмов, которые играют важную роль в процессах социокультурной динамики искусства.

Другой момент касается роли революционных преобразований в развитии театра национальных меньшинств. Поскольку статья написана для сборника, издававшегося в Киеве, то здесь специальный акцент ставится на развитие украинского театра, возникновение национальных театральных школ и студий.

Особое внимание в статье уделяется социальному анализу театральной публики. Это, пожалуй, одна из центральных тем, поскольку с социологической точки зрения включение в театральную жизнь новых социальных групп задает особый вектор развития театра. Новый зритель со своими специфическими классовыми, идеологическими установками и ожиданиями влияет не только на репертуарную политику, но и на весь строй театральной жизни (язык театрального искусства, способы актерского и зрительского переживания, отношения актер – персонаж – зритель, критерии оценки художественного произведения и др.). В этом контексте Л.С. Выготский обсуждает такие послереволюционные тенденции, как открытие «рабочих театров», а также изменение классового состава театральной публики. Именно это, по его мнению, «определяет зерно будущей театральной революции» [19].

Специальное внимание при рассмотрении общих социальных преобразований театра Л.С. Выготский уделяет новым формам театральной политики и управления театром, которые складываются в новом государстве: появление общественных художественных комитетов, коллегий, советов, театральных профсоюзов и т.п.

В третьей части статьи специально обсуждаются вопросы новой, послереволюционной репертуарной театральной политики. С одной стороны, по мнению Л.С. Выготского, на первый план выступают темы, касающиеся назидательно-разоблачительной критики предыдущего политического

строю (пьесы, связанные с домом Романовых, личностью Григория Распутина и т.п.) и политической сатирой на злобу дня. С другой – это выбор из старого репертуара пьес, в первую очередь, социальной направленности («На дне», «Гибель “Надежды”», «Смерть Дантона», «Взятие Бастилии» и др.). И здесь он проявляет себя как тонкий театральный критик, исследующий не только художественные особенности спектакля («происходящее на сцене»), но и своеобразие эмоциональных переживаний, возникающих именно в зрительном зале. Отметим, в частности, ряд социально-психологических феноменов, которые он фиксирует, обращаясь к особенностям зрительского восприятия спектакля: возможность публичной негативной реакции зрителя на новую революционную власть, в силу чувства «социальной защищенности» публики, находящейся в зрительном зале; проявление бурных эмоциональных реакций (доходящих до массовой истерии среди зрителей), в основе которых лежат механизмы зрительской идентификации; смещение смысловых акцентов в театральной постановке, которые провоцируются *открытой реакцией* зрительного зала.

Четвертая часть статьи посвящена содержательному анализу пьесы В.В. Маяковского «Мистерия-буфф», поскольку, на взгляд Л.С. Выготского, это произведение является действительно новым, отражающим стремление к революционным преобразованиям театрального искусства. При этом Л.С. Выготский делает акцент на жанровом («революционном») своеобразии сочетания ранее несовместимых жанров мистерии и буффонады. Если мистерия предполагает *закрытость* (поскольку генетически связана с «таинством», к участию в котором допускаются лишь посвященные), то буффонада наоборот – *открытое* площадное искусство, где манера актерской игры носит утрированно-комический характер и прямое обращение к зрителю. Достаточно подробно разбирая сюжет пьесы и ее языковые стилевые особенности, Л.С. Выготский дает ей вместе с тем весьма критическую оценку, показывая несовместимость сочетания традиционных аллегорий и современной злободневности, поскольку это сочетание явно подчинено тенденциозности социального заказа, идеологической конъюнктуре. В результате вместо высокого духовного идеала революции оказывается лишь «дерево с булкой»!

В пятой, завершающей статью части Л.С. Выготский переводит анализ проблемы соотношения театра и революции в проектную плоскость, ставя вопрос: что могло произойти в искусстве театра в связи с революцией? По его мнению, перемены должны были произойти как в драматической литературе, так и в перестройке форм театрального искусства («новое вино должно быть влито в новые меха»). С его точки зрения, духу происходящих грандиозных социальных преобразований должен отвечать «героический театр». Однако и в этом Л.С. Выготский видит фундаментальное социокультурное противоречие: вместо появления новых театрально-трагедийных форм актуализируются, развиваются и распространяются именно старые, которые противоречат социально-общественным преобразованиям: «...искусство это идет не вперед, а назад, кристаллизуется в примитивы, разлагается на элементы – от сложного к простому. Это – комнатное искусство в полном смысле слова» [19]. Но, несмотря на

это противоречие, будущее театра, по мнению Л.С. Выготского, лежит в создании монументального, грандиозного, всенародного искусства.

Заметим, что данная статья крайне интересна и в методологическом отношении, поскольку здесь проявляется своеобразие исследовательского подхода Л.С. Выготского. Его анализ движется от поиска исторических аналогов интересующего его социокультурного явления (театр времен Великой французской революции) к исследованию функционирования этого явления в современной реальности (выявление как стимулирующих факторов развития, так и блокирующих социальных механизмов) и в этой связи – к поиску новых социальных источников развития (приход в театр нового зрителя), новых, «зародышевых» форм театральности, соответствующих тенденциям развития (пьеса «Мистерия-буфф», а в завершении анализа обозначается переход к «проектированию» той возможной формы (театрально-трагедийной), которая отвечает основным тенденциям развития. Таким образом, уже в этой, ранней работе Л.С. Выготского о театре достаточно отчетливо проявилась общая логика, определяющая методологическое своеобразие культурно-исторического подхода; позднее она будет реализована в его фундаментальных психологических исследованиях.

#### 4. Гомельский «Вереск» Л.С. Выготского

По возвращении из Киева в Гомель (1919) Л.С. Выготский «отдает себя практической работе в области народного образования». В это время он преподает в первой советской трудовой школе, педагогическом техникуме, профтехшколах печатников и металлистов, на курсах Губполитпросвета, Соцвоса, курсах переподготовки учителей, на рабфаке, в народной консерватории [20, с. 46].

Наряду с активной педагогической работой он вместе со своим двоюродным братом Давидом Выгодским и другом Семеном Добкиным в 1919 г. предпринимает попытку создания просветительского издательства «Века и дни»\*. Издательство «Века и дни» просуществовало недолго, всего были изданы две небольшие книжки, о которых стоит рассказать подробнее. Одна из них – сборник стихов Жана Мореаса [22]. Его работа «Манифест символизма» (1886) является основополагающей для этого художественно-эстетического направления, которое активно заявило себя в России в конце XIX – начале XX вв. В своем манифесте Ж. Мореас касается трех вопросов,

---

\* Для издательства «Века и дни» характерна эмблема («марка») издательства, где был изображен сфинкс, на котором сидит мотылек [21, с. 58]. Символика достаточно очевидна: сфинкс – изображение вечного (у древних египтян заглянуть в глаза сфинксу значило заглянуть в вечность); мотылек же олицетворяет краткость бытия, ежеминутное, моментальное. Вместе с тем возможна и еще одна коннотация: если сфинкс считался духом-охранителем, оберегавшим священные места от демонов, то изображение девушки с крыльями мотылька означало Психею – душу и бессмертие человека. Таким образом, совмещение этих двух образов можно интерпретировать как выражение стремления к сохранению (утверждению) духовного начала, что, на наш взгляд, отражает ценностную ориентацию издателей, определявшую их выбор при публикации произведений. Добавим, что этой символикой Л.С. Выготский пользуется и в более поздних своих театральных рецензиях: например, «мотылек» («мотыльковый полет») как проявление духовного в танце.

которые важны и для понимания последующих психологических работ Л.С. Выготского: соотношение материала и формы (ощущение таинственного и невыразимого); роль поэта как посредника (медиума, транслятора первичных идей); определение словесного знака как обозначающего «неизведанное», которое не поддается окончательной формулировке (поскольку оно, и это принципиально, внутренне противоречиво). Заметим, что эти моменты, основополагающие для символизма как направления в искусстве (*символ, посредник, внутреннее противоречие*), крайне важны и для культурно-исторической концепции Л.С. Выготского\*.

Другая книга, выпущенная издательством «Века и дни», – сборник стихов «Огонь» Ильи Эренбурга. Публикация этой книги отчасти связана с личным знакомством Льва Семеновича с поэтом\*\*. Однако можно предположить, что причины издания сборника стихов И. Эренбурга в Гомеле были глубже. Отметим лишь две возможные.

Во-первых, обращают на себя внимание строки из Евангелия от Луки, которые помещены на титульном листе сборника: «Огонь пришел Я низве-

\* Ж. Мореас возводит традицию символизма к Шекспиру, мистикам, а от них – и еще дальше. Главным критерием отнесения произведения к символизму является ощущение «таинственного и невыразимого», сами же явления – это лишь оболочки первичных идей. В этой связи заметим, что особый интерес к мистицизму проявился у Л.С. Выготского уже при анализе «Гамлета» (1916), где он также пытается интерпретировать трагедию датского принца через сопоставление земного («здешнего») и потустороннего. Более того, именно взгляд на «Гамлета» как на символическое произведение является для него крайне важным, что и подчеркивается высказыванием О. Уайльда, взятым Л.С. Выготским в качестве одного из эпиграфов к анализу пьесы Шекспира: «Тот, кто хочет разгадать *символ* (курсив мой. – В.С.), делает это на свой страх». Следует также обратить внимание на представление Ж. Мореаса о поэте как особом *посреднике* между людьми и тайнами природы. Он (поэт) медиум, транслятор первичных идей. Подчеркнем, что представление о роли посредника является основополагающим и для теории Л.С. Выготского о психическом развитии, где взрослый выступает именно как *культурный посредник*. И, наконец, важно понимание Ж. Мореасом словесных знаков как особых символов, способных лишь обозначить «неизведанное», но обозначить его только приблизительно, поскольку оно («неизведанное») не поддается окончательной формулировке. Заметим, что данное положение, декларируемое в манифесте символизма, детально обсуждается Л.С. Выготским при анализе соотношения значения и смысла, где, ссылаясь на Ф. Полана, он отмечает: «Смысл слова... представляет собой совокупность всех психологических фактов, возникающих в нашем сознании благодаря слову. Смысл слова, таким образом, оказывается всегда динамическим, текучим, сложным образованием, которое имеет несколько зон различной устойчивости. Значение есть только одна из зон того смысла, который приобретает слово в контексте какой-либо речи, и притом зона наиболее устойчивая, унифицированная и точная» [12, с. 346]. Вместе с тем подчеркнем, что у Ж. Мореаса есть еще один аспект, который является, пожалуй, одним из ключевых: само неизведанное неоднозначно в силу своей *внутренней противоречивости*. И это, на наш взгляд, крайне важно отметить в связи с разрабатываемой Л.С. Выготским позднее методологией культурно-исторического подхода в психологии, поскольку здесь принципиальным является положение о том, что *единица анализа* психических явлений должна содержать в себе внутреннее противоречие как необходимое условие *саморазвития*.

\*\* По свидетельству С.М. Добкина, Л.С. Выготский познакомился с И. Эренбургом во время своего пребывания в Киеве в 1919 г. [21, с. 54]. Добавим, что эти личные отношения могли сложиться между ними и при подготовке сборника «Стихи и проза русской революции» (1919), одними из авторов которого они являлись.

сти на землю». Данный эпитаф выражает не только позицию И. Эренбурга, но, возможно, и мироощущение самих издателей, переживших русскую революцию. Он может быть интерпретирован как выражение принятия революции и ее *очищающей силы*, что, кстати, перекликается с позицией Л. Выготского, изложенной им в статье «Театр и революция» (1919). Добавим, что и для И. Эренбурга подготовка этого сборника могла также означать переосмысление революции, которую он характеризовал как «гнусь и мерзость» в более раннем своем сборнике «Молитва о России» (1918).

Во-вторых, творческую позицию И. Эренбурга, который связывал себя с поэтами-авангардистами, важно соотнести с позицией теоретика символизма Ж. Мореаса, сборник которого, повторимся, в это же время печатается в издательстве «Века и дни». Для пояснения обратимся к статье А. Блока «Русские денди» (1918). В ней И. Эренбург характеризуется А. Блоком как типичный представитель русского *дендизма*, где «все слова стихов... поддельные и кривляющиеся» [23, с. 54–57]. Таким образом, вышедшие в издательстве «Века и дни» практически одновременно два стихотворных сборника задают крайне важную, на наш взгляд, содержательную оппозицию: с одной стороны, символизм как художественное направление, пытающееся выразить духовное начало; с другой – символизм, выродившийся в дендизм, который лишен духовного содержания. Отсюда к выделенным выше моментам (символ, посредник, внутреннее противоречие) можно добавить и еще один (пожалуй, наиболее существенный при рассмотрении символизма как направления), задающий ценностную оппозицию, – духовность/бездуховность.

К сожалению, по ряду причин (организационных, финансово-экономических и др.) изданием этих двух книг (Ж. Мореаса и И. Эренбурга) работа издательства «Века и дни» завершилась.

Однако спустя три года Л.С. Выготским была предпринята еще одна попытка организовать собственное издательское дело – создание *артели* «Вереск», публикующей одноименный журнал. Стоит обратить внимание на своеобразие той правовой нормы, которая определяет форму существования артели: добровольное объединение *близких людей* для совместной работы или иной коллективной деятельности с общей ответственностью на основе круговой поруки. Действительно, судя по авторам первого (и единственного дошедшего до нас) номера журнала, в артель вошли близкие друг другу люди: Лев Выготский (редактор журнала), его двоюродный брат Давид Выгодский, жена брата Эмма Хейфец (псевдоним Э.Х.), их друг Владимир Узин, а также не установленная нами Ел. Субботина. Почтовый адрес журнала указан по Советской улице, д. 46, практически в двух шагах от дома, где проживал Лев Семенович (ул. Советская, д. 32). Журнал «Вереск» вышел 22 мая 1922 года\*.

---

\* Из шестнадцати страниц журнала «Вереск» девять в нем были отданы разнообразной рекламе: книжных и писчебумажных магазинов, «Полесскому бумтресту», ресторанам «Эльдорадо» и «Унион», техконторе «Мельстрой», гомельскому Продкому. Помимо этого в журнале был размещен репертуар двух гомельских театров – им. М.И. Калинина и им. Я.М. Свердлова.

На обложке (первой странице) журнала изображен силуэт великого немецкого актера XVIII–XIX вв. Фридриха Людвиг Шредера (1744–1816) в роли короля Лира. На протяжении своей сценической карьеры Ф.Л. Шредер долгие годы являлся ведущим актером и руководителем гамбургского театра; исполнял роли Гамлета, короля Лира, Макбета, Фальстафа и др. Возможно, интересом Л.С. Выготского к творчеству Шекспира и объясняется размещение на первой странице журнала силуэта актера, сыгравшего важную роль в распространении пьес великого английского поэта и драматурга.

Вместе с тем стоит обратить внимание на один важный факт биографии Ф.Л. Шредера: наряду с театральной деятельностью он являлся крупным реформатором масонства и членом ряда масонских лож. В частности, им была организована масонская ложа для актеров «Элиза к теплому сердцу». Эта ложа предполагала создание актерской *социальной общности*, где объединяющим началом выступают эзотерические принципы, связанные с «психодуховными практиками». Причем одним из ключевых принципов выступала установка на нравственное совершенствование (знание и понимание себя), требующая веры в Высшую сущность и сохранение братской дружбы между членами организации. Следует подчеркнуть и особую значимость для масонства поддержания разнообразных ритуальных (театрализованных) форм поведения, использование символов для обучения нравственным и этическим урокам и правилам.

Личность Ф.Л. Шредера весьма интересна, поскольку масонство было достаточно популярно в литературно-художественной среде в России в предреволюционные годы\*. В этом контексте немецкий актер оказывается значим именно для понимания социально-психологических аспектов развития театрального искусства в России. Так, увлечением эзотерикой, нравственным совершенствованием, организацией особых межличностных отношений, соблюдением этических принципов руководствовались многие деятели русского театра, создавая свои театральные школы и студии. В частности, это проявилось в 1-й Студии МХТ, где Леопольд Сулержицкий, исповедуя принципы толстовства, попытался создать особую атмосферу отношений между студийцами [25]. Эти установки на создание особой актерской общности оказались значимы и в послереволюционные годы, причем не только для МХТ (и его последующих студий), но и для других театральных трупп («Габима», «Березиль», «Красный факел» и др.). Заметим, что при обсуждении социокультурных аспектов развития театрального искусства подобное представление об организации актерской труппы как «братства», ориентированного на постижение Высшей сущности, ставит актерский коллектив и в особую художественную позицию по отношению к публике, то есть в определенную *посредническую* позицию, когда труппа выступает как «коллектив единомышленников». Это,

\* Например, в парамасонскую организацию «Великий восток народов России» входили такие деятели культуры, как Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, М.З. Шагал, А.В. Амфитеатров и др. [24].

заметим, весьма близко и к пониманию посреднической позиции поэта в «Манифесте символизма» Ж. Мореаса.

Журнал открывает небольшая редакционная статья «Вереск», которую можно рассматривать как своеобразный *манифест* данного издания. Поскольку в номере журнала указано, что его редактором является Л.С. Выготский, то с высокой долей вероятности можно утверждать, что и авторство текста редакционной статьи принадлежит именно ему. Приведем полный текст этой статьи, которая, с одной стороны, представляет интерес как материал для понимания особенностей стилистики текстов Л.С. Выготского, а с другой – явно перекликается по своей проблематике с представлением о критике как культурном посреднике при восприятии искусства.

### ВЕРЕСК

*Вереск выживает в самой скудной почве и подготавливает последнюю для более требовательных растений (Энциклопедический словарь).*

*На обложке наших летучих листов мы написали: вереск. Сухой, скудный и суровый цвет; трава дикая, горькая и нищая; но зеленая вечно – одинаково зимой, как и летом; растущая в песках и болотах; покрывающая скромные равнинные степи и зеленеющая в горах – в пределах области облаков. Скажем коротко: в искусстве сейчас так, что ему к лицу не лавр, но вереск.*

*Легко может показаться пустой и вздорной самая затея – издавать журнал искусства в провинции, там, где искусство бедно и неприметно крайне. Но так ли? Оно все же есть и не быть не может. Вереск искусства зеленеет и в наших песках. Правда, здесь нет воздуха, которым дышит художник. Там, где нет художественной культуры, художник – подвижник или мученик; или он просто ренегат. Так вот, думается нам, эта глухота и немота вокруг требует голоса, слова, какого-нибудь разрешения. Актеры и художники, музыканты и поэты – все мастера художнического цеха – не одинаково ли все они должны отозваться первыми на живое слово об искусстве, так долго не раздававшееся у нас Слово, связывающее и объединяющее в беспутье исканий, раскрывающее и оформляющее замыслы; рождающее на всякий звук свой отзвук в воздухе пустом; переключка из черных колодцев молчанья: оно нужно художникам больше всего. К ним наша первая мысль.*

*Наша вторая мысль к тем, кто вместе с художниками причастен к таинствам искусства; кто с нами пьет из общей чаши; как мы, отравлен и велик; кто стоит перед картиной, проникает взглядом за огни лампы, твердит слова поэтов. Восприятие и переживание искусства – вещь не простая и трудная. Глазом и ухом – только смотреть и видеть – актом голого чувственного восприятия – не исчерпывается оно. Музыка не ласкает ухо, краски не радуют глаз, стих не сладостен для губ. Все это только средства для большего; удар клавиш – для звучания тайной музыки струн. Восприятие искусства – ответно-творческий акт, требующий построения и синтеза. Облегчать пути этого общения с искусством и призваны строки критики.*

*На подступах к искусству – наша третья мысль. Вся сложная и большая жизнь искусства (которое не знает географических и государственных границ), из которой мы были как бы выключены в эти великие и страшные годы; все вопросы внешнего, профессионального, организационного устройства художественного дела; ежедневная практика и хроника искусства.*



*Мы могли бы сказать все это и проще: объединение местных художественных сил вокруг нашего журнала, освещение местной и общей художественной жизни, обслуживание ее интересов – вот скромные наши задачи. Мы далеки от мысли руководить и учительствовать: только служить и всматриваться пристально.*

Нельзя не обратить внимание на ряд стилистических особенностей, характерных для рецензий Л.С. Выготского. Одной из них является *неявное цитирование*. Приведем в качестве примера следующий фрагмент: «Слово, связывающее и объединяющее в беспутьи исканий, раскрывающее и оформляющее замыслы; рождающее на всякий звук свой отзвук в воздухе пустом; перекличка из черных колодцев молчанья: оно нужно художникам больше всего. К ним наша первая мысль». В данном фрагменте, на наш взгляд, важно *услышать* две неявные цитаты: «на всякий звук свой отзвук в воздухе пустом» и «из черных колодцев молчанья...». Первая из них отсылает к стихотворению А.С. Пушкина «Эхо» (1831): «Ревет ли зверь в лесу глухом, / Трубит ли рог, гремит ли гром, / Поет ли дева за холмом – / На всякой звук / Свой отклик в воздухе пустом / Родишь ты вдруг...». Вторая – к стихотворению З.Н. Гиппиус «Колодцы» (1913) из посвященного А.А. Блоку цикла «Молчание»: «Слова, рожденные страданьем, / Душе нужны, душе нужны. / Я не отдам себя молчаньям, / Слова как знаки нам даны. / Но сторожит молчаний демон / Колодцы черные свои...».

Разворачивание этих скрытых цитат позволяет читателю существенно расширить понимание общего смысла данного отрывка: дело не только в том, что автору-творцу необходима реакция на его произведение (что прямо заявлено в тексте), но и в необходимости своеобразного усиления (амплификации) авторской мысли (буквально эффект пушкинского «эха»), и вместе с тем важно также прояснение угаенного авторского смысла, границы которого охраняет «молчаливый демон», что в поэтической форме выражено в стихотворении З. Гиппиус. Таким образом, «звучание» в тексте других голосов существенно расширяет (углубляет) смысл редакционной статьи: в ней критик выступает как амплификатор авторской точки зрения, в чем и заключается своеобразие его посреднической позиции. При этом подчеркнем, что привлечение других голосов связано не просто с дополнительным расширением содержания текста, а именно с его *эмоциональным насыщением*. Так, если для Л.С. Выготского отдельные стихотворные реплики являются своеобразными *метками* «свернутых» эмоционально-смысловых переживаний, то *творческая задача читателя* рецензии состоит в особой работе по их (*меток-реплик*) «разворачиванию» до целостных стихотворных высказываний, полноценно звучащих эмоционально-насыщенных голосов культурного диалога. Другое дело, что эти неявные цитаты в текстах Л.С. Выготского необходимо «узнать», «услышать», «разглядеть». В свою очередь, это предполагает ориентацию автора рецензии на особый тип читателя, который способен к подобной работе.

Следует добавить, что в данной редакционной статье включение других голосов (А.С. Пушкина и З. Гиппиус) предполагает также и организацию своеобразных *игровых* отношений автора с читателем. Здесь для Л.С. Выготского как автора важно, чтобы, помимо вынесенного на перед-

ний план его статьи смысла, читатель уловил и то, что сам текст статьи построен (путем включения в него *чужих голосов* – в данном примере, фраз А.С. Пушкина и Э. Гиппиус) одновременно и как иллюстрация ее основного смысла. Иными словами, утверждение о необходимости живого отклика и «слышания» автора одновременно содержит в самом тексте редакционной статьи иллюстрацию необходимости подобной активной творческой работы со стороны читателя и при ее чтении. Подобный тип рефлексии существенно расширяет и углубляет смысл прочитанного.

Характерно, что этими двумя примерами использование техники неявного цитирования не ограничивается. Так, в следующем абзаце редакционной статьи мы вновь сталкиваемся с этим же приемом. Используемая здесь фраза «кто с нами пьет из общей чаши, как мы, отравлен и велик» является завершающей в стихотворении Я. Полонского «Блажен озлобленный поэт...» (1872): «...Яд в глубине его страстей, / Спасенье – в силе отрицанья, / В любви – зародыши идей, / В идеях – выход из страданья. / Невольный крик его – наш крик, / Его пороки – наши, наши! / Он с нами пьет из общей чаши, / Как мы, отравлен – и велик». Однако здесь Л.С. Выготский, неявно (то есть без использования кавычек) цитируя стихотворение, преследует другую цель по сравнению с рассмотренными выше примерами. Так, мы сталкиваемся со своеобразной *инверсией*, переносом акцента: если у Я. Полонского эмоциональная, интеллектуальная, нравственная напряженность характеризует создателя, автора текста, то Л.С. Выготский эту же сложность и напряженность особого творческого состояния относит не к художнику, а к зрителю, читателю.

Наконец, на наш взгляд, стоит обратить внимание на фразу «удар клавиш для звучания музыки струн». Она явно перекликается с мыслью Л.С. Выготского, которую он формулирует в своей ранней работе о «Гамлете», где процесс восприятия искусства рассматривается как своеобразное «музицирование», «выщипывание» музыки, которую должен услышать читатель, «играя по нотам» произведения: «...“выщипывать” тоны на внутреннем, не дающемся инструменте, слыша “ухом душевным” могучую и унылую мелодию, – таков удел критика» [14, с. 353]. И здесь, по мысли Л.С. Выготского, позиция критика заключается в оказании особой помощи читателю, зрителю в пробуждении того творческого состояния (умения «выщипывать звуки»), которое необходимо для полноценного переживания художественного произведения.

В редакционной статье «Вереск» обозначены три основных вектора, определяющих направления художественной критики. Во-первых, это необходимость создания художественной среды («воздуха»), вне которой невозможно существование творчества, требующего «живого слова» об искусстве, «раскрывающего и оформляющего замысль»; подобная реакция необходима, прежде всего, самим художникам. Во-вторых, это раскрытие особенностей художественного восприятия искусства как особого, «ответно-творческого» акта, что, в свою очередь, позволяет реализовать и особую образовательную функцию художественной критики по формированию культурных норм (образцов) художественного восприятия. В-третьих, это задание общего информационного контекста, касающегося

ежедневной практики художественной жизни. Причем подобная хроника событий важна как в организационно-практическом плане, так и в историко-культурном – фиксация культурной жизни конкретного провинциального города в определенный исторический период (Гомель начала 1920-х годов).

В целом же в этой небольшой по объему статье Л.С. Выготский существенно расширяет то понимание позиции читателя-критика, которым он руководствовался при анализе «Гамлета» (1916). Причем принципиальное изменение, с нашей точки зрения, состоит в том, что сама художественная критика рассматривается здесь уже относительно основных ее *социальных функций* по обеспечению социокультурной динамики жизни искусства. Если при анализе «Гамлета» читатель-критик выступал как «продвинутый» читатель, то в данном случае позиция критика определяется Л.С. Выготским именно как особая социально-профессиональная позиция, необходимая для творчества, восприятия и социального взаимодействия в сфере искусства, то есть как *незаменимая* позиция для обеспечения полноценной культурно-художественной жизни.

Намеченные в заглавной статье «Вереск» основные направления редактор журнала и пытается реализовать на последующих его страницах.

Так, особое место в журнале уделено информационным сообщениям о культурной жизни (рубрика «Художественная жизнь»). Здесь стоит отметить несколько моментов. Например, для понимания истории Московского Художественного театра важно следующее объявление: «Группа артистов Московского Художественного театра, остающаяся за границей, объединяется в товарищество и организует театр, руководителем которого приглашается Ф.Ф. Комиссаржевский. Остальные возвращаются в Россию. В связи с окончанием гастролей в Берлине труппа художественников считается распушенной» [26, с. 810]\*. Заметим, что сам факт официального роспуска этой гастрольной труппы Художественного театра, как правило, замалчивался историками русского театра. Практически неизвестен и тот факт, что крупнейший деятель театра Ф.Ф. Комиссаржевский, эмигрировавший в 1919 г. в Европу, приглашался «группой отколовшихся» в качестве руководителя труппы. Таким образом, небольшая заметка в провинциальном журнале содержит весьма интересные факты, касающиеся истории русского театра. В свою очередь, это свидетельствует и об особой чувствительности издателей журнала к важным культурным событиям.

---

\* В данном случае имеется в виду раскол в труппе МХТ, произошедший в 1921 г. во время зарубежных гастролей. Дело в том, что в 1919 г. часть труппы МХТ, возглавляемая В.И. Качаловым и О.Л. Книппер, гастролировала по югу России. События Гражданской войны не позволили вернуться труппе в Москву, поэтому было принято решение о выезде с гастролями в Европу: Прага, София, Париж, Белград, Берлин. Однако в 1921 г. в Берлине по целому ряду причин большая часть актеров решает не возвращаться на родину. Остальные во главе с В.И. Качаловым и О.Л. Книппер возвращаются в Россию. Невозвращенцы МХТ принимают предложение чехословацкого правительства о финансовой поддержке русской эмиграции («Русская акция») и в 1923 г. организуют «Пражскую группу МХТ». Эта «группа отколовшихся», как называли ее на Западе (М.Н. Германова, П.А. Павлов, П.Ф. Шаров, В.И. Сикевич-Васильев, Н.О. Массалитинов и др.), организационно просуществовала до 1927 г.

Другим примером, взятым также из рубрики «Художественная жизнь», является краткая заметка о постановке Вс.Э. Мейерхольдом спектакля «Великодушный рогоносец». Здесь обращает на себя внимание емкое и точное описание особенностей сценического существования актера в театре Вс. Мейерхольда: «Последняя работа Вс. Мейерхольда – “Великодушный рогоносец” Кроммелинка. Актер избавлен от всего, что могло бы помешать его игре, с одной стороны, а с другой – прикрыть его сценическое убожество. Уничтожены расписанные холсты и павильоны, костюмы, бутафория, которые играли в спектакле такую большую самодовлеющую роль, часто отвлекающая внимание от актера. В театре Вс. Мейерхольда актер играет без “декораций”, на конструктивной площадке, где каждая вещь или является предметом для “игры” в том или ином месте действия, или подчеркивает отдельные моменты этой игры, – без грима, без костюмов определенной эпохи или стиля и без реалистических аксессуаров. Вс. Мейерхольд не дает актеру спрятаться за тот или иной побочный элемент спектакля, он заставляет его проявить свое мастерство во всей полноте. Давая вместе с автором “намерение”, режиссер “осуществление” возлагает *исключительно* на плечи актера. Но актера нового склада, техника которого построена не на “нутре” и на “переживании”, а на способности его возбуждаться непосредственно элементами игры и передавать это возбуждение зрителю» [27, с. 10]. У нас практически нет сомнений, что авторство заметки принадлежит Л.С. Выготскому, поскольку творчеством Вс. Мейерхольда он специально интересовался уже до этого. Так, например, тремя годами ранее в статье «Театр и революция» (1919) Л.С. Выготский анализирует постановку Вс. Мейерхольдом «Мистерии-буфф».

Важно подчеркнуть, что, характеризуя здесь подход Вс. Мейерхольда к игре актера (биомеханика), Л.С. Выготский фиксирует действительно ключевые моменты этой системы. К ним относятся: представление об основных элементах, структурирующих актерское поведение (намерение, осуществление и реакция); выявление фундаментального значения игрового начала в творчестве актера (сопоставление с игрой ребенка, где основными процессами выступают подражание и фантазия); импровизационный характер актерской игры (публичный характер творчества). Подчеркнем, что эти основные положения были высказаны Вс. Мейерхольдом в лекции «Игра актера» буквально за два месяца (21 марта 1922 г.) до публикации журнала «Вереск»; об этом свидетельствует конспект данной лекции, сделанный С.М. Эйзенштейном [28, с. 29–35]. Стоит обратить внимание и на то, что в контексте последующего этапа научного творчества Л.С. Выготского как профессионального психолога специальный интерес представляет затронутая в рецензии тема детской игры. Укажем на весьма тонкое различие, фиксирующее особое *игровое отношение к предмету* у актера в театре Вс. Мейерхольда, приведенное в данной небольшой заметке. Подчеркнем, что позднее, уже в психологических исследованиях игры, эта тема будет обсуждаться Л.С. Выготским достаточно подробно. Вместе с тем любопытны также параллельные отсылки у Вс. Мейерхольда и Л.С. Выготского к примеру детской игры: при езде на палочке-лошадке основное удовольствие ребенок получает от *овладения*

пространством. Добавим, что Л.С. Выготский будет специально обсуждать этот пример игрового поведения ребенка, ставя акцент на психологических механизмах знакового опосредования, символизации.

И наконец, исследователям научного наследия Л.С. Выготского может быть интересно следующее объявление, опубликованное в рубрике журнала «Местная хроника»: «Нам сообщают, что в самом непродолжительном времени в Гомеле предполагается открытие драматической студии под общим руководством А.Я. Азагаровой и Л.С. Выготского. Преподавателями приглашаются лучшие местные артистические силы: Р.В. Дмитриева, В.Ф. Драга, М.Ф. Кириков, Ф.Ф. Кириков, А.Я. Львова, А.А. Сумароков и др.» [29, с. 11]. Как мы видим, на определенном жизненном этапе Л.С. Выготский планировал свою профессиональную деятельность и в качестве театрального педагога. Вместе с тем можно предположить, что открытие театральной студии было лишь этапом для создания впоследствии и собственного театра. К сожалению, неизвестно, состоялся ли набор в театральную студию или дело ограничилось только объявлением в журнале. Правда, год спустя (7 мая 1923 г.) в гомельской газете «Наш понедельник» появилась заметка Л.С. Выготского «О детском театре», где он обсуждает постановку детского спектакля актрисой гомельского театра А. Васильевой, в котором исполнителями ролей были сами дети: «...как это интересно – детский театр... <...> Посмотрите, как серьезно играет ребенок... Театр для него есть повышенная игра (значит, вдвойне интересная), а не пересказ сказки, которую он понимает и без представления. <...> Раз интересно (страшно интересно!), так позаботьтесь о том, чтоб детский театр был (есть же книги, и песни, и картинки для детей)... и чтоб давал ребенку то, что ему нужно и как ему можно» [30, с. 3]. Возможно, детский спектакль, о котором пишет Л.С. Выготский, является одним из результатов деятельности театральной студии, где могла быть и детская группа. К сожалению, других свидетельств о том, открылась ли студия или нет, нам найти не удалось\*.

Специальный интерес представляет также театральная рецензия «Как проходит летний сезон драмы (По поводу одной постановки)», где в качестве автора указана Ел. Субботина. Однако есть основания полагать, что реальным автором рецензии являлся Лев Выготский. Для подтверж-

---

\* Следует добавить, что подтверждение серьезного интереса Л.С. Выготского к возможности создания театральной студии мы находим и в статье В.В. Мальцева, где отмечается, что Л.С. Выготский «...одно время собирается вместе с бывшим режиссером Витебского ТЕРЕВСАТа А.А. Сумароковым создать театральную студию, но с головой уходит в редакционно-издательское дело» [31, с. 145]. Однако каких-либо конкретных подтверждений этого мы не имеем. Вместе с тем важно подчеркнуть, что ТЕРЕВСАТ (Театр революционной сатиры) был создан в Витебске в 1919 г. местным актером А.А. Сумароковым (который, кстати, упоминается в объявлении, помещенном в «Вереске») и петербургским актером М.А. Разумным, находившимся в то время в Витебске. В апреле 1920 г. спектакли ТЕРЕВСАТа, где созданием декораций занимался Марк Шагал, были показаны в Москве и приняты весьма положительно, в связи с чем театр перевели из Витебска в Москву (в конце апреля 1920 г.). Позднее ТЕРЕВСАТ послужил основой для Театра Революции (ныне Московский академический театр им. Вл. Маяковского), создателем и руководителем которого стал Вс. Мейерхольд.

дения обратимся к содержанию рецензии. Поводом для ее написания стала постановка известной пьесы Г. Зудермана «Родина» (1893), где главная героиня Магда выражает протест против узких норм морали, отстаивая социальное равноправие женщин. Основная тема рецензии – соотнесение *современности* художественного произведения и его *идейной тенденциозности*, что было крайне важно для Л.С. Выготского и нашло свое отражение в его театральных статьях и рецензиях.

Для понимания самой постановки вопроса о *современности художественного произведения* приведем довольно обширную цитату: «Когда смотришь Магду, нельзя отделаться от ощущения некоторой томительной скуки. Право же, все это сильно пахнет старинкой. Нет, не старинностью, как бы выносящей вещи искусства из пошлого круга повседневности в некоторую даль и придающей этим вещам тот неподражаемый благородный налет, который удваивает их цену. Не старомодностью даже: именно, устарелостью, какой-то несвежей корой позавчерашнего дня, пылью и нафталином, затхлым запахом неживой и лежалой вещи. Но ведь именно в этом смысле искусство не стареет, если же оно все-таки, не глядя ни на что, стареет, – оно не искусство. Вот разгадка. Можно быть как угодно далеким от стремления тащить за волосы современность в театр. Можно хорошо понимать, что быть современным в искусстве не значит вводить вечерние телеграммы в спектакль (как то у нас делалось). Но при всем том – Магда нестерпимо и непоправимо скучна» [32, с. 12]. Заметим, что здесь сама постановка вопроса о современности в искусстве характерна для театральные статей и рецензий Л.С. Выготского, где современность искусства связывается не с сиюминутностью («вечерняя телеграмма»), а с вневременным, универсальным характером заявленных проблем.

В цитируемом фрагменте рецензии на гомельскую постановку по пьесе Зудермана важно обратить внимание и на специально поставленный в ней акцент, касающийся соотношения: *современность – повседневность – прошлое*. По мнению автора рецензии, для современности важно не только «вынесение вещи искусства из пошлого круга повседневности», но и особый временной ракурс видения проблемы; причем временная дистанция придает ей особую значимость («благородный налет»). Подобная отстраненность («остраненность» в терминологии В.Б. Шкловского) эстетизирует материал. В этой связи заметим, что именно этой проблемы современности театра в период революционных преобразований Л.С. Выготский касался и ранее в своей статье «Театр и революция» (1919). Вопросы об «остраненности», временной дистанции со ссылками на В.Б. Шкловского впоследствии будут детально обсуждаться Л.С. Выготским в главе «Искусство как прием» в его монографии «Психология искусства» (1925).

Другой важной темой рецензии, как указывалось выше, является анализ вопроса об *идейной тенденциозности* художественного произведения, когда идейная заданность является «композиционно-определяющей для строя всей пьесы и доминирует над всеми ее элементами» [Там же]. При этом понятно, что если в житейско-бытовом отношении те

или иные элементы морали и нормы могут устаревать, то в произведении искусства они являются лишь материалом для художественных построений. Если они органично соответствуют форме, то не могут постареть, «как желтая краска у живописца или у музыканта звук *do*. Другое дело, если чужеродным телом втиснуты в пьесу вещи и идеи сами ради себя – сами по себе, может быть, и прекрасные, но – увы! – безнадежно лысеющие от времени. Современников еще можно провести, заметав дыры иглой драматургической техники... Но моль времени знает, что ей есть» [32, с. 12]. Подчеркнем, что тема голой тенденциозности в искусстве также выступает как одна из наиболее важных в критических работах Л.С. Выготского. Более того, рассмотрение особенностей соотношения моральных норм и художественной формы является для него одним из центральных моментов при анализе произведений искусства. Так, например, за полтора года до этого в статье «Царь голый» (1920) Л.С. Выготский отмечал, что не мораль доминирует в искусстве, а, наоборот, мораль должна возводиться к искусству: «Не искусство низводится к басне, а басня возводится к искусству» [33]. Данное положение будет детально проанализировано им позже и в монографии «Психология искусства» (1925), причем не только на материале басни, но и новеллы, а также трагедии. По сути дела, в этом же контексте происходит и рассмотрение в рецензии морального конфликта Магды: проблема эмансипации, относительно которой разворачивается пьеса, оценивается в рецензии как построение на «никчемном сценическом материале»\*.

В целом, учитывая приведенные выше соображения, повторимся: невольно возникает подозрение, что за псевдонимом «Ел. Субботина» скрывается Л. Выготский. Об этом свидетельствуют, как показано выше, и характер затронутых в рецензии тем, и стилистические особенности текста, и высокий уровень профессионализма автора данной рецензии. Трудно предположить, что живущий в Гомеле человек, способный написать подобную рецензию, опубликовал лишь ее одну. И все же будем осторожны и скажем: *вполне вероятно*, что данная рецензия написана при личном участии Льва Выготского.

---

\* Стоит добавить, что роль Магды исполняли такие великие актрисы, как Сара Бернар, Элеонора Дузе, Мария Савина, Вера Комиссаржевская и др. Известно также, что отрывки из этой пьесы в студенческие годы репетировал Вс. Мейерхольд, а роль Магды исполняла О. Книшпер. При этом многие из актрис (например, Комиссаржевская) как раз и пытались преодолеть «никчемность сценического материала»: «Сначала я смущалась выступать в роли, где почему-то требуют от героини величественной внешности, но я смотрю на эту роль как на олицетворение протеста души против узкой морали, и она меня волнует глубоко... Я чувствую Магду» [7, с. 76]. Однако заметим, это актерская интерпретация, драматургически же бунт Магды задан как такой же мещанский и вздорный, как и взгляды ее семьи, что подчеркивается, в первую очередь, в рецензии Л.С. Выготского. Понятно, что автор рецензии (мы атрибутируем этот текст как принадлежащий Л.С. Выготскому) был хорошо знаком с дискуссиями, развернувшимися по поводу пьесы и ее актерских интерпретаций, в частности с замечаниями А.Р. Кугеля о неверной трактовке роли Магды В. Комиссаржевской [Там же, с. 76–77]. В этой связи заметим, что статьи А.Р. Кугеля о театре использовались Л.С. Выготским и в его более поздних газетных театральных рецензиях.

Наконец, мы подошли к тексту, который занимает совершенно особое положение среди театральных рецензий Л. Выготского. Это рецензия в журнале «Вереск» на спектакль «Монна Ванна» по пьесе Мориса Метерлинка, поставленный труппой гомельского театра. Необходимо подчеркнуть, что эта рецензия практически неизвестна и отсутствует в общем библиографическом списке работ Л.С. Выготского, составленном Т.М. Лифановой [31].

Следует отметить, что творчество М. Метерлинка представляло для Л.С. Выготского большой интерес. Так, например, год спустя он даст рецензию на спектакль «Монна Ванна», показанный театром «Красный факел» во время его гастролей в Гомеле, где воспроизведет отдельные моменты из этой первой рецензии, опубликованной в «Вереске» [21, с. 3].

Возникает вопрос, чем же привлекает Л.С. Выготского М. Метерлинк? С одной стороны, безусловно, своей общефилософской позицией, характерной для поэтов-символистов. С ней Л.С. Выготский был хорошо знаком не только по пьесам М. Метерлинка («Слепые», «Смерть Тентажиля», «Синяя птица» и др., где явно проявляется склонность к мистицизму), но и благодаря чтению его теоретических работ. Заметим, что все заковыченные в рецензии на «Монну Ванну» цитаты взяты Л.С. Выготским из статьи М. Метерлинка «Трагедия каждого дня» из сборника «Сокровище Смиренных» (1896), где М. Метерлинк излагает основные теоретические положения, определяющие его подход к искусству. И в этой связи еще раз подчеркнем, что символизм как художественно-эстетическое направление был крайне важен для формирования мировоззрения Л.С. Выготского. Так, например, уже в первой своей работе о «Гамлете» совершенно не случайно в качестве одного из эпиграфов взято высказывание О. Уайльда: «Тот, кто хочет разгадать *символ* (курсив мой. – В.С.), делает это на свой страх». По сути дела, этот принцип во многом и определяет подход Л.С. Выготского как читателя-критика при интерпретации трагедии У. Шекспира. Дополнительным подтверждением особого интереса Л.С. Выготского к символизму является и рассмотренный выше опыт его деятельности при организации издательства «Века и дни» (1919), где выходят две книги авторов-символистов – Ж. Мореаса и И. Эренбурга\*.

С другой стороны, в творчестве М. Метерлинка для Л.С. Выготского крайне важна идея о «*неслышимом диалоге*» в искусстве: «Вот почему красота и величие прекрасных и больших трагедий заключается не в поступках, но в словах. И не в одних словах, которые сопровождают и объясняют действие. Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога. <...> Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним... только его и слушает напряженно душа, потому что только в нем обращаются к ней» [34, с. 72]. Поэтому М. Метерлинк считал, что «в драме нужно показывать не события дей-

---

\* Добавим, что в более ранней нашей работе [3], разбирая монографию Выготского «Мышление и речь» (1934), мы специально отмечали значение теории символизма для формирования его научных взглядов.



ствительности, а внутреннюю жизнь человека, его устремлённость к духовной сфере» [26, с. 810]. При этом «для истинного общения людей между собой обычный язык недостаточен, он слишком материален. Настоящее общение осуществляется при помощи *молчания* (курсив мой. – В.С.)» [25, с. 810]. Отсюда и требование «раскрыть перед зрителем “общение душ” без помощи слов порождает принцип “второго диалога” («неслышимого диалога» – добавлено мною. – В.С.), который становится у М. Метерлинка основным» [26, с. 810]. Характерно, что к этой особенности творчества М. Метерлинка как крайне важной для анализа проблематики психологии искусства Л.С. Выготский обращается и позднее: «Учение его о “неслышимом диалоге”, о внутренней, второй драме, о двойном смысле явлений в символической драме, о двух мирах, в которых происходит ее действие, и вытекающем отсюда стремлении символического театра выявить эту двойную сущность явлений – все это глубокое и замечательное учение» [35, с. 527].

Помимо этого центрального момента – символизма в драматургии М. Метерлинка, Л.С. Выготский в своей рецензии обращает специальное внимание на сложность театральной реализации пьесы: «Очень трудна для постановки такая пьеса». И действительно, попытки театральной постановки «Монны Ванны», по различным отзывам, оценивались как явно неудачные\*. В этой связи особый интерес представляет мнение В.Я. Брюсова по поводу постановки «Монны Ванны» с участием В.Ф. Комиссаржевской, где акцент ставится на социально-психологических аспектах существования актера в пьесах М. Метерлинка: «В итальянских костюмах XV века Метерлинк вывел современных людей, “новых людей”; он заставил своих героев чувствовать и говорить так, как невозможно было чувствовать и говорить до конца XIX века, до Ф. Ницше и Дж. Рёскина. Чтобы исполнить такую драму на сцене, артисты и режиссер должны быть способны хоть в некоторой степени *постигать этот новый строй души* (курсив мой. – В.С.)...» [37, с. 191]. Безусловно, Л.С. Выготский был знаком с этой статьей В. Брюсова, поскольку он также в своей рецензии подчеркивает, что эта пьеса М. Метерлинка «требуется совсем иного стиля и приемов игры, нежели тот средний психологически-бытовой, к общему знаменателю которого приводятся обычно все роли». И в этой связи подчеркнем, что сама мысль о соответствии «психологического строя души» актера тому или иному театральному жанру была крайне важна для Л.С. Выготского. Так, уже в первой известной нам театральной рецензии «Театральные заметки (Письмо из Москвы)» (1917) Л.С. Выготский, обсуждая постановку Ф.Ф. Комиссаржевским пьесы «Электра» Софокла–Гофмансталя, отмечает: «Федор Комиссаржевский, ставивший этот спектакль, объяснял свой выбор трагедии Гофмансталя, а не Софокла невозможностью ставить сейчас

\* См., например, письмо О.Л. Книшпер-Чеховой от 07.01.1903 о спектакле с В.Ф. Комиссаржевской в роли Монны Ванны: «Комиссаржевская никакая Монна Ванна. Странное соединение какой-то будничной современной простоты и напыщенных фраз и жестов» [36].

античную трагедию. При этом он разумел не технические или внешние условия современного театрального зрелища, а нечто совсем иное: те переживания, которых нужно добиться от артистов, воплощающих образы Софокла, почти невозможно вызвать у современных актеров, а гамма чувств, которыми живут люди Гофмансталя, в их средствах» [14].

И наконец, стоит обратить внимание еще на один момент в рецензии, который касается подхода Л.С. Выготского непосредственно к оценке актерской игры: «Она принимала картинные позы, на ней был театральный костюм, – но это была *медная гравюра, перенесенная на хлебный мякиш* (курсив мой. – В.С.)» [38, с. 8]. Данное выражение весьма показательно в контексте последующих исследований Л.С. Выготского по психологии искусства, где ключевым моментом, вызывающим катарсическое переживание, является именно противоречие материала и формы. Л.С. Выготский специально подчеркивает, что действительное содержание художественного произведения требует преодоления свойств того материала, в котором оно себя воплощает: «...если мы, сохранив форму, перенесем ее на совершенно другой материал, мы опять убедимся в искажении психологического действия произведения. ...Если мы ту же самую гравюру отпечатаем на шелку, японской или голландской бумаге, если ту же статую высечем из мрамора или отольем из бронзы... мы получим совершенно явную деформацию» [35, с. 78]. И в продолжение этой мысли: «...противоположность материала и формы часто оказывается исходной точкой для художественного впечатления. Вспомним, что скульптура пользуется почти исключительно для изображения человеческого и животного тела металлом и мрамором, материалами, казалось бы, наименее подходящими для того, чтобы изображать живое тело, тогда как пластические и мягкие материалы были бы лучше способны передать его. И в этой неподвижности материала художник видит лучшее условие для отталкивания и для создания живой фигуры» [Там же, с. 300].

В этом смысле используемое Л.С. Выготским сравнение («медная гравюра, перенесенная на хлебный мякиш») является критической оценкой, где в метафорической форме фиксируется отсутствие *противоречия*, то есть того главного условия, которое необходимо для возникновения катарсического переживания при восприятии зрителем актерской игры. Это позволяет сделать вывод о том, что центральный момент монографии «Психология искусства» (1925), где противоречие материала и формы выступает как ключевой момент, определяющий возникновение катарсического переживания при восприятии искусства, был осмыслен Л.С. Выготским уже в 1922 году.

\* \* \*

Приведенные материалы показывают, что в своих ранних работах, посвященных театру, Л.С. Выготский осваивал широкий пласт проблем, касающихся не только театрального искусства, но и вопросов взаимодействия различных видов искусств и особенностей их социокультурного функционирования. При этом его интересовали и психологи-

ческие проблемы, которые будут более детально развернуты в его последующих научных трудах, посвященных переживанию, общению, культурно-историческому развитию личности. Подчеркну, что при подготовке материалов для статьи, в первую очередь, было важно обозначить тот «неслышимый диалог», который вел Л.С. Выготский, размышляя о развитии театра, искусства и, конечно, психологии. Этот напряженный диалог Лев Семенович вел в ситуации мощнейших социокультурных сдвигов и трансформаций, происходивших в России в послереволюционный период.

В той ситуации ценностно-нормативной неопределенности именно обращение к искусству, на мой взгляд, играло важную роль как в личном, так и в профессиональном самоопределении Л.С. Выготского.

---

1. *Выготский Л.С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 1. Драматургия и театр / сост., ред. В.С. Собкин. – М., 2015.

2. *Собкин В.С.* Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского. – М., 2015.

3. *Собкин В.С.* Лев Выготский и Морис Метерлинк. Комментарии к одной неизвестной рецензии // Психолого-педагогический поиск. – 2016. – № 3 (39). – С. 71–77.

4. *Собкин В.С., Мазанова В.С.* Комментарии к «Театральным заметкам» Л.С. Выготского // Культурно-историческая психология. – 2014. – № 3. – С. 82–96.

5. *Собкин В.С., Мазанова В.С.* О чем рассказал гомельский «Вереск» Льва Выготского: опыт реконструкции социокультурного контекста // Вопросы психологии. – 2014. – № 6. – С. 89–106.

6. *Добкин С.Ф.* Л.С. Выготский: начало пути (Воспоминания С.Ф. Добкина о Льве Выготском. Ранние статьи Л.С. Выготского). – Иерусалим, 1996.

7. *Рейф И.* Мысль и судьба психолога Выготского. – М., 2011.

8. *Айхенвальд Ю.И.* Отрицание театра // В спорах о театре. – М., 1914.

9. *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. – Вып. I. – М., 1908.

10. *Выготский Л.С.* Рец. на кн.: Вячеслав Иванов. Борозды и межи // Летопись. – 1916. – № 10. – Стб. 351–352.

11. *Выготский Л.С.* Рец. на кн.: Андрей Белый. Петербург // Летопись. – 1916. – № 12. – Стб. 327–328.

12. *Выготский Л.С.* Рец. на кн.: Мережковский Д. Будет радость // Летопись. – 1917. – № 1. – Стб. 309–310.

13. *Комиссаржевский Ф.Ф.* Писатель и актер (Мысли) // В спорах о театре: сборник статей. – М., 1914.

14. *Выготский Л.С.* Театральные заметки. Письмо из Москвы: гранки в журнал «Летопись» от 16.02.1917.

15. *Соловьева И.Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М., 2007.

16. *Выготский Л.С.* Трагедия о Гамлете, принце датском, У. Шекспира // Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1968.

17. Блюм Г. Психоаналитические теории личности. – М., 1996.
18. Чулков Г. Н. Наши спутники. М., 1922.
19. Выготский Л.С. Театр и революция // Стихи и проза русской революции. – Киев, 1919.
20. Выгодская Г.Л., Лифанова Т.М. Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету. – М., 1996.
21. Гастроли «Красного Факела». Зеленое кольцо. Младость. Монна Ванна // Наш понедельник. – 1923. – № 40. – С. 3.
22. Мореас Ж. Стихи. – Гомель: Века и дни, 1919.
23. Блок А.А. Русские денди // Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. – М.; Л., 1962.
24. Брачев В.С., Шубин А.В. Масоны и Февральская революция 1917 года. – М., 2007.
25. Сулержицкий Л.А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л.А. Сулержицком. – М., 1970.
26. Театральная энциклопедия / под ред. П.А. Маркова. – М., 1964. – Т. 3. – С. 810.
27. Новые работы Вс. Мейерхольда // Вереск. – 1922. – № 1. – С. 10.
28. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998.
29. Драматическая студия // Вереск. – 1922. – № 1. – С. 11.
30. Выготский Л.С. О детском театре // Наш понедельник. – 1923. – № 35. – С. 3.
31. Лифанова Т.М. Полная библиография трудов Льва Семеновича Выготского // Вопросы психологии. – 1996. – № 5. – С. 137–157.
32. Субботина Ел. Как проходит летний сезон драмы (По поводу одной постановки) // Вереск. 1922. – № 1. – С. 12.
33. Выготский Л.С. Царь голый // Жизнь искусства [ежедн. газета]. – № 613–615 от 23–25 ноября 1920 г.
34. Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Т. 2. – Пг., 1915.
35. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1986.
36. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: в 2 ч. Часть 1. Воспоминания и статьи. Переписка с А.П. Чеховым. – М., 1972.
37. Москвитянин (В.Я. Брюсов). Монна Ванна и г. Дорошевич // Новый путь. – 1903. – № 2. – С. 191.
38. Выготский Л.С. Монна Ванна // Вереск. – 1922. – № 1. – С. 8.

## References

1. Vygotskij L.S. *Polnoe sobranie sochinenij*: v 16 t. Т. 1. Dramaturgiya i teatr. Sost., red. V.S. Sobkin. Moscow, 2015. (in Russian)
2. Sobkin V.S. *Kommentarii k teatral'nyh retsenziyam L'va Vygotskogo*. Moscow, 2015. (in Russian)
3. Sobkin V.S. Lev Vygotskij i Moris Meterlink. Kommentarii k odnoj neizvestnoj retsenzii. In: *Psihologo-pedagogicheskij poisk*. 2016. No. 3 (39), pp. 71–77. (in Russian)
4. Sobkin V.S., Mazanova V.S. Kommentarii k «Teatral'nyh zametkam» L.S. Vygotskogo. In: *Kul'turno-istoricheskaya psihologiya*. 2014. No. 3, pp. 82–96. (in Russian)

5. Sobkin V.S., Mazanova V.S. O chem rasskazal gomeľ'skij "Veresk" L'va Vygotskogo: opyt rekonstruktsii sotsiokul'turnogo konteksta. In: *Voprosy psihologii*. 2014. No. 6, pp. 89–106. (in Russian)
6. Dobkin S.F. L.S. *Vygotskij: nachalo puti (Vospominaniya S.F. Dobkina o L've Vygotskom. Rannie stat'i L.S. Vygotskogo)*. Ierusalim, 1996. (in Russian)
7. Rejf I. *Mysl' i sud'ba psihologa Vygotskogo*. Moscow, 2011. (in Russian)
8. Ajhenval'd Yu.I. Otritsanie teatra. In: *V sporah o teatre*. Moscow, 1914. (in Russian)
9. Ajhenval'd Yu.I. *Siluetny russkikh pisatelej*. Vyp. I. Moscow, 1908. (in Russian)
10. Vygotskij L.S. Rets. na kn.: Vyacheslav Ivanov. Borozdy i mezhi. In: *Letopis'*. 1916. No. 10, columns 351–352. (in Russian)
11. Vygotskij L.S. Rets. na kn.: Andrej Belyj. Peterburg. In: *Letopis'*. 1916. No. 12, columns 327–328. (in Russian)
12. Vygotskij L.S. Rets. na kn.: Merezhkovskij D. Budet radost'. In: *Letopis'*. 1917. No. 1, columns 309–310. (in Russian)
13. Komissarzhevskij F.F. Pisatel' i akter (Mysli). In: *V sporah o teatre: sbornik statej*. Moscow, 1914. (in Russian)
14. Vygotskij L.S. Teatral'nye zametki. Pis'mo iz Moskvy. *Granki v zhurnal "Letopis'"* ot 16.02.1917. (in Russian)
15. Solov'eva I.N. *Hudozhestvennyj teatr: Zhizn' i priklyucheniya idei*. Moscow, 2007. (in Russian)
16. Vygotskij L.S. Tragediya o Gamlete, printse datskom, U. Shekspira. In: *Vygotskij L.S. Psihologiya iskusstva*. Moscow, 1968. (in Russian)
17. Blyum G. *Psihoanaliticheskie teorii lichnosti*. Moscow, 1996. (in Russian)
18. Chulkov G. N. *Nashi sputniki*. Moscow, 1922. (in Russian)
19. Vygotskij L.S. Teatr i revolyutsiya. In: *Stihi i proza russkoj revolyutsii*. Kiev, 1919. (in Russian)
20. Vygodskaya G.L., Lifanova T.M. *Lev Semenovich Vygotskij. Zhizn'. Deyatel'nost'. Shtrihi k portretu*. Moscow, 1996. (in Russian)
21. Gastrol'i "Krasnogo Fakela". Zelenoe kol'tso. Mladost'. Monna Vanna. In: *Nash ponedel'nik*. 1923. No. 40, pp. 3. (in Russian)
22. Moreas Zh. *Stihi*. Gomeľ: Veka i dni, 1919. (in Russian)
23. Blok A.A. Russkie dendi. In: *Sobr. soch.: v 8 t. T. 6*. Moscow; Leningrad, 1962. (in Russian)
24. Brachev V.S., Shubin A.V. *Masonry i Fevral'skaya revolyutsiya 1917 goda*. Moscow, 2007. (in Russian)
25. Sulerzhitskij L.A. *Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Perepiska. Vospominaniya o L.A. Sulerzhitskom*. Moscow, 1970. (in Russian)
26. *Teatral'naya entsiklopediya*. Pod red. P.A. Markova. Moscow, 1964. T. 3, pp. 810. (in Russian)
27. Novye raboty Vs. Mejerhol'da. In: *Veresk*. 1922. No. 1, p. 10. (in Russian)
28. *Mejerhol'd: K istorii tvorcheskogo metoda: Publikatsii. Stat'i*. St. Petersburg, 1998. (in Russian)

29. Dramaticheskaya studiya. In: *Veresk*. 1922. No. 1, p. 11. (in Russian)
  30. Vygotskij L.S. O detskom teatre/ In: *Nash ponedel'nik*. 1923. No. 35, p. 3. (in Russian)
  31. Lifanova T.M. Polnaya bibliografiya trudov L'va Semenovicha Vygotskogo. In: *Voprosy psihologii*. 1996. No. 5, pp. 137–157. (in Russian)
  32. Subbotina El. Kak prohodit letnij sezon dramy (Po povodu odnoj postanovki). In: *Veresk*. 1922. No. 1, p. 12. (in Russian)
  33. Vygotskij L.S. Tsar' golyj. In: *Zhizn' iskusstva* [ezhedn. gazeta]. No. 613–615 ot 23–25 noyabrya 1920 g. (in Russian)
  34. Meterlink M. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 2. Petrograd, 1915. (in Russian)
  35. Vygotskij L.S. *Psihologiya iskusstva*. Moscow, 1986. (in Russian)
  36. *Ol'ga Leonardovna Knipper-Chekhova: v 2 ch. Chast' 1. Vospominaniya i stat'i. Perepiska s A.P. Chekhovym*. Moscow, 1972. (in Russian)
  37. Moskvityanin (V.Ya. Bryusov). Monna Vanna i g. Doroshevic. In: *Novyj put'*. 1903. No. 2, pp. 191. (in Russian)
  38. Vygotskij L.S. Monna Vanna. In: *Veresk*. 1922. No. 1, p. 8. (in Russian)
-