
ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА
PSYCHOLOGY OF ART

**Комментарии к «Театральным заметкам»
Л.С. Выготского**

В.С. Собкин*

Институт социологии образования Российской академии образования, Москва, Россия
sobkin@mail.ru

В.С. Мазанова**

Институт социологии образования Российской академии образования, Москва, Россия
valery.mazanova@gmail.com

В статье даются подробные примечания и комментарии к неопубликованной ранее работе Л.С. Выготского, которая написана в жанре театрально-критической рецензии на три премьерных спектакля, поставленных в театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Камерном театре и во Второй студии МХТ в Москве в 1916 г. В данной рецензии Выготский затрагивает крайне важные проблемы, касающиеся отношения значения и смысла, переживания, особенностей актерского перевоплощения. Специальный интерес представляет соотношение особенностей личного опыта актера и характера сценических переживаний в трех различных постановках вышеназванных театров. Добавим, что все аспекты этой темы явно перекликаются с последней работой Выготского «К вопросу о психологии творчества актера» (1932). Примечания и комментарии к данной рецензии касаются как биографических сведений, так и материалов из истории театра, культуры и психологии. Это позволяет в первом приближении реконструировать тот общий социокультурный контекст, обращение к которому необходимо для понимания как данной статьи, так и становления взглядов Л.С. Выготского как профессионального психолога.

Ключевые слова: Л.С. Выготский, принцип «чистой театральности», театр «неореализма», «сценический натурализм», Эдипов комплекс, комплекс Электры, совместность, жест, знак, смысл, переживание, перевоплощение, психотехника.

Публикуемая работа 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 г. Гранки этой не вышедшей статьи, по которым сделана настоящая публикация, хранятся в архиве семьи Выготского и

предоставлены нам Е.Е. Кравцовой для подготовки комментариев к первому тому нового собрания сочинений Л.С. Выготского. Следует отметить, что до написания «Театральных заметок» Выготский уже публиковал в журнале свои литературно-критические статьи о творчестве Вяч. Иванова, А. Белого, Д. Мережковского, Н. Бродского [13; 14; 15; 16].

Для цитаты:

Собкин В.С., Мазанова В.С. Комментарии к «Театральным заметкам» Л.С. Выготского // Культурно-историческая психология. 2014. Т. 10. № 3. С. 82–96.

* *Собкин Владимир Самуилович*, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик РАО, доктор психологических наук, профессор, директор, Институт социологии образования Российской академии образования, Москва, Россия, *sobkin@mail.ru*

** *Мазанова Валерия Сергеевна*, аспирант, Институт социологии образования Российской академии образования, Москва, Россия, *valery.mazanova@gmail.com*

Публикуемая 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. Мчедлова (Вторая студия МХТ; 1916). Следует подчеркнуть, что все три спектакля являются премьерными только что открывшихся в Москве новых театров, созданных на основе школ студий, которыми и руководили перечисленные выше режиссеры. Спектакли носили программный характер, декларируя те эстетические принципы, относительно которых новые театры стремились строить свою работу.

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. Особым периодом в его творчестве было увлечение «театральным романтизмом». При этом, выдвигая принцип «чистой театральности», он подчеркивал относительную независимость театра от литературы, ставя 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» [21, 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 эмоцией артиста, но и всего того, что выходит далеко за пределы его личного переживания» [17].

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» [27, с. 306].

Возникает вопрос о том, 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 Выготского к психоаналитической проблематике. В этой связи напомним, что за год до этого Выготский завершил свой этюд, посвященный читательской критике «Трагедия о Гамлете, принце датском У. Шекспира», где, в частности, он, с отсылкой на Вяч. Иванова, указывает, что Гамлет является «героем новых пересказов старинной Орестеи» [18, с. 529]. «Электра» же Софокла — Гофмансталия непосредственно основана на мифе об Оресте, который вместе со своей сестрой Электрой убил собственную мать и ее нового мужа, отомстив 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 [3, с. 133–134].

Спектакль «Фамира-Кифарэд» 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 Анненского этот миф дополнен особой линией любви матери—нимфы Агриопы к своему сыну Фамире. Обольщенный матерью Фамира лишается слуха и в отчаянии выжигает себе углем глаза и становится нищим, выпрашивающим подаяние; мать же, превращенная в птицу, сопровождает его в вечных скитаниях. Таким образом, здесь акцент ставится не на любви ребенка, 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 [3, с. 133–134].

И наконец, героиня пьесы З. Гиппиус «Зеленое кольцо» гимназистка Финочка оказывается в ситуации разрушения семьи, когда у матери есть сожитель, а у отца — любовница. Как отмечал в своей рецензии на эту пьесу Г. Чулков основной темой здесь является «невозможность целомудренной душе 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 мыслью о монашеской точке зрения» [32, 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 [31, с. 182–187].

Таким образом, сопоставление этих трех драматических произведений позволяет выделить не только «театральную» логику объединения трех разных по своей стилистике постановок в одной рецензии, 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 театральнo-критическая работа Выготского имела для него самого особый психотехнический смысл освоения основной проблематики глубинной психологии путем проживания и анализа смысловых конфликтов. Но, конечно, это лишь один из моментов. В своих комментариях и примечаниях к данной статье мы стремились реконструировать тот культурный контекст, относительно которого готовилась данная статья Л.С. Выготского.

Театральные заметки (Письмо из Москвы)¹

I. «Электра» Софокла — Гофмансталя²

Театр имени В.Ф. Комиссаржевской³, обнаруживающий в выборе репертуара определенную и явную склонность к пьесам, заключающим в себе значительный элемент «чистой театральности»⁴, несколько изменил своему основному направлению, остановившись на трагедии Софокла — Гофмансталя «Электра»⁵. Этот уклон от прежнего пути, некоторая непоследовательность чрезвычайно интересна не только сама по себе, но и как характерный момент в работе театра. Уже самый выбор текста трагедии предопределял все остальное — даже чисто театральную сторону постановки. В одном интервью, предшествовавшем постановке, Федор Комиссаржевский, ставивший этот спектакль, объяснял свой выбор трагедии Гофмансталя, а не Софокла, невозможностью ставить сейчас 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. Отсюда сознательное и намеренное переименование античной трагедии на современный лад, ее откровенная модернизация. Театру пришлось последовательно, шаг за шагом, проделать в отношении сценического воплощения то, что Гофмансталь сделал в отношении литературно-художественном. Автор заменил в основном образе героини религиозный долг психопатической одержимостью, страстью; Электру, находящуюся во власти духа отца, отданную загробным теням, заменил разгневанной и мстящей за отца дочерью⁶. Театр вслед за поэтом стал на путь психологизации Софокловой трагедии, претворения символической правды трагедии в жизненную правдоподобность.

И здесь сказывается вся непоследовательность, о которой говорилось выше. Отправной точкой в деятельности этого театра была борьба против театрального натурализма, против сценического воспроизведения жизни, «подделки действительности». Идя дальше, театр отвергнул и тот сценический реализм,

который, отказавшись от «протокольной имитации жизни»⁷, все же строго придерживался «внутренней естественности», психологической верности, «жизненной правды»⁷. Культ чистой театральности, стремление вернуть спектаклю характер представления, действия, — все это сказывалось не только в выборе пьес с сильным театральным элементом, но и в самих приемах игры и постановки: какая-то театральная приподнятость (внешняя и внутренняя), зрелищность, маскообразный грим, заменяющий у актера мимику живого лица, декламационность, элемент *игры* как таковой, выдвинутый на первое место, и пристокающее отсюда самостоятельное, освобожденное от узко-психологической подчиненности значение мимической части роли⁸. Все это можно в той или иной степени принимать или отвергать, но театру нельзя отказать в эстетической законности всего этого; у него есть свой стиль, позволяющий ему в некоторых постановках создать свой, театральный мир, в котором все было нерасторжимо связано в одно целое, где все было внутренне обусловлено одно другим, где все было от театра и ничего от жизни. И при таком положении дела нельзя не счесть уклонением от основного направления жизненно-правдоподобную, психологическую нить основной тенденцией театра. Об «нрзб»⁹ приходится сказать то же самое. Все большое театральное содержание пьесы «ожизнено». Характерно отметить, что все обычные приемы постановки были значительно ослаблены в этом спектакле; маскообразный грим, который мог бы на этот раз найти себе внешнее оправдание в приближении к маске классического театра, был до того смягчен, что утратил весь свой первоначальный характер. «Мимическая сторона» оставалась настолько в тени, что экзотическая пляска, во время которой умирает Электра, свелась всего лишь к нескольким движениям. Театральной приподнятости не было и в помине; на сцене все время шло представление какой-то семейной драмы, какого-то частного драматизированного случая. Самая «упрощенность» обстановки была не в направлении обобщенности, возвышенной отвлеченности очертаний, но действительного и разлагающего упрощения. Обстановка, которая, по словам Ф. Комиссаржевского, должна являться «выражением философского смысла всей пьесы»¹⁰, была только последним штрихом в той же картине. Неподвижная рамка декораций, в которую был заключен спектакль, как-то не гармонировала с зловеще-красным освещением, которое одно не могло изменить общего тона.

Что знаменует собой такая непоследовательность, такой уклон — этот вопрос сейчас лежит вне нашей темы. Интересно только отметить, что «чистая театральность» в «Электре» не удалась; что у театра не достало сил для трагедии. Все в этом театре, с маленьким залом и маленькой сценой, направлено к тому, чтобы сосредоточить впечатление, но на этот раз сосредоточение оказалось умалением.

Иные поражения знаменательнее побед. Есть свой круг художественных возможностей у всякого

театра, есть такой и у театра имени В.Ф. Комиссаржевской. Судьба «Электры» говорит о том, что высокая трагедия лежит, во всяком случае, вне круга художественных возможностей этого интересного и своеобразного театра. Есть своя глубина у этого искусства, но самый дух трагедии чужд этим сценическим подмосткам, лишенным театральной перспективы, где культивируется своеобразный театральный импрессионизм, где все направлено к тому, чтобы стусить, сосредоточить впечатление, — ибо не может быть трагедии там, где нет далей и высей.

II. «Фамира-Кифаред» Иннокентия Анненского¹¹

«Фамира-Кифаред» Иннокентия Анненского¹² — произведение странное и причудливое. Пьеса представляет собой странную модернизацию античного мифа, соединение сложнейших движений современной души с проникновением в душу античного мира. Отсюда некоторый художественный эклектизм в стиле пьесы и тот отпечаток субъективного лиризма, который лежит на всем и всюду дает за ткань драмы почувствовать духовный облик ее творца. Самое действие носит странный характер: нет здесь драматической борьбы, развивающейся коллизии, интриги — всего того, к чему так привык зритель. Действие все подчеркнуто-условно. Все оно сводится к воплощаемому на сцене приговору богов над героями — Фамирой, нищим кифаредом, ушедшим от отца, брошенной матерью и живущим одиноко в горах, отдавшимся одной музыке, и матерью его, нимфой Агрипой, нашедшей вновь сына после двадцатилетней разлуки, полюбившей его и, чтобы подкупить безлюбого¹³ кифареда, доставившей ему возможность услышать Музу, вызвав ее на состязание. Фамира, побежденный и не вступающий даже в состязание с Музой, лишенный в наказании музыкального слуха и сам ослепивший себя, становится — по приговору богов — скитальцем-гадателем, продающим жребии богов, которые вынимает слетающая на его зов, сидящая у него на плече птица — его мать, наказанная за преступную любовь к сыну. Героям противопоставлены хоры одержимых менад и сатиров, «резвых и сластолюбивых демонов гор и лесов», олицетворяющие чувственную радость, страстные восторги земли.

Вот что предстояло раскрыть в сценическом воплощении Камерному театру, поставившему эту пьесу¹⁴. Обращаясь к самой постановке, надо, прежде всего, сказать об античном элементе драмы и тех задачах воспроизведения его, которые стояли перед театром. Форму пьесы нельзя объяснять себе какой-то стилизацией, задачей поэта отнюдь не было реставрировать недошедшие до нас древние трагедии в том виде, в каком они могли существовать некогда. Применяя к пьесе слова Анненского об «Ифигении» Гете, можно сказать, что это «настолько самобытное произведение, что было бы несправедливо рассматривать ее только, как переработку античной трагедии»¹⁵. В соответствии с этим определялись и задачи театра в этой поста-

новке: здесь не могли встать задачи воспроизведения античности или, хотя бы, приближения ее к современному зрителю, модернизация классической драмы. Здесь единственным путеводным указанием служит свободный дух драмы, ее внутренний смысл, которому подчиняется вполне и без остатка античный элемент пьесы. В логической зависимости от этого стоит и то, что в основу постановки были положены принципы высокой театральной условности, которые, с одной стороны, как нельзя более отвечали литературным условностям самой пьесы, а с другой — сохранили за театром полную свободу в выборе средств сценического воплощения. В распоряжении строителей спектакля и его участников оказался весь огромный арсенал театральных средств, ничто не лежало под запретом, и вот тут-то и сказалась вся трудность этого положения. Чтоб оправдать невероятный эклектизм спектакля, надо было слить его без остатка с самой драмой, или сообщить ему свой стиль, поднять его на какую-то свою высоту. Ни того, ни другого Камерный театр не достиг.

Спектакль был оправдан в двойную раму неподвижных декораций и менявшихся световых эффектов. Первая была исполнена худ. А.А. Экстер¹⁶ в тех же тонах условной упрощенности. Вместо живого нагромождения скал и зеленого луга, — «кубистические» массы, черно-синие и белые массивы камней и почти схематически исполненные контуры черных кипарисов. Освещение сцены по системе А.А. Зальцмана,¹⁷ сулящее по отзыву специалистов большие возможности театру, создало сложную световую оправу, так что весь спектакль, согласно ремаркам автора, был показан на фоне богатой игры света, и каждая сцена шла в своем особом освещении. Та же геометрическая отвлеченность, что была в декорациях, диктовала свести артистическую передачу пьесы на отвлеченность очертаний¹⁸. Режиссер Таиров, ставивший пьесу, сделал это, идя своим обычным путем. Всегда в этом театре чувствовался определенный уклон к тому, чтобы в центре игры стояло не слово, но жест. Жест, лишенный всякой актовой отрасли психологизации, несколько схематичный и обобщенный, четкий и чистый, перестает быть средством для жизненно-правдоподобного выражения переживаний актера, но становится самостоятельным **языком** творчества актера, вызывающим своей незавершенностью в зрителе дополнение и продолжение творчества актера¹⁹. В таком понимании жест есть **знак**, озаменование не только эмоции артиста, но и всего того, что выходит далеко за пределы его личного переживания.²⁰ Совершенно ясно, что при таких условиях характер игры коренным образом меняется: не психологическая правдоподобность становится законом игры, но театральная условность жеста, символический язык художественного творчества. Не вдаваясь в суть этого большого вопроса, можно отметить две стороны в нем: с одной стороны, создавая свой особый язык знаков и озаменованных,²¹ всегда неравных по внутреннему значению и смыслу, неадекватных знаменуемой ими суще-

ности,²² театр жестов приближается к типу искусства символического, и — тем самым — расширяет и углубляет «смысл» драмы, избегая всегда ограничивающего этот смысл определенного, конкретного истолкования, с другой стороны, не углубленные до истинного символизма эти постановки сводят на чисто-внешнюю, узко-зрелищную выразительность жеста и мимики все внутреннее содержание пьесы, незаконно придавая драме дурной элемент балета²³.

«Фамира-Кифаред» — оказался спектаклем, принадлежащим как раз к этому второму типу постановок. В спектакле не было внутреннего закона, объединяющего центра, и весь он рассыпался на отдельные моменты, из которых одни более или менее приемлемы, другие же абсолютно безвкусны. Я не говорю уже об условности тона, искусственной читке стихов, переходившей в мелодекламацию, о «непонятности», «необоснованности» жестов, и о том «ложноклассическом» тоне игры, холодном и условном, который, по отзывам многих, напоминал игру французских артистов. Все это еще пол-беда и в конце концов не столь уж противоречит духу самой драмы. Неудача спектакля, повторяю, в том, что отдельные его части — Фамира, хоры, декорации — все это существовало само по себе. И потому оказались бессильными передать безнадежную и холодную драму — «*diis manibus sacrum*»²⁴.

Острое метание этого театра в поисках своего стиля отразилось как нельзя более ярко в самом помещении его: старинный барский особняк²⁵. Весь расписанный кричащими, футуристическими мазками. Здесь встает вопрос о самом направлении театра, его художественном методе, о существовании внутреннего центра в постановках, или — что то же — о выявлении театром своей индивидуальности, своего лица, — вопрос большой и сложный, выходящий далеко за пределы данной постановки.

III. «Зеленое кольцо» З.Н. Гиппиус

Событие театрального сезона — открытие новой второй студии Художественного театра²⁶; событие, действительно, многообещающее.

Необыкновенно счастливый опыт первой студии,²⁷ оказавшейся не только школой практического знания молодых артистов, но и «лабораторией новых исканий»²⁸, но и самостоятельно ценной художественной индивидуальностью, обогащенной уже значительными достижениями²⁹, заставляет ждать и от второй студии многого. Прежде всего, как при открытии всякого нового театра, естественно встает вопрос, какие цели он преследует, каковы его задачи, каков облик. И хотя новая студия имеет в своем названии многообещающее пояснение, — «Московского художественного театра» — и естественно напоминает о первой студии, тем не менее, этот вопрос закономерен в данном случае. Вызвано ли открытие нового театра чисто «практическими» соображениями, потребностью в еще одной сцене для разросшейся

молодежи труппы, или с новым начинанием связаны определенные задания, проведение в жизнь своих особых путей? Педагогические ли, по преимуществу, или самостоятельно-творческие цели ставят новой студии ее руководители? Все это, как и вопрос о «своем лице», о том, какие именно пути призвана проводить новая студия, остается пока неразрешенным. Пока перед нами — только первая и единственная работа новой студии — постановка пьесы З. Гиппиус «Зеленое Кольцо»³⁰, и она не до конца, но лишь приблизительно позволяет судить обо всем этом.

Пьеса З. Гиппиус не отличается большими литературными достоинствами, но театрального значения она лишена вовсе. Написанная *a thèse*³¹, вся подчиненная одной мысли, страдающая нарочитой искусственностью, задуманностью и теоретичностью, она едва ли сулит богатые возможности театру. Смысл ее распускается гораздо полнее в публицистическом послесловии («зеленое — алое — белое»)³², чем в самом действии. Для театра эта пьеса есть тенденциозное, художественно неоправданное задание: показать в непосредственном воплощении новую молодежь, пришедшую на смену «рожденным в года глухие», что «пути не помнят своего»³³. Молодежь эта в пьесе даже не изображена, но описана, — хронологически обозначена, указана, охарактеризована. Главная ее черта — это преодоление разделенности, одиночества, соборность, совместность³⁴. Зеленое кольцо — кружок новой молодежи — гимназистов и гимназисток объединенных не только общими целями, но и соединивших свои жизни, сливших свои души. Сюжет пьесы — обращение уединенной и мучающейся девочки в радостного участника зеленого кольца. Уязвленная и гордая девочка, живущая с матерью, ушедшей от мужа, остро и болезненно переживает семейную драму родителей, вечную оскорбительность и неиздетную³⁵ мучительность своего положения. Ее чистая детская душа страдает глубоко и затаенно и оттого, что отец сошелся с чужой женщиной, и от несчастной любви матери к какому-то малосимпатичному господину. Она с револьвером приходит в квартиру отца, готовая пролить кровь. Но здесь, на пороге страшного, к которому приводит ее затаенное, уединенное страдание проявляются влияния зеленого кольца, которые предотвращают катастрофу. Скоро одиночество обращается в радость совместности, «все будет хорошо», все разрешается благополучием, спасена, чувствует, что у нее «три души», «трое целуются, обнявшись»³⁶. Все это написано в комедийно бытовых тонах и не лишено подчас психологической и бытовой наблюдательности. Все это, казалось бы, в театральном отношении давно изведенное, знакомое и не новое. Однако, судя по автору, это не совсем так. У автора есть свои, как он признается, «театральные мечтания», о которых говорится в послесловии, и которые могут навести на мысль, что пьеса заключает в себе нечто новое именно для театра. Пьеса написана, говорится там, «театрально-мечтательно». То есть она почти не написана. Обозначена, *дана* тем актерам, которых... нет на све-

те». (Я, конечно, хочу думать, что еще «нет на свете»). Когда они будут — будут пьесы, во сто раз менее «написанные», чем моя. Дело автора создать образы и положения. Самое же плоть (а слова — тоже плоть), должна твориться *совместно*. Если я на сцене буду действительно, по-настоящему, тем лицом, которым хочу (понимаю его вместе с автором), то неужели я, данный человек, по-настоящему в таком-то данном положении не найду именно тех слов, которые я должен произнести? Неужели я могу лишь произносить заученные, написанные одним человеком в одиноком кабинете? Пока плоть слова будет создаваться вот так, без участия артистов, без какого-то равенства автора пьесы и ее воплотителей, без какого-то... *брака* между ними, — до тех пор не будет настоящего «литературного» (или «художественного») театра. И будет, как сейчас: театр — это одно, а литература — совсем другое»³⁷. Здесь З. Гиппиус затрагивает чрезвычайно важный вопрос — о творчестве артиста и писателя. Оставляя его в стороне, можно ограничиваться замечанием, что актерские импровизации истории известны, но что истинный «литературный» или художественный театр знал иное сотворчество поэта и артиста, что все подлинно-ценное в театре создавалось написанными вполне пьесами, и это нисколько не стесняло творчества артиста, что «Гамлет» и «Ревизор» — пьесы «написанные», а не обозначенные только»³⁸.

Интересно, как преломляется этот общий вопрос в постановке «Зеленого кольца» в студии? Для этого весьма поучительно обратиться к тому, что показала в этом отношении рассматриваемая постановка. Уже один факт постановки пьесы в Александринском театре, о чем повествует автор, показывает, что ни о какой революции в театре (чего можно было бы ждать после вышеприведенных слов) речи не может быть. Мейерхольд³⁹ и Савина⁴⁰, режиссер-новатор, которого могли отпугнуть «внешняя бедность, простота и реальный «бытовой» вид пьесы», и великая артистка, как бы живое олицетворение прекрасной традиции проникновенной игры во вполне «написанных» пьесах, вместе взялись за постановку: Мейерхольд, по отзыву автора, «понял ее (пьесы) мечтательную «ненаписанность», Савину же пленила возможность создать из своей роли новый прекрасный художественный образ, ничем резко не отличающийся от всей галереи созданных ею сценических образов. Но и Мейерхольд не внес ничего нового, «революционного» в постановку написанной пьесы, а ограничился раскрытием вложенной в нее автором идеи «радости совместности»⁴¹. И, таким образом, если бы не грозное послесловие, никто бы и не догадался, что имеет дело с такой новой пьесой, предназначенной для тех, кого «нет на свете». То же самое сказало и в новой постановке этой пьесы в студии Художественного Театра, но с такой силой и яркостью, которые позволяют сделать из этого факта многие небезыңтересные выводы.

Пьеса сама по себе малозанимательная и надуманная в театре вдруг преображается. Постановка ее

в студии — прежде всего захватывающее и интересное зрелище. Как-то уходят, исчезают все ее недостатки, забывается автор; и то, с чем он бессилён был справиться, что совсем не написано и даже вовсе не «дано» и не «обозначено» в пьесе, сумел дать почувствовать театр: какое-то веяние молодости, выходящее далеко за пределы обрисовки данной в пьесе молодежи, новый «ответ» в лицах, веяние еще «небывалого». Автор опасался, что «сравнительно малая написанность «Зеленого кольца» должна...только затруднить исполнителей, артистов. Ведь тех, кого это облегчило бы — «нет на свете». На деле получилось как раз обратное: именно эта малая «написанность» пьесы облегчила артистов, сохранила за ними ту свободу от авторских рассуждений. Сквозь незаполненные автором отверстия пьесы внесли артисты в пьесу нечто такое, чего у автора не было. Интересно, чем это было достигнуто. Артисты не творили с автором «плоть» слова, но только повторяли заученные слова роли, — одним словом, отнеслись к пьесе так, как если бы она была совсем обыкновенная пьеса. Во всей постановке отпечатались глубоко воспринятые и хорошо знакомые художественные методы и приемы. Те же принципы, что были вложены в лучшие работы Художественного театра и его первой студии: художественно выдержанная постановка до мелочей, обдуманная тщательно и с расчетом, цельно слившая в себе все разнородные части спектакля — декорации, мертвые вещи, бывшие на сцене, и игру артистов. Какое-то необычайно тонко уловленное художественное соответствие во всем сообщало спектаклю свою жизнь, в которую нельзя было не верить, п.ч. властно покоряло чувство внутренней «правды и естественности». Достигалось это не «революционным» творчеством артистов, а удивительной истройной согласованностью, которая побеждала на сцене. Игра артистов была выдержана в том же «старом» стиле: казалось, сама душевная жизнь, а не изображение ее, раскрывается и проходит перед зрителем; то же психологическое проникновение в изображаемое лицо, то же полное слияние с ролью, жизненно-конкретное «перевоплощение», то же «переживание» артиста, как подкладка его игры, та же глубочайшая интимность и внешняя строгость и изящная простота исполнения, которая заражает зрителя и устанавливает его душевную близость к тому, что пред ним проходит. Достаточно сказать, что нельзя было провести черты различия между «старыми» артистами, игравшими роли взрослых и знакомых по сцене Художественного театра, и «молодыми», — так стройно и созвучно прошла пьеса. Об этом распространяться не приходится, как и о чисто театральной победе, одержанной студией над той напускной искусственностью, которая стала уже общим характером исполнения на сцене детских ролей: взрослые так же плохо играют детей, как дети взрослых. Студия же сумела тот метод, которым Художественный театр раскрывал души взрослых, применить к детям, подросткам⁴², и можно сказать с уверенностью, что едва ли не первый раз на сцене с такой художествен-

ной силой и проникновенностью были раскрыты детские души. Победа немалая, если вспомнить, как отстал в этом отношении театр от литературы.

Еще одна черта, на которой следует остановиться прежде, чем подвести итог. Центральный секрет «Зеленого кольца», по словам автора — это *радость совместности* и, действительно, в этом центр всей постановки, ее секрет. Именно какой-то существующий на сцене центр общности, совместности и составляет главную особенность художественного метода постановки студии. Каждый артист играет не сам за себя, но и за всех других; все сливается воедино, разрозненные отдельные лица сливаются в одно лицо, в одну творческую индивидуальность; пьеса не распадается на отдельные образы действующих лиц, но существует, как нечто целое. Эта удивительная тайна творческой общности была с самого начала уловлена Художественным театром: ей он обязан лучшими своими достижениями. Нельзя думать, что артистам новой студии просто удалось воссоздать основную идею Гиппиус: общность новой молодежи. Нет, в этом самое душа Художественного театра, привитая и новому его детищу, идея же Гиппиус *случайно* совпала с этим, и, совпавши, обнаружила, обнажила самый секрет театра. Первая его постановка имеет преимущественно демонстративное, показательное значение: она обнаруживает, что у театра есть свое лицо, одно лицо, а не много лиц.

Какое оно? Об этом первая постановка говорит очень мало. Некоторые из писавших о ней указывали на то впечатление «бодрости, веры в жизнь, свежести», которое выносишь от нее и которое роднит ее с постановкой «Сверчка на печи» в первой студии⁴³, и тем как бы пытались определить «лицо» нового театра, овладевшего сразу «искусством изображать молодую жизнь».

Едва ли можно с этим согласиться: ведь та же художественная совместность, общность, что породила

светлые образы «Сверчка», создали и мрачную картину «Гибели «Надежды», где собранные в один фокус слова, лица, вещи передавали самую *гибель тонущего корабля*, сливались в один почти видимый, зрительно ясный образ. Так, нельзя поспешно отождествлять случайно слившиеся в этом спектакле художественную «совместность» артистов с радостной «совместностью» героев пьесы Гиппиус. Вряд ли в этом совпадении можно усмотреть что-либо иное, кроме крупной ошибки в репертуаре, вызванной оскудением современной драмы. Вряд ли новый театр молодежи выступает под идейным знаком «зеленого кольца» — бодрости, свежести и др. обязательных атрибутов молодости. Художественный успех постановки указывает на глубокую жизненность некоторых старых методов и приемов, в частности на все разрастающееся дело Художественного театра; но некоторая незавершенность спектакля, отсутствие самостоятельной ценности указывает на глубокую зависимость театра от репертуара, и на правильность того положения, что «истинный литературный (или художественный) театр» возможен только тогда, когда у актеров есть художественно-написанная пьеса; такой театр «есть на свете».

Вместе с тем, опыт студий намечает ясно сравнительно узкий круг приложения и жизненности этих методов, круг, лежащий в стороне от Grand Art, в конце концов, это маленький театр — почти домашняя комната. В работе студий принципы Художественного театра идут не вперед, но назад, от сложного к простому, кристаллизуясь в художественных примитивах. Утончая и упрощая их в законной сфере, студии продолжают работу этого театра. Сам же театр, освобождаясь от этой работы и преодолевая старое, мучительно ищет новых путей — к высокому искусству.

Л.С. Выгодский

¹ Текст публикуется в современной орфографии и с устранением явных опечаток по гранкам статьи в журнал «Летопись», которые датированы 16.02.1917 (допущены к публикации военной цензурой 18.02.1917).

«Летопись» издавалась с 1915 по начало 1917 г. при ближайшем участии М. Горького. Журнал поддерживали и с ним сотрудничали писатели, ученые, искусствоведы, философы и общественные деятели И. Бунин, Е. Замятин, М. Пришвин, Л. Лопатин, В. Фриче, А. Луначарский, Б. Эйхенбаум, К. Тимирязев, А. Богданов (Малиновский), Ю. Мартов, В. Руднев (Базаров) и др. В общественной жизни России журнал играл весьма заметную роль, и вместе с тем, он вызывал резкую критику как «слева», так и со стороны официальной власти. Например, военная цензура характеризовала «Летопись» как журнал «резко-оппозиционного направления с социал-демократической окраской», считая, что он относится к числу пороченских изданий: «вся русская политическая литература подвергается со стороны журнала «Летопись» резкому осуждению» [6]. В то же время, оппозиционные правительству издания — «Правда» и другие рабочие газеты — резко осуждали «Летопись», в частности, в связи с публикацией в ней биографии Ф. А. Шаляпина, написанной М. Горьким (протест был вызван в связи с коленопреклонением Шаляпина перед царем на сцене Мариинского театра 6.01.1911). Здесь стоит также отметить и жесткое высказывание В. Ленина о «Летописи»: «Там какой-то подозрительный блок махистов и окистов. Гнусный блок! Едва ли его можно разбить...» (письмо В.И. Ленина А.Д. Шляпникову 14/27 октября 1916 г.).

Стоит добавить, что до написания «Театральных заметок» Л.С. Выгодский в журнале «Летопись» уже публиковал свои литературно-критические статьи: «Вячеслав Иванов. «Борозды и межи»», «Андрей Белый. «Петербург»», «Д. Мережковский «Будет радость»», «Предисловие и примечания Н.Л. Бродского к поэме И.С. Тургенева «Поп»». Судя по датам предыдущих публикаций и заключению военной цензуры о допуске к напечатанию, комментируемая статья готовилась в третий, мартовский, номер журнала за 1917 г.

Возможно, активность сотрудничества Выготского с журналом «Летопись» в этот период была связана не только с близостью его взглядов к идеологии и общей мировоззренческой позиции журнала, но также и с тем, что сотрудником журнала был его двоюродный брат поэт, филолог и переводчик Давид Исаакович Выгодский (1893—1943). Заметим, кстати, что сам подзаголовок статьи Выготского, — «*Письмо из Москвы*», — можно рассматривать как определенную игровую форму общения с братом, который вел в гомельской газете «Полюсье» постоянную рубрику «*Письма из Петрограда*», где писал о Ф. Сологубе, А. Ахматовой, Н. Гумилеве, В. Маяковском, В. Хлебникове, Д. Мережковском и других. Впрочем, данный подзаголовок мог появиться и как отклик на рецензию Я. Тугендхольда «*Письмо из Москвы*» [30], которая была посвящена, так же, как и часть данной статьи Выготского, постановке А. Таировым спектакля «*Фамира-Кифаред*».

² «*Электра*» Софокла — Гофмансталь — одноактная драма Гуго фон Гофмансталь (1874—1929), написанная в 1904 г.; позднее переработана в либретто для оперы Р. Штрауса (1908). Гофмансталь является одним из крупнейших драматургов европейского символизма

и принадлежит к идеологам австрийского декадентства. Среди первых постановок «Электры» в России можно отметить: спектакль А. Санина (Москва, 1907) «Вечер Гофмансталия», который включал «Электру» и «Смерть Тициана»; постановку «Электры» К. Марджановым (Киев, 1907); спектакль Вс. Мейерхольда «Электра» (Минск, 1908). Первая оперная постановка в России была осуществлена в Мариинском театре в 1913 г. (дирижер А. Коутс, режиссер Вс. Мейерхольд, художник А. Головин). Опера выдержала только три представления и была исключена из репертуара, поскольку спектакль включал сцену обезглавливания царских особ, что было неприемлемо, с точки зрения публики, в год празднования 300-летия дома Романовых.

³ *Театр имени В.Ф. Комиссаржевской* — создан в 1914 г. Ф. Ф. Комиссаржевским и В. Г. Сахновским на основе Школы-студии, организованной в 1910 г. Комиссаржевским в Москве. Комиссаржевский стремился воспитать универсальных актеров, которые кроме актерского мастерства должны были владеть сценическим движением и вокалом. До революции в репертуаре театра шли: «Дмитрий Донской» В. Озерова, «Гимн Рождеству» по Ч. Диккенсу, «Скверный анекдот» по Ф. Достоевскому, «Каждый человек» (моралите XV века), «Ночные пляски» Ф. Сологуба, «Выбор невесты» Э. Гофмана, «Проклятый принц» А. Ремизова, «Майская ночь» по Н. Гоголю, «Лизистрата» Аристофана.

Премьера спектакля «Электра» Г. Гофмансталия в театре им. В. Ф. Комиссаржевской состоялась в 1916 г. (реж. Ф. Ф. Комиссаржевский). В 1918 г. Комиссаржевский ушел из театра, в 1919 г. театр закрылся.

⁴ «чистой театральности» — Ф.Ф. Комиссаржевский в своих статьях о театре активно выступал против сценического натурализма, считая натурализм одной из «болезней» современного ему театра, «бездушно имитирующего жизнь» как в актерской игре, так и в художественном оформлении спектакля. Не менее жестко Комиссаржевский относился и к взаимоотношениям театра и литературы, подчеркивая, что центральным в театре является *актерская импровизация*. По мнению Комиссаржевского: «Актер, играя на сцене, должен передавать зрителям, прежде всего, состояния своей души, и в этом главная его задача. <...> Чистым выражением этих состояний души являются, прежде всего, движения...» [21, с. 99]. Причем движения должны быть подчинены «внутреннему ритму» как выражению состояний души человека, поэтому так нужны паузы, — «жизнь на сцене в молчании». Говоря о чистой театральности, Комиссаржевский утверждал, что «чувство должно быть доведено до такой степени силы, чтобы оно обязательно требовало выражающего его действия. В этом одно из отличий чувства жизненного от чувства сценического» [21, с. 100].

⁵ «...на трагедии Софокла — Гофмансталия «Электра» — миф об Оресте и Электре в греческих трагедиях разрабатывался в разных вариациях Эсхилом, Софоклом и Еврипидом. Кратко сюжетная линия по Софоклу может быть изложена следующим образом. У микенского царя Агамемнона и его жены Клитемнестры было три дочери Ифигения, Электра и Христофемиды и сын Орест. Перед военным походом Агамемнон приносит в жертву одну из дочерей — Ифигению, что не может ему простить его жена Клитемнестра. По возвращению Агамемнона Клитемнестра вместе со своим любовником Эгисфом, братом Агамемнона, убивают царя. Электра спасает своего малолетнего брата Ореста от Клитемнестры и Эгисфа как законного наследника трона, отправляя его из Микен в Фокиды. Спустя восемь лет, достигнув совершеннолетия, Орест возвращается с целью отомстить Клитемнестре и Эгисфу. Все эти годы Электра не могла принять смерть отца, и ее плач и крики каждый день потрясали стены дворца; ее сестра Христофемиды, напротив, смирилась и зывала к разуму Электры прекратить стенания. Узнав, что брат Орест вернулся, Электра побуждает его к убийству матери и ее любовника. Орест совершает убийство Клитемнестры, а затем и Эгисфа.

У Гофмансталия на первый план выдвигаются мистические глубины бессознательного и подсознательного в поведении главной героини. На подобное переосмысление классического сюжета наложило отпечаток его знакомство с работами З. Фрейда, в частности, с «Исследованием истерии» (1895). Гофмансталия подчеркивает в своих ремарках «дикое упоение» злобой Электры. Христофемиды не хочет помогать Электре в расправе над матерью, в ответ Электра проклинает Христофемиду и «в дикой решимости» готовится одна к месту. В сцене убийства Орестом Клитемнестры Электра мечется перед дверью, «как пойманный зверь в клетке», и, услышав крик матери, «восклицает, как демон»: «Ударь еще раз!». После убийства Эгисфа Электра начинает приплясывать все быстрее и быстрее и в напущении дикого ликования падает замертво. В репликах Электры и отзывах о ней других персонажей, а также в авторских ремарках на первое место выступает ее иступленная одержимость. Образ Электры проникнут непримиримостью, отчужденностью от всех, истерическим надломом. Сам Гофмансталия говорил о своей героине: «Содержание жизни разрушает ее изнутри, как превращающаяся в лед вода разрывает на куски глиняный сосуд» [4]. Таким образом, одно из ключевых различий между Электрой у Софокла и Электрой у Гофмансталия состоит в том, что у Софокла ее стремление к мести направлено на восстановление порядка, разрушенного убийством царя, мужа и отца; у Гофмансталия же стремление обусловлено реализацией внутренних тенденций надломленного горем «Я». По сути дела, на это различие и обращает внимание Л. С. Выготский чуть ниже в своей рецензии.

⁶ «...Электру, находящуюся во власти духа отца, отданную загробным теням, заменил разгневанной и мстящей за отца дочерью» — здесь, на наш взгляд, Л.С. Выготский затрагивает один из центральных вопросов, который интересует его при анализе театрального искусства — о психологии сценического переживания. Может ли актер пережить высокое чувство трагедии, если этого чувства у него не было в его реальном жизненном опыте? Заметим, что, по сути, с этого же вопроса и начинается анализ Выготский в своей первой работе о «Гамлете»: восприятие «Гамлета», как *трагедии*. Эта проблема, в несколько иной формулировке, будет обсуждаться им и в более поздних театральных рецензиях, где на первый план выступит оппозиция духовного и душевного смысла [8]. В данной же статье Выготский специально акцентирует внимание на мысли Ф.Ф. Комиссаржевского о том, что *отсутствие у современного актера реального опыта переживания трагического*, требует адаптации греческой трагедии к знакомой ему «гамме чувств», переложения античной трагедии на современный лад. Это неизбежно ведет к психологизации трагедии, «претворению символической правды трагедии в жизненную правдоподобность».

⁷ «*протокольной имитации жизни*», «*жизненной правды*» — здесь Л. С. Выготский отсылает к статье Ф.Ф. Комиссаржевского «Писатель и актер (Мысли)» [21].

⁸ «...*мимической части роли*» — под этим термином Ф. Ф. Комиссаржевский понимал не только движение лица, но и всего тела, а также и звуковую часть, «не словесную, независимую от автора, а исключительно от силы душевных потрясений актера» [21, с. 102].

Следует заметить, что Комиссаржевский проводил весьма тонкий и дифференцированный анализ психологических особенностей порождения речевого высказывания в творческой деятельности актера: «Итак, мы видим, что: 1) известное ритмическое состояние души, прежде всего, вызывает 2) произвольное движение, являющееся чистым выражением этого состояния, потом 3) звук, первоначально произвольный и наконец, 4) мысль в известном развитии и потом уже 5) слово <...> Актер для *оправдания слова, для того, чтобы оно было живым* (выделено нами — В.С.), должен передать зрителю все то, что предшествовало появлению слова, должно вызвать в себе то состояние, которое выражается в произвольном движении, переходящем часто в произвольный звук. Во всяком случае, актер обязан раскрыть под текстом ту психологическую канву, которая вызвала этот текст, слиться с ней и выразить ее» [21, с. 101].

Знакомство Л. С. Выготского с этой работой Комиссаржевского дает основание предположить, что уже на тот момент (1916-1917) его явно интересовали вопросы, касающиеся речевой деятельности, которые позднее он будет развивать в своей фундаментальной работе «Мышление и речь» [12].

⁹ «Об <прзб>...» — возможно, «Об исполнении...».

¹⁰ «Обстановка... должна являться «выражением философского смысла всей пьесы» — приведем более расширенную цитату из статьи Ф.Ф. Комиссаржевского: «...чувства и мысли, идеи, создают и сценическую обстановку, все то, что окружает действующих на сцене людей. Таким образом, и она должна являться не копией жизни, не воспроизведением всего жизненного до мелочей, а лишь воспроизведением со строгим отбором самого типичного для внутренней характеристики действующих на сцене и *выражением философского смысла всей пьесы* (выделено нами. — В.С.). Обстановка говорит зрителю тем же языком, которым говорят действующие, она рождена, как и каждая роль и весь ансамбль, одухотворенностью создателей сценического представления» [21, с. 95].

¹¹ Эта часть статьи Л.С. Выготского посвящена постановке спектакля «Фамира-Кифаред» крупнейшим русским режиссером-реформатором XX в. Александром Яковлевичем Таировым (наст. фамилия Корнблит, 1885—1950). На сцене Таиров дебютировал в 1904 г. в роли Пети Трофимова в «Вишневом саде» А.П. Чехова. В сезон 1906/1907 был актером театра В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге. В Передвижном театре П.П. Гайдебурова начал режиссерскую деятельность, поставив в 1908 г. «Гамлета» У. Шекспира и «Дядю Ваню» А.П. Чехова. В 1913 г. Таиров окончил юридический факультет Петербургского университета; в том же году поступил в Свободный театр К.А. Марджанова. Поставил здесь спектакль «Желтая кофта» Хезельтона-Фюрста и пантомиму «Покрывало Пьеретты» Шницлера. В 1914 г. Таиров вместе с Алисой Коонен и группой молодых актеров создал Камерный театр, который назвал «театром эмоционально-насыщенных форм» или «театром неореализма». С первых постановок Таиров отказывался от классической сценической коробки-павильона, строил действие спектакля на нескольких плоскостях, даже на разных площадках сцены, уделял большое внимание цвету, освещению, музыкальному сопровождению и ритму. Центральными в его творчестве были проблема актерской выразительности и поиск новых художественных средств развития языка театрального искусства.

¹² «Фамира-Кифаред» Иннокентия Анненского — пьеса написана И. Ф. Анненским в 1906 г., имела подзаголовок «вакхическая драма». Подзаголовок недвусмысленно отсылает к классическому противопоставлению «аполлонического» и «дионисийского» начал; противоположность небесного и земного. Если «аполлоническое» начало воплощает принцип индивидуализма, рациональности, мудрости, гармонии, уравновешенности и оптимизма, то «дионисийское», — напротив, символизирует иррациональное уничтожение индивидуальности через мистическое единство (сплоченность со своим ближним), неудовлетворенность (нарушение покоя, беспокойство), безмерное буйство (как чудовищный ужас, так и блаженный восторг). Как отмечал Ф. Ницше, «под чарами Диониса смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком» [25].

¹³ *Безлюбый* — антоним к слову «любящий» (не любящий, не способный любить). Заметим, что именно это редкое в русском языке определение использует и постановщик спектакля А. Я. Таиров в своей работе «Записки режиссера», которая была опубликована в 1921 г.: «назревала безлюбая трагедия Фамиры» [29, с. 163].

¹⁴ «...Камерному театру, поставившему эту пьесу» — премьера спектакля «Фамира-Кифаред» в Московском Камерном театре состоялась 2 ноября 1916 г. (режиссер А. Таиров, художник А. Экстер, художник по свету А. Зальцман, композитор А. Фортер, лепка портала В. Мухина, в главной роли Н. Церетелли). Публика и критика благосклонно приняли спектакль. Так, театральный критик Я. Тугенхольдт писал: «Постановка “Фамиры-Кифаред”, несомненно, самое значительное явление московской театральной жизни в начале сезона. Я вовсе не хочу этим сказать, что спектакль оправдал все возлагавшиеся на него надежды — слишком своеобразен был замысел, слишком сложна была драма Анненского сама по себе, слишком неблагоприятно для больших затей в наше военное время, чтобы все вышло так, как предполагалось. Но именно ввиду перечисленных обстоятельств даже промахи спектакля интересны, а самый факт его значителен» [30]. Помимо этой оценки, с нашей точки зрения, важно привести и свидетельство о реакции зрителей на постановку. Так, ведущая актриса Камерного театра Алиса Георгиевна Коонен (1889—1974) вспоминает: «Очень хорошо помню этот спектакль. Напряженная тишина в зрительном зале, никаких внешних знаков одобрения. Мы не понимали: есть успех или нет. После конца публика не спешила уходить, горячо обменивалась впечатлениями. Поклонники и друзья театра говорили Таирову и актерам много хороших, даже восторженных слов, но впечатление рядового зрителя оставалось загадкой. Каково же было наше удивление, когда на следующий день появились единодушные хвалебные отзывы в прессе. Даже Николай Эфрос, постоянный приверженец Художественного театра, писал об этом спектакле как о полной победе. Постепенно расшевелилась и публика. Уже через несколько дней атмосфера в зале сильно по-теплела, во время действия то и дело раздавались аплодисменты» [22, с. 228—229].

¹⁵ «...рассматривать ее только, как переработку античной трагедии» — цитата из публичной лекции И. Анненского «Античная трагедия» [2, с. 5—46].

¹⁶ *Экстер Александра Александровна (1882—1949)* — русско-французская художница-авангардистка (кубофутуризм, супрематизм), график, представительница русского авангарда; была одним из основоположников стиля «арт-деко». В 1907 г. уехала учиться в Париж, во время этой поездки у нее сложились дружеские отношения с П. Пикассо, Г. Аполлинером. В 1908 г. организовала в Киеве вместе с Д. Бурлюком выставку «Звено». Принимала участие в ряде выставок авангардного искусства в России, в частности, в выставке «Бубнового вала» (1912). В 1915 г. вступила в группу К. Малевича «Супремус». Как театральный художник работала над спектаклями Московского камерного театра А. Таирова «Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского (1916), «Саломея» О. Уайльда (1917). В 1924 г. эмигрировала во Францию.

¹⁷ «...по системе А. А. Зальцмана» — эта система давала возможность использовать рассеянный свет. Позднее А. Я. Таиров писал: «Произведенные им частичные опыты на сцене Камерного театра, а затем применение его изумительной системы в макете «Фамиры-Кифарэда» подарило нас всех незабываемыми минутами. Сценическая коробка, являющаяся почти неизменным гробом для многих исканий, в нем бессилии расступалась перед мощными потоками света, насыщавшего макет, и вот уже исчезали стены и разливавшаяся световая атмосфера меняла свою окраску, откликаясь на малейший нажим управляющего рычага» [29, с. 171]. Важны и уточнения, касающиеся особенностей этой системы освещения, которые отмечает в своих воспоминаниях А.Г. Коонен: «Свет Зальцмана оказался абсолютно органично связанным с художественным решением спектакля. Он заполнял все сценическое пространство. В освещении не участвовали ни рампла, ни софиты, ни прожекторы — свет был прозрачным, то легким, радостным, то пасмурным. Нас, актеров, освещенные Зальцмана сначала озадачивали. Когда впервые на репетиции сцену залил зальцмановский свет, оказалось, что обычный театральный грим выглядит в нем совершенно неприемлемым. Актеры казались накрашенными, как в захудалом балагане. Тогда Таирову пришла в голову мысль, сделать грим графическим. Подчеркивались только глаза и брови, тон лица оставался естественный, свой. Так как тела актеров были сильно обнажены, возникла еще одна мысль — подчеркнуть рельеф мышц тонкими растушеванными линиями. Это дало замечательный эффект. Рисованных линий из зала, конечно, не было видно, но тела укрупнились, казались особенно сильными» [22, с. 227—228].

¹⁸ «...диктовала вести артистическую передачу пьесы на отвлеченность очертаний» — следует добавить, что помимо отмечаемых Л.С. Выготским моментов, новаторство постановки спектакля «Фамира-Кифаред» состояло и в изменении привычного физического пространства сцены. А.Я. Таиров в этом спектакле ставил особую задачу по выявлению экспрессивной выразительности тела актера.

С этой целью была изменена сценическая площадка, для подчеркивания «трехмерного» тела актера использовалась особая «кубатура» (то, что Выготский выше назвал «кубистические массы»): «Прежде всего, пол сцены должен быть сломан. Он не должен представлять собой одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля на целый ряд разновысотных горизонтальных либо наклонных плоскостей, ибо ровный пол явно невыразителен: он не дает возможности рельефно выявить спектакль, он не дает возможности актеру раскрыть в должной степени свое движение, в полной мере использовать свой материал» [29, с. 161].

¹⁹ «...вызывающим своей незавершенностью в зрителе дополнение и продолжение творчества актера» — здесь Л.С. Выготский фиксирует важный психологический феномен, который связан с проблемой действенной идентификации зрителя со сценическим персонажем. Заметим, что мысль о незавершенности актерского действия и эффекте его завершения зрителем перекликается с кругом идей К. Левина, которые тот формулировал по поводу психологических механизмов, связанных с эффектом незавершенного действия. Более подробно эта проблема рассматривалась в статье В. С. Собкина «К определению понятия «идентификация» [26].

²⁰ «...жест есть знак, означенное не только эмоции артиста, но и всего того, что выходит далеко за пределы его личного переживания» — в своей интерпретации взглядов А.Я. Таирова на соотношение жеста, знака и переживания, Л.С. Выготский тонко улавливает особенности таировского понимания природы актерской игры, что, в свою очередь, дает основание предположить его знакомство с газетными и журнальными публикациями Таирова периода 1913–1917 гг. (О мимодраме // Актер. 1913. № 5, ноябрь. С. 4; Инсценировки // Театральная газета. 1914. № 4, январь. С. 4; Пантомима // Театральная газета. 1914. № 14, апрель. С. 6; Пантомима // Театральная газета. 1914. № 33, август. С. 3–4 и др.). Добавим, что, скорее всего, Выготский видел не только спектакль «Фамира-Кифаред», о котором он пишет в данной рецензии, но и предыдущие постановки Таирова в период 1913–1916 гг.: «Покрывало Пьеретты»; «Желтая кофта»; «Сакунтала»; «Веера». Возможно, он также посещал диспуты в таировском Камерном театре в январе–феврале 1916 г., где с докладами, посвященными проблемам художественного творчества, выступали Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, В. Брюсов.

Следует подчеркнуть, что свой взгляд на своеобразие психологии актерской игры Таиров строил на оппозиции как к Натуралистическому театру (К.С. Станиславский), так и к Условному (Вс.Э. Мейерхольд), что было чуть позже обобщено им в работе «Записки режиссера» (1921). Так, Натуралистический театр, по мнению Таирова, «мало-помалу превратился не то в экспериментальный институт по психопатологии, не то в популярного гида по истории русской и иностранной литературы <...> Сосредоточившись исключительно на переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив творчество его жизненной правде со всеми ее случайностями, Натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свою особые, отнюдь не продиктованные жизнью законы» [29, с. 84–85]. Если Натуралистический театр страдал «косноязычием» жеста, то Условный, напротив, «сбросил с актеров отягчавшие плечи жизненные пиджаки» [29, с. 87]. Актеры Условного театра были подчинены замыслу художника, входя в спектакль в виде «колоритного пятна», отсюда «статуарность» актера, скупость и скудность жеста. Вспоминая свою работу с Мейерхольдом в театре В.Ф. Комиссаржевской, Таиров писал: «Я помню, как тщательно актеры вылизывали из своей души «презренные чувства», как стремились они к тому, чтобы, боже избави, не переживать страдание, гнев, любовь, ненависть или радость, а лишь холодно и спокойно изображать их. Изобразительный метод стал главным догматом их сценической веры и главным компасом их сценической практики» [29, с. 88]. Для Мейерхольда периода Условного театра было важно найти в живописных полотнах выразительные жесты героев и компоновку групп персонажей, которые он и стремился перенести на сцену; актеры изображали не чувства, а их внешние проявления, их форму. Следствием этого, по мнению Таирова, является «механизация актера», «умерщвление в нем творческого Я».

Подводя итог критики Натуралистического и Условного театров, Таиров основной акцент ставит на проблеме актерского переживания, обсуждая ее в логике отношений содержания и формы: «Ибо если, с одной стороны, «переживание», само по себе не отлитое в соответствующую форму, не создает произведения сценического искусства, то с другой — и полая форма, не насыщенная соответственной эмоцией, тоже бессильна заменить живое искусство актера» [29, с. 88]. Поэтому для Таирова главным оказывается действующий актер, что подчеркивает именно действенную природу актерского переживания. Особенно отчетливо это проявилось при постановке пантомимы «Покрывало Пьеретты». Так, если для актера Натуралистического театра его переживания должны быть правдивы, искренни и естественны, а для этого надо обратиться к собственным аффективным воспоминаниям (я в предлагаемых обстоятельствах), то в пантомиме переживание имеет иной характер, — оно выражается, «выливается» в жест. Причем это жест не иллюстративный, не «скудно-жизненный», а жест эмоциональный, т.е. жест, переводящий действие актера в плоскость максимального кипения, максимального напряжения чувств. Важно подчеркнуть, что подобное напряжение может выражаться в особых паузах, «молчании», незавершенности.

Для пояснения взгляда Таирова приведем развернутую цитату: «Нет, пантомима — это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова; пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда слова умирают, и взамен их рождается подлинное сценическое действие. Сценическое действие в его первичном виде, форма которого насыщена напряженной творческой эмоцией, ищущей вовне выхода в соответственном жесте. Эмоциональный жест — только он в силах выявить искусство подлинного театра — искусство пантомимы. Только он даст ключ к обретению подлинной формы; формы, насыщенной творческим чувством, — эмоциональной формы» [29, с. 91].

Следует подчеркнуть, что проблема отношения содержания и формы, знака и значения, эмоциональной выразительности движения (жеста) привлекала внимание Выготского не только в его работах по психологии искусства, но и в более поздних психологических исследованиях (см.: «История развития высших психических функций», 1931; «Мышление и речь», 1934).

²¹ «...язык знаков и означенных...» — здесь имеется в виду соотношение знака и значения: язык знаков и означенных.

²² «...знаменующей ими сущности...» — в данном случае имеется в виду: выражаемой ими сущности.

²³ «...придавая драме дурной элемент балета» — отметим, что выразительным языковым средствам в танцевальном искусстве и драматических спектаклях Л.С. Выготский уделял особое внимание во многих своих газетных рецензиях периода 1922–1923 гг. [8, с. 10].

²⁴ «*diis manibus sacrum*» — «*diis manibus*» — в древнеримской эпиграфике это выражение писалось на могильных плитах в качестве аббревиатуры «DM», что означало «для духов подземного царства»; часто надпись дополнялась словом «*sacrum*». Все высказывание можно понимать как «посвящается богам умерших».

²⁵ «...старинный барский особняк» — в настоящее время после ряда реконструкций в этом здании располагается Московский драматический театр им. А.С. Пушкина (Тверской бульвар, 23).

²⁶ «...новой Второй студии Художественного театра» — студия открыта в Москве в 1916 г. мхатовцами Н. Массалитиновым, Н. Александровым и Н. Подгорным. Среди студийцев были актеры К. Еланская, А. Зуева, М. Кнебель, Б. Ливанов, М. Прудкин, Н. Хмельов, М. Яншин и другие. Режиссерами студийных спектаклей были К.С. Станиславский («Сказка об Иване дураке», 1922), Е.Б. Вахтангов («Потоп», 1918), В.Л. Мчедлов («Младость», 1918) и другие. Первым спектаклем студии была постановка Мчедловым пьесы З. Гиппиус «Зеленое кольцо» (1916). В спектакле были заняты: Р. Молчанова, Н. Баталов, Е. Бринер-Корнакова, А. Гузеев, Е. Елина; роль главной героини гимназистки Финочки исполняла Алла Тарасова. В 1924 г. Вл. И. Немирович-Данченко приступил к реорганизации Художественного театра: Первая Студия была «отпущена на волю» и превратилась в самостоятельный театр — МХАТ 2-й, а Вто-

рая Студия прекратила свое существование, и ее актеры и режиссеры были приняты в Художественный театр и составили так называемое «второе поколение» МХАТа. В 1927 г. Немирович-Данченко писал бывшему студийцу Н. Хмельёву: «Я радуюсь тому, что оправдались давно-давно сказанные мною слова, что во 2-й Студии больше, чем где-нибудь, индивидуальных дарований. Радуюсь тому, что во 2-й Студии всегда было такое крепкое, непоколебимое отношение к метрополии. Радуюсь, что судьба направила в главное русло театра именно 2-ю Студию и что ее вожаки шли по этому пути со смелостью, ясностью и безоговорочностью — качества, с которыми только и можно побеждать» [24, с. 344, 713—714].

Дебютному спектаклю студии — «Зеленое кольцо» по пьесе Гиппиус — посвящена третья часть комментируемой статьи Л.С. Выготского. Добавим, что позднее в 1923 г. Вторая студия МХАТ гастролировала в Гомеле, и на эти гастроли Выготский дал критический отзыв [7].

²⁷ «...опыт Первой студии...» — студия создана в 1912 г. начинающими актерами Художественного театра, как «Собрание верующих в систему Станиславского». Возглавил студию К.С. Станиславский, руководителем был его помощник Л.А. Сулержицкий. Премьера первого спектакля студии «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса в постановке Р. Болеславского состоялась в 1913 г. Успех студии у публики закрепил спектакль «Праздник мира» Г. Гауптмана (1913), поставленный Е. Вахтанговым. Студия воспитала великих актеров, среди которых были Михаил Чехов, Алексей Дикий, Евгений Вахтангов, Александр Чебан, Серафима Бирман и другие.

²⁸ «лабораторией новых исканий» — К.С. Станиславский считал свою студию творческой лабораторией: «Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов» [28, с. 358].

²⁹ «...обогащенной уже значительными достижениями...» — к моменту написания Л.С. Выготским данной рецензии Первой студией уже были поставлены спектакли, имевшие большой успех у публики и театральной критики: «Сверчок на печи» (реж. Б. Сушкевич; 1914), «Потоп» (реж. Е. Вахтангов, 1915). Впоследствии эти спектакли стали оцениваться как важная веха на пути развития русского театра.

³⁰ «...постановка пьесы З. Гиппиус “Зеленое Кольцо”...» — работа над пьесой началась в 1914 г., а опубликована же она была в 1916. «Зеленое кольцо» — пьеса о молодых людях, обеспокоенных поиском новых социальных и религиозных идей. Она является философской драмой, в которой поставлены и решаются важнейшие для творчества Гиппиус той поры религиозно-философские вопросы: общественность, брак, пол, будущность. Еще до публикации за право ее постановки боролось несколько театров. Так, Всеволод Мейерхольд в письме (1914) к Зинаиде Гиппиус писал: «Многоуважаемая Зинаида Николаевна, распечатывая Ваше письмо, я уже знал, что меня ждет: <...> Дмитрий Сергеевич отдал свою пьесу (по видимому, имеется в виду пьеса Д.С. Мережковского «Будет радость». — В.С.) в Художественный театр, а Вы Ваше «Зеленое кольцо» — студии К.С. Станиславского. <...> Не забудьте, что Вы обещали написать мне, как теперь обстоят дела Вашего “Кольца”, ставшего мне столь дорогим» [23, с. 166]. Первая постановка пьесы была осуществлена Вс.Э. Мейерхольдом в Александринском театре (премьера состоялась 18 февраля 1915 г.).

Полтора года спустя «Зеленым кольцом» открылась Вторая студия МХТ (27 ноября 1916). По воспоминаниям Всеволода Вербицкого, одного из основателей и руководителей студии, дебют был более чем успешным: публика минут пять непрерывно вызывала режиссера, который «по своей исключительной скромности» предпочел спрятаться [5, с. 523—556]. Во многом успех этого спектакля был обусловлен особым отношением актеров к содержанию пьесы. В репетиционной работе они шли именно «от себя» («я в предлагаемых обстоятельствах»), а не от знакомых сценических образов. С известной оговоркой можно полагать, что в своей репетиционной работе над пьесой режиссер В.Л. Мчедлов использовал этюдный метод, в результате которого была найдена особая атмосфера и стилистика существования актеров на сцене. Вл.Н. Немирович-Данченко отмечал, что исполнители «Зеленого кольца» были «свежее и вооруженнее в приемах простоты», чем актеры МХТ [24, с. 203]. В подтверждение сказанного сошлемся на известного театроведа И. Н. Соловьеву: «Зеленое кольцо» дало очень молодым актерам идти не от знакомой сцены (знакомой сценой не была ли к этому моменту сцена МХТ, ее пленительные спектакли Чехова), а от знакомой жизни: от нашей собственной жизни, сценой еще не ухващенной. Люди потянулись в Милютинский переулок (Вторая студия в свой первый год играла там), хотя и афиши еще не было. Спектакль влек шармом ближней узнаваемости, когда на интонацию, на жест, на складочки блузки радуешься: та самая, тот самый, те самые. Юноши и девушки “те самые”. Не “похожие”, а “те самые”. Во всяком случае, Финочка в “Зеленом кольце” была “та самая”. В восемнадцатилетней Алле Тарасовой признали идеал “своей” (молодые офицеры брали с собою на фронт открытки с Финочкой — Тарасовой, как брали фотокарточку сестры или нареченной)» [27, с. 306].

Стоит добавить, что предлагаемая самой драматургией «Зеленого кольца» возможность активного включения актером своего жизненного опыта в предлагаемые обстоятельства пьесы и использование режиссером этюдного метода для освоения ими текста роли стали одним из важных психотехнических принципов работы над ролью именно во Второй студии МХТ. Подтверждением этому, на наш взгляд, может служить педагогическая деятельность одной из учениц Второй студии М. О. Кнебель при воспитании актеров и режиссеров. Заметим, что собственно психологические механизмы подобного освоения текста пьесы как порождения смыслового высказывания были рассмотрены Кнебель в совместной статье с А. Р. Лурия [20].

³¹ «Написанная а these...» — (в пер. с франц.): «написанная от ума, дидактично».

³² «...в публицистическом послесловии (“Зеленое — алое — белое”)...» — в машинописной перепечатке с гранок статьи допущены явные опечатки и искажения: «в публицистическом послесловии (“зеленое — белое — синее”». Послесловие «Зеленое — алое — белое» З. Гиппиус было напечатано уже в первом издании пьесы «Зеленое кольцо» (Птр.: Изд-во «Огни», 1916), на которое и ссылается Л.С. Выготский. В этом послесловии З. Гиппиус пишет о своем замысле, о театральной истории «Зеленого кольца», о репетициях Вс. Мейерхольда, о работе над ролью знаменитой актрисы М.Г. Савиной и молодых исполнителей.

³³ «...«рожденным в года глухие», что «пути не помнят своего» — цитируется стихотворение А. Блока, посвященное З. Гиппиус (1914). Развернутые выдержки из этого стихотворения Гиппиус использует в своем послесловии к «Зеленому кольцу», определяя тем самым и свое собственное отношение к молодежи предреволюционной эпохи. По ее мнению, нынешняя молодежь — это уже другая молодежь, рожденная не в «года глухие», а в «страшные» годы, пережившая на переломе юности «дни войны». Она должна быть лучше, на ее лице лежит иной «отсвет».

³⁴ «Главная ее черта — это преодоление разделенности, одиночества, соборность, совместность» — здесь Л.С. Выготский ссылается на то понимание смыслового центра «Зеленого кольца», которое дает в своем послесловии З. Гиппиус: «Мейерхольд <...> собрал в фойе молодежь (подлинную молодежь, иные еще только школу кончали). «Вы поймите, — взволнованно убеждал он молодых артистов, — вы поймите, что центр этой сцены — “вместе”. Каждый должен чувствовать себя живой частью одного живого целого. И все время тут же присутствует это “целое”. Двигайтесь, путайте, перебивайте друг друга, но слушайте не себя, а всех других. Никакая путаница не страшна, если вы будете помнить вот это “вместе”, вот эту живую, все время действующую в вас и среди вас, — общность...» Я не помню точных слов и всей технической стороны речи Мейерхольда, но суть ее, здесь переданная, была именно такова. И лишний раз убедила меня, что Мейерхольд знает — пусть недостаточно в пьесе выявленный — центр “Зеленого Кольца”, его секрет: радость совместности» [19].

³⁵ «...неиздетную мучительность...» — словарное определение «неиздетности» отсутствует, возможно: «недетскую» или «неизбежную».

³⁶ «трое целуются, обнявшись» — здесь Л.С. Выготский отсылает к финалу пьесы «Зеленое кольцо»: *Финочка, Сережа и Руся стоят вместе, Финочка посередине, держатся за руки.*

Сережа. Сейчас не думай, милая наша. Сейчас верь. Все будет хорошо. <...> Главное — мы вместе. И ты наша.

Фина. Да, вместе... Я верю, верю! У меня сейчас точно три души. Как будет — не знаю, а знаю — хорошо. Люблю всех. Ужасно люблю и верю. Три души во мне, три души!

Сережа и Руся. Милая, милая, все будет хорошо.

Трое целуются, обнявшись.

³⁷ «театрально-мечтательно», то есть... театр — это одно, а литература — совсем другое» — этот фрагмент является расширенной цитатой из статьи З. Гишпиус «Зеленое — алое — белое. Вроде послесловия» (1916).

³⁸ «...пьесы «написанные», а не обозначенные только» — здесь Л.С. Выготский неявно отсылает к дискуссии, развернувшейся в 1914 г. вокруг статьи Ю. Айхенвальда «Отрицание театра», который сформулировал жесткий тезис о том, что театр вторичен по отношению к литературе: «...драма без театра мыслима, театр без драмы немислим. Если бы он составлял к ней неизбежное дополнение, это бы его узаконило; но он, повторяю, — только спутник; а без спутников можно обойтись, — был бы путь» [1, с. 14].

³⁹ *Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940)* — крупный русский театральный режиссер-реформатор, актер и педагог. В 1896 г. поступил в Театрально-музыкальное училище Московского филармонического общества в класс Вл. И. Немировича-Данченко. В 1898 г. окончил училище и вступил в труппу создаваемого МХТ. В 1902 г. Мейерхольд с группой актеров покинул Художественный театр и начал самостоятельную режиссерскую деятельность. В 1905 г. К. Станиславский и Вс. Мейерхольд совместно открыли Театр-студию на Поварской, где Мейерхольд осуществил постановки «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Комедия любви» Г. Ибсена и «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана. В 1906 г. он был приглашен В. Ф. Комиссаржевской в Петербург в качестве главного режиссера ее Драматического театра, где за один сезон поставил 13 спектаклей («Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Сестра Беатрис» М. Метерлинка, «Балаганчик» А. Блока, «Жизнь человека» Л. Н. Андреева и др.). С 1908 по 1917 г. Мейерхольд осуществил ряд постановок в Императорских театрах Петербурга (Александринский и Мариинский театры). После революции, занимая на тот момент должность заведующего театрального отдела Наркомпроса, предложил программу реформирования театра «Театральный Октябрь». С 1918 г. разрабатывал особую систему актерского перевоплощения — «биомеханика». В 1920 г. в Москве создал свой собственный театр «Театр РСФСР-1» (после ряда преобразований с 1926 г. — ГосТим); параллельно (1922–1924) руководил Театром Революции. В 1939 г. Мейерхольд был арестован; 1 февраля 1940 г. приговорен к расстрелу; на следующий день приговор был приведен в исполнение.

⁴⁰ *Савина Мария Гавриловна (1854–1915)* — великая русская актриса. В 1869 г. дебютировала в Минске, в пьесе «Бедовая бабушка». В свой первый бенефис (1869) играла роль Полиньки в пьесе «Доходное место» А.Н. Островского (1869). В 1874 г. дебютировала на Петербургской сцене и была приглашена в Александринский театр, где после роли Кати в пьесе «По духовному завещанию» заняла ведущее место. Начиная с комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1876), А.Н. Островский доверял ей исполнение главных ролей почти во всех своих новых пьесах. Критика отмечала воплощение в игре Савиной поэтической женственности, искренней веселости наряду с глубоко трогательным драматизмом, а также успешное перевоплощение в ролях от наивных девочек в мелодрамах до крупных комических или трагических героинь в классических произведениях Н. Гоголя, И. Тургенева, Лопе де Вега и других.

⁴¹ «...ограничился раскрытием вложенной в нее автором идеи «радости совместности» — заметим, что эту идею зрители и критика смогли понять и пережить при просмотре спектакля Вс. Мейерхольда по пьесе З. Гишпиус. Так, известный критик Г.И. Чулков писал: «...В современном театре почти всегда скучно. Но вот недавно смотрел я «Зеленое кольцо» З.Н. Гишпиус, и не только не скучал, но ушел из театра как-то хорошо растревоженный и, быть может, пойду опять смотреть эту странную пьесу. <...> Я жадно слушал этот строгий, к одной цели направленный диалог, смотрел с неотступным интересом сцену за сценой, где все какое-то одно устремление, один порыв. Мне кажется, что очарование «Зеленого кольца» именно в этом исключительном единстве устремления. Душа автора куда-то летит. Вот этот полет и волнует, и увлекает. <...> Я не только извне понял, что хотел сказать автор, но и как-то невольно согласился с ним. Я согласился с тем, что целомудренной душе девушки и отрока сегодня, в начале XX века, невозможно принять покорно те формы брака, сопутствующего развратом, тяжелым и косным, какие существовали до сих пор. Да и «счастливый» брак, верный и прочный, можно ли принять? Здесь что-то неладно, что-то неблагоприятно. История Дафниса и Хлои не влезет в наш новый любовный опыт. Идиллия никак не получится. И даже любовные муки Тристана мы теперь понимаем как-то «ретроспективно». Вот об этом, мне кажется, пьеса З.Н. Гишпиус. Отвращение к этим формам брака и «любви» так остро и так напряженно в «Зеленом кольце», что невольно является мыслью о монашеской точке зрения. Нет ли тут под новою маскою ветхих и суровых идей того же восточного аскетизма? В том-то и дело, что нет. Надо прислушаться к тому, о чем лепечут эти подростки из «Зеленого кольца». В том-то и дело, что целомудрие не аскетизм. Пусть наивно, пусть нескладно, пусть безумно даже — все это, весь этот отказ от вчерашней семьи. Но зато здесь есть верность заповеди — будьте, как дети. ... во всем есть дух новый, чуждый простого и высокомерного отрицания любви и жизни» [32, с. 54–56].

⁴² «Студия же сумела тот метод... применить к детям, подросткам...» — это замечание Л.С. Выготского представляется крайне интересным в связи с его будущими психологическими исследованиями, касающимися детской возрастной и педагогической психологии. Так, здесь Выготский отмечает, что с одной стороны, психотехнические приемы, разработанные в системе К.С. Станиславского, оказываются применимы для актеров, имеющих сравнительно небольшой жизненный опыт, а с другой стороны, эта психотехника эффективна и для выражения особенностей подростковой психологии. Иными словами, психотехническая система школы Станиславского, основанная на выстраивании действенной линии поведения с учетом собственного аффективного опыта актера, адекватна для раскрытия своеобразия возрастных особенностей мыслей, чувств и мироощущения подростка, — «раскрытия детской души». Продолжая эту мысль, можно высказать два соображения: 1) возможность использования психотехнических приемов, как методов психологического исследования; 2) использование этой системы в психотерапевтической практике (например, психодрама).

⁴³ «...«Сверчка на печи» в первой студии...» — подробнее см. рецензию Л.С. Выготского на спектакль «Гастроли «Красного Факела»». Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти» и наши комментарии к ней [9].

Литература

1. Айхенвальд Ю.И. Отрицание театра // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. 199 с.
2. Анненский И.Ф. Драматические произведения: Меланиппа-философ. Царь Иксион. Лаодамия. Фамира-кифаред. М.: Лабиринт, 2000. 320 с.
3. Блюм Г. Психоаналитические теории личности. М.: КСП, 1996. 248 с.
4. «Боги пали, осталась ненависть» // Ведомости. 2013. № 136 (3398). 31 июля.
5. Вербицкий В.А. Вторая студия. Из воспоминаний // Ежегодник Московского Художественного театра. 1946 г. М.: Искусство, 1948. 648 с.
6. «Военная цензура о «Летописи»» // Летопись, 1917, № 2. С. 4.
7. Выготский Л.С. Гастроли Второй студии МХАТ // Наш понедельник. 1923. № 51 от 27.08. С. 3.
8. Выготский Л.С. Гастроли Е.В. Гельцер // Наш понедельник. 1922. №3 от 11.09. С. 4.
9. Выготский Л.С. Гастроли «Красного Факела». Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти // Наш понедельник. 1923. № 39 от 04.06. С. 3.
10. Выготский Л.С. Гастроли Утесова и Фореггера // Наш понедельник. 1923. № 46 от 23.07. С. 3; 1923. № 47 от 30.07. С. 3.
11. Выготский Л.С. История развития высших психических функций // Выготский Л. С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. Проблемы развития психики. М.: Педагогика, 1983. 368 с.
12. Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии. М.: Педагогика, 1982. 504 с.
13. Выготский Л.С. Рец. на кн.: Андрей Белый. Петербург // Летопись, 1916. №12. С. 327—328.
14. Выготский Л.С. Рец. на кн.: Вячеслав Иванов. Борозды и межи. М.: Мусатет, 1916 // Летопись, 1916. № 10. С. 351—352.
15. Выготский Л.С. Рец. на кн.: Мережковский Д. Будет радость. Пг.: Огни, 1916 // Летопись. 1917. № 1. С. 309—310.
16. Выготский Л.С. Рец. на предисловие и примечания Н.Л. Бродского к поэме И. С. Тургенева «Поп». М., 1916 // Летопись. 1917. № 5—6. С. 366—367.
17. Выготский Л.С. Театральные заметки (Письмо из Москвы) // Гранки в журнал «Летопись», Пг.: 1917.
18. Выготский Л.С. Трагедия о Гамлете, принце датском У. Шекспира // Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
19. Гиппиус З.Н. Зеленое — алое — белое. Вроде послесловия // Биржевые ведомости. 1916. 23 мар. (утренний выпуск).
20. Кнебель М.О., Лурия А.Р. Пути и средства кодирования смысла // Вопросы психологии. 1971. № 4. С. 77—83.
21. Комиссаржевский Ф.Ф. Писатель и актер (Мысли) // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. 199 с.
22. Коопен А.Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985. 446 с.
23. Мейерхольд Вс.Э. Переписка: 1896—1939. М.: Искусство, 1976. 464 с.
24. Немирович-Данченко В.И. Избранные письма: в 2 т. Т. 2: 1910—1943. М.: Искусство, 1979. 742 с.
25. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 740 с.
26. Собкин В.С. К определению понятия «идентификация» // Виды и функции речевой деятельности / Сост. А.А. Леонтьев. М., 1977. 320 с. С. 115—122.
27. Соловьева И.Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М.: Московский Художественный театр, 2007. 671 с.
28. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988. 622 с.
29. Таиров А.Я. О театре. М.: ВТО, 1970. 603 с.
30. Тугендхольд Я.А. Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 1. С. 72—74.
31. Хорни К. Невротическая личность нашего времени. Новые пути в психоанализе. СПб.: Питер, 2013. 304 с.
32. Чулков Г.Н. Наши спутники. М.: Изд-во Н. В. Васильева, 1922. 199 с.

Comments on L.S. Vygotsky's Theatrical Reviews

V.S. Sobkin*

Institute of Sociology of Education RAE, Moscow, Russia
sobkin@mail.ru

V.S. Mazanova**

Institute of Sociology of Education RAE, Moscow, Russia
valery.mazanova@gmail.com

The paper provides detailed notes and comments on L.S. Vygotsky's previously unpublished work that was written in the form of a critical review of three premiere plays performed in 1916 at the Komissarzhevskaya Theatre, Little Theatre and the Second Studio of the Moscow Art Theatre. In this review Vygotsky addresses the key issues of meaning/sense relationship, emotional experience ('perezhivanie'), and the specifics of actors' transformation. Of special interest is the relationship between an actor's personal experience and the features of his/her stage feelings in the three theatrical performances. It is also worth mentioning that all aspects of this discussion clearly have much in common with Vygotsky's last work, *On the Problem of the Psychology of the Actor's Creative Work* (1932). The notes and comments to this review refer to biographical data as well as to the history of theatre, culture and psychology. This enables us to roughly reconstruct the social context which is crucial to understanding not only the analysed work, but also the formation of L.S. Vygotsky's views as a professional psychologist.

Keywords: Vygotsky, 'pure theatricality' principle, 'neorealism' theatre, 'scenic naturalism', Oedipus complex, Electra complex, jointness, gesture, sign, sense, emotional experience, transformation, psychotechnique.

References

1. Aikhenval'd Yu.I. Otritsanie teatra [Denial Theater]. *V sporakh o teatre: Sbornik statei [In the debate about the theater]*. Moscow: Knigoizdatel'stvo pisatelei v Moskve, 1914. 199 p.
2. Annenskii I.F. Dramaticheskie proizvedeniya: Melanippa-filosof. Tsar' Iksion. Laodamiya. Famira-kifared [Dramatic works: Melanippe philosopher. King Ixion. Laodamiya. Famira – Kifared]. Moscow: Labirint, 2000. 320 p.
3. Blyum G. Psikhooanaliticheskie teorii lichnosti [Psychoanalytic theory of personality]. Moscow: KSP, 1996. 248 p.
4. "Bogi pali, ostalas' nenvist'" [Gods fell, remained hatred]. *Vedomosti*, 2013, no. 136 (3398). 31 iyul.
5. Verbitskii V.A. Vtoraya studiya. Iz vospominanii. Ezhegodnik Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra. 1946 [Second studio. Of memories. Yearbook of the Moscow Art Theatre. 1946]. Moscow: Iskusstvo, 1948. 648 p.
6. "Voennaya tsenzura o "Letopisi"[Military censorship about the Chronicle]. *Letopis' [Chronicle]*, 1917, no. 2, p. 4.
7. Vygotskii L.S. Gastroli Vtoroi studii MKhAT [Military censorship about the Chronicle]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 51, p. 3.
8. Vygotskii L.S. Gastroli E.V. Gel'tser [Tours Geltser]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1922, no. 3, p. 4.
9. Vygotskii L.S. Gastroli "Krasnogo Fakela". Sverchok na pechi — Sobaka na sene — Okean — Pobeda smerti smerti [Tours "Red Torch". Cricket on the Hearth — A dog in the manger — Ocean — Win death]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 39, p. 3.
10. Vygotskii L.S. Gastroli Utesova i Foreggera [Utesov and Foregger Tour]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 46, p. 3; 1923, no. 47, p. 3.
11. Vygotskii L.S. Istoriya razvitiya vysshikh psikhicheskikh funktsii [The history of development of higher mental functions]. Vygotskii. L.S. *Sobr. soch.: v 6 t. T. 3. Problemy razvitiya psikhiki*. Moscow: Pedagogika, 1983. 368 p.
12. Vygotskii L.S. Myshlenie i rech' [Thought and Speech]. Vygotskii. L.S. *Sobr. soch.: v 6 t. T. 2. Problemy obshchei psikhologii [Problems of General Psychology]*. Moscow: Pedagogika, 1982. 504 p.
13. Vygotskii L.S. Rets. na kn.: Andrei Belyi. Peterburg [Rev. of the book: Andrei Belii. Petersburg]. *Letopis' [Chronicle]*, 1916, no.12, pp. 327–328.
14. Vygotskii L.S. Rets. na kn.: Vyacheslav Ivanov. Borozdy i mezhi [Rev. of the book: Vyacheslav Ivanov. Furrows and landmark]. *Letopis' [Chronicle]*, 1916, no. 10, pp. 351–352.
15. Vygotskii L.S. Rets. na kn.: Merezhkovskii D. Budet radost' [Rev. of the book.: D. Merezhkovskii. Will be a joy]. *Letopis' [Chronicle]*, 1917, no. 1, pp. 309–310.
16. Vygotskii L.S. Rets. na predislovie i primechaniya N.L. Brodskogo k poeme I. Turgeneva "Pop" [Rev.: foreword

For citation:

Sobkin V.S., Mazanova V.S. Comments on L.S. Vygotsky's Theatrical Reviews. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya = Cultural-historical psychology*, 2014. Vol. 10, no. 3, pp. 82–96. (In Russ., abstr. in Engl.).

* Sobkin Vladimir Samuilovich, PhD in Psychology, professor, member of the Russian Academy of Education (RAE), director of the Institute of Sociology of Education RAE, Moscow, Russia, sobkin@mail.ru

** Mazanova Valeriya Sergeevna, PhD student at the Institute of Sociology of Education RAE, Moscow, Russia, valery.mazanova@gmail.com

and notes by Brodsky of poem Turgenev "Pop"]. *Letopis'* [*Chronicle*], 1917, no. 5–6, pp. 366–367.

17. Vygotskii L.S. Teatral'nye zametki (Pis'mo iz Moskvy) [Theatre notes (Letter from Moscow)]. *Granki v zhurnal "Letopis'"* [*Proofs in the journal "Chronicle"*], 1917.

18. Vygotskii L.S. Tragediya o Gamlete, printse datskom U. Shekspira [The Tragedy of Hamlet, Prince of Danish by W. Shakespeare]. Vygotskii L.S. *Psikhologiya iskusstva* [*Psychology of Art*], Moscow: Iskusstvo, 1968. 576 p.

19. Gippius Z.N. Zelenoe — aloe — beloe. Vrode poslesloviya [Green — aloe — white. Like an epilogue]. *Birzhevye vedomosti* [*Stock statements*]. 1916. 23.03. (utrennii vypusk).

20. Knebel' M.O., Luriya A.R. Puti i sredstva kodirovaniya smysla [Ways and means of encoding the meaning], *Voprosy psikhologii* [*Questions of psychology*], 1971, no. 4, pp. 77–83.

21. Komissarzhevskii F.F. Pisatel' i akter (Mysli) [Writer and actor (Thoughts)]. *V sporakh o teatre: Sbornik statei* [*In the debate about the theater: Collected articles*]. Moscow: Knigoizdatel'stvo pisatelei v Moskve, 1914. 199 p.

22. Koonen A. G. Stranitsy zhizni [Pages of life]. Moscow: Iskusstvo, 1985. 446 p.

23. Meierkhol'd Vs. E. Perepiska: 1896–1939 [Correspondence: 1896–1939]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 464 p.

24. Nemirovich-Danchenko Vl. I. Izbrannye pis'ma [Selected Letters]: v 2 t. T. 2: 1910–1943. Moscow: Iskusstvo, 1979. 742 p.

25. Nitshe F. Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm [The Birth of Tragedy, or Hellenism and pessimism]. Nitshe F. *Sobr. soch. v 2 t. T. 1.* Moscow: Mysl', 1990. 740 p. (In Russ.)

26. Sobkin V.S. K opredeleniyu ponyatiya "identifikatsiya" [By the definition of "identification"]. In Leontiev A.A. (ed.) *Vidy i funktsii rechevoi deyatel'nosti* [*Types and functions of speech activity*]. Moscow, 1977, pp. 115–122.

27. Solov'eva I.N. Khudozhestvennyi teatr: Zhizn' i priklucheniya idei [Khudozhestvennyi Theatre: The Life and Adventures of ideas]. Moscow: Moskovskii Khudozhestvennyi teatr, 2007. 671 p.

28. Stanislavskii K.S. Sobranie sochinenii: v 9 t. T. 1. Moya zhizn' v iskusstve [My Life in Art]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 622 p.

29. Tairov A. Ya. O teatre [About theater]. Moscow: VTO, 1970. 603 p.

30. Tugendkhol'd Ya. A. Pis'mo iz Moskvy [Letter from Moscow]. *Apollon* [*Apollo*], 1917, no. 1, pp. 72–74.

31. Khorni K. Nevroticheskaya lichnost' nashego vremeni. Novye puti v psikhoanalize [The Neurotic Personality of Our Time. New ways in psychoanalysis]. Saint-Petersburg: Piter, 2013. 304 p.

32. Chulkov G. N. Nashi sputniki [Our satellites]. Moscow: Publ. N.V. Vasil'eva, 1922. 199 p.