

## Заметки по поводу театральных рецензий Л.С. Выготского

В.С. Собкин\*,

ФГБНУ «Институт управления образованием Российской академии образования», Москва, Россия,  
sobkin@mail.ru

В статье обобщены результаты анализа театральных рецензий Л.С. Выготского, которые были написаны им в Гомельский период и опубликованы в газетах «Наш понедельник» и «Полесская правда». Подробно рассмотрены уровни анализа театральных постановок, относительно которых построены рецензии Л.С. Выготского: драматургия, актерская игра (сценическая речь, сценическое движение, перевоплощение и др.), режиссура, зрительская реакция. Обсуждаются различные аспекты оценки Л.С. Выготским актерской игры: индивидуальные особенности актера, своеобразие актерской техники, актерские амплуа, социальные стереотипы и др. Особое внимание уделено выявлению нормативных представлений, относительно которых строятся оценочные суждения в рассматриваемых рецензиях. В статье обозначены содержательные линии, на которые ориентировался Л.С. Выготский, размышляя о развитии театра, искусства и психологии. Отмечена важная роль искусства в личном и профессиональном самоопределении Л.С. Выготского как психолога и мыслителя XX века.

**Ключевые слова:** психология искусства, Л.С. Выготский, знак, смысл, театр, театральные рецензии.

Театральные рецензии Л.С. Выготского периода 1920-х гг. мало известны современному читателю. Между тем, они представляют собой несомненную ценность не только для искусствоведения, но и для психологии. В них ярко выступают истоки неклассической психологии и культурно-исторической концепции. Уже в самых ранних работах Л.С. Выготского о театре достаточно отчетливо проявилась общая логика, определяющая методологическое своеобразие культурно-исторического подхода, которая позднее будет реализована в его фундаментальных психологических исследованиях. Настоящая статья продолжает цикл наших исследований, посвященных раннему периоду творчества Л.С. Выготского [40–45].

С точки зрения формирования Л.С. Выготского как профессионального психолога важно, что он, в первую очередь, пытался *психологически отреагировать* на сценическое действие, выявив прежде всего собственное аффективно-смысловое переживание. Вместе с тем, сама задача написания театральной рецензии требовала обобщения (рефлексии) опыта этих переживаний, фиксирующего связь аффективно-смыслового переживания с художественными особенностями рецензируемого спектакля.

Предметом анализа для Л.С. Выготского как театрального критика выступали не только его собственные субъективные переживания, но и аффек-

тивно-смысловые реакции зрительного зала. При этом в ходе многочисленных театральных просмотров Л.С. Выготский осваивал богатую феноменологию психологии межличностных, социально-ролевых и социальных отношений, наблюдал проявления характерологических и личностных особенностей в различных конфликтных ситуациях. Отсюда следует понимание важности *актерской психотехники*, связанной с анализом логики и адекватности *действий в предлагаемых обстоятельствах* (К.С. Станиславский) [47], что, в свою очередь, определяется жанровым своеобразием театрального спектакля. Если же понимать жанр как особое ценностно-ориентированное пространство (*хронотон*, по М.М. Бахтину) [1], то можно предположить, что в ходе театральных просмотров Л.С. Выготский (уже как психолог) фиксировал не только сложную психологическую феноменологию, но и *возможности* порождения особых аффективно-смысловых феноменов в специальных условиях, которые заданы жанром театрального представления (его особой пространственно-временной организацией).

Обращение к театральному жанру имеет для Л.С. Выготского принципиальное значение, поскольку жанр выступает как исходная *единица* в его критическом анализе. В разборах спектаклей он, в первую очередь, исходит из специфики общего определения

**Для цитаты:**

Собкин В.С. Заметки по поводу театральных рецензий Л.С. Выготского // Культурно-историческая психология. 2016. Т. 12. № 4. С. 26–38. doi:10.17759/chp.2016120403

\* Собкин Владимир Самуилович, доктор психологических наук, руководитель Центра социологии образования, ФГБНУ «Институт управления образованием Российской академии образования», Москва, Россия. E-mail: sobkin@mail.ru

жанра (оперетта, мелодрама, комедия, драма и др.). Рассматривая своеобразие подобного подхода в контексте современных психолого-педагогических представлений, можно сделать вывод о том, что он как театральный критик осуществляет *восхождение от абстрактного к конкретному*. Установка Л.С. Выготского на выявление ключевых противоречий между различными уровнями организации художественного произведения («материалом и формой») выступает в качестве основного приема, позволяющего реализовать диалектический метод мышления в процессе анализа художественного произведения.

Подобный опыт фиксации психологических феноменов не только не беднее, но в культурологическом плане оказывается значительно богаче, чем тот опыт, который приобретает психоаналитик «у кушетки клиента», поскольку здесь эти феномены «спрессованы», выступают в культурно оформленном виде — это уже «вода, претворенная в вино».

### Уровни театрального анализа

Критические оценки Л.С. Выготского строятся относительно разных уровней организации театрального зрелища: драматургия, актерская игра (сценическая речь, сценическое движение, перевоплощение и др.), режиссура, зрительская реакция. Остановимся на них более подробно, иллюстрируя свои положения цитатами из театральных рецензий Л.С. Выготского (1917–1922).

**Драматургия.** Драматургия выступает как один из ключевых моментов, относительно которого строится содержательная оценка в театральных рецензиях Л.С. Выготского. Здесь уделяется внимание своеобразие сюжетных построений, характеристикам персонажей и логике построения действий в различных по своему жанру драматургических произведениях. При этом центральное место занимают вопросы, касающиеся определения основной темы и конфликта пьесы.

Обращение к драматургическому материалу для Л.С. Выготского важно, в первую очередь, для собственного самоопределения и выявления тех смысловых линий, относительно которых им, как рецензентом, и оценивается спектакль; в этом отношении крайне важен принцип: «подлинно не то, что напечатано, но то, что по напечатанному прочтено» [25; 40, с. 286]. Крайне интересны те способы конструирования смыслов, которыми пользуется Л.С. Выготский. Один из них — интерпретация названия пьесы как особой формы смыслового обобщения. Например, разбирая спектакль по пьесе Э. Скриба «Стакан воды», Л.С. Выготский замечает: «Но простим пьесе ее легкомыслие и умение всю жизнь уместить в *стакане воды*» [33; 40, с. 498–499]. Или, оценивая пьесу П. Гиршбейна «Пустая корчма», он отмечает: «И человеческая душа, для автора — такая пустая корчма для древнего хаоса, ночных и темных подсознательных сил духа» [13; 40, с. 318–320]. Позднее в своей монографии «Мышление и речь» (1934) Л.С. Вы-

готский определил этот прием как *вбирание смысла*, когда название выступает как смысловое обобщение произведения. Второй прием связан с обнаружением феномена *двоения смысла*, когда, например, основной конфликт пьесы построен на столкновении наивности мышления и доброты с хитростью и своекорыстием: «Ее комизм несложного химического состава — именно как каламбур. Она двойит все время смысл на острие самых элементарных и грубо-примитивных, плоских даже психологических и сценических ситуаций» [12; 40, с. 219–220]. В основе подобного двоения лежат разнообразные техники смещения понятий, создание двусмысленности, техники, которых, в частности, Л.С. Выготский будет также касаться, обсуждая в своей работе «Мышление и речь» проблематику психологического и грамматического подлежащего и сказуемого.

Еще один прием связан с выявлением скрытых противоречий между декларируемым в произведении моральным принципом и возникающим в процессе его понимания переживанием: «Но в этом лимонаде есть яд: и он убивает» [23; 40, с. 229–231]. Заметим, что в монографии «Психология искусства» (1925) этот принцип, обозначенный Л.С. Выготским как «тонкий яд», будет использоваться как один из основных при анализе противоречий между материалом и формой художественного произведения для выявления механизма катарсического переживания.

Следующий прием касается содержания той основной эмоциональной доминанты, *пафоса*, который характеризует данное произведение: «“На дне” — пьеса *романтического пафоса*, а не бытовые сцены. Гордый человек, с которого слиняли все социальные краски, бывший человек, горьковский босяк — фигура отвлеченная, нежизненная, почти символ, во всяком случае, химера. Проститутка, живущая “Роковой любовью”; шулер, проповедующий сверхчеловека — и еще, и еще — подрумяненные души, иноки мечты и невозможности. Этим и дорога пьесы, а не изображением нищеты и ночлежки» [29; 40, с. 199–202]. Вопрос о содержании эмоциональной доминанты произведения является ключевым, как для анализа драматического произведения, так и для оценки его сценического воплощения. Именно соответствие постановки эмоциональному характеру переживания, заданного драматургией (романтизм, трагедийность, комизм и т. п.), и является, с точки зрения Л.С. Выготского, основанием для оценочного суждения театрального критика по поводу спектакля.

Таким образом, в ходе критического анализа драматургического материала Л.С. Выготский использует разнообразные приемы («техники») выявления смысла: *вбирание смысла, двоение смысла, скрытые противоречия* («тонкий яд»), *эмоциональная доминанта* (пафос). При этом центром, определяющим смысловую интерпретацию, выступает собственное *эстетическое переживание* критика.

При интерпретации драматургического произведения центральное место занимает понятие конфликта. Здесь Л.С. Выготский выделяет различные типы конфликтов: культурные несоответствия; со-

циальные, сословные противоречия; противоречие между личной драмой и общественными социальными отношениями; противоречие внутри линии поведения конкретного персонажа и др. Следует подчеркнуть, что выявление тех или иных конфликтов необходимо Л.С. Выготскому для проявления особой *эмоциональной атмосферы* спектакля, которую и определяет характер драматургического материала. Специальный интерес в этом отношении представляет структурный анализ особенностей организации драматургического материала, который и определяет «архитектонику драмы» [28; 40, с. 288—289].

Подчеркнем, что центральным сюжетом при обсуждении драматургического материала является оценка его современности, точнее сопоставление с современной социальной действительностью, а еще точнее, — с психологией современного человека. При этом, обсуждая вопрос о современности пьесы, Л.С. Выготский вновь делает акцент на *пафосе* произведения, выделяя то *доминирующее социальное чувство*, которое оно должно вызвать у современного зрителя. И здесь, на наш взгляд, позиция Л.С. Выготского близка к позиции С.М. Эйзенштейна, который определял пафос как «...то, что заставляет зрителя «выходить из себя»» [49]. Подобное моделирование возможной эмоциональной реакции *современного зрителя* и определяет своеобразие Л.С. Выготского не только как театрального критика, но и как психолога, для которого особый интерес представляет восприятие новой (революционной) тематики зрителем с «традиционной психикой». При этом он обращает специальное внимание на психологические механизмы рефлексии старых норм и отношений. Одним из подобных механизмов дистанцирования, по его мнению, является смеховая реакция: «Чтобы создать бытовую комедию, надо подняться — и писателю, и актеру — над устоями изображаемого быта и вздернуть его на виселицу смеха» [11; 40, с. 460—461].

**Речь.** Рассматривая вопрос об особенностях сценической речи, Л.С. Выготский выделяет различные аспекты, которые касаются как сугубо технических моментов, так и собственно-психологических; т. е. рассматривает речь в контексте проблематики сценического *действия* и *общения*. При этом сама речь рассматривается Л.С. Выготским как *материал* для актерского творчества: «Звуки и интонации такой же материал для творчества актера, как и краска для художника. Он волен распоряжаться ими, как ему велит его *цель*» [19; 40, с. 334—335]. Следует отметить, что речь как материал при оценке актерского творчества в рецензиях Л.С. Выготского описывается весьма детально. Здесь выделяются ее различные характеристики: интонация, тембр, голосовой диапазон, тон речи и др.

Специальное внимание уделяется *речевым стилистическим особенностям*. При этом Л.С. Выготский разводит бытовые стили и особые речевые стили, связанные с актерским исполнением, например: «Откровенно сценическая, т. е. декламационная, приподнято-торжественная речь. На сцене не говорят, а произносят. <...> В жизни не говорят так, как говорят на

сцене» [19; 40, с. 334—335]. Причем сами стили актерской сценической речи дифференцируются не только в связи с социально-бытовыми характеристиками тех или иных персонажей (купца, королевы, гимназистки, провинциальной героини), но и со стилистическими особенностями различных театральных жанров, театральных направлений и манер актерской игры.

Помимо этого, вопросы, касающиеся стилистических особенностей речи, рассматриваются и в более широком *национально-культурном аспекте* (своеобразие национального колорита, говора, который воспринимается часто как ошибка и «неправильность» речи, а также других стилистических особенностей). Так, например, при обсуждении гастролей в Гомеле Леонида Утесова, Л.С. Выготский обращает внимание на своеобразие одесского стиля речи: «Одесский великий, могучий и прекрасный язык дан, конечно, не тонким художником. В больших дозах он несносен, а в спектаклях он чувствуется в девяностопроцентном растворе» [10; 40, с. 412—413].

Касаясь проявлений в речи особенностей актерской индивидуальности (искренность, страстность, напряженность, волевые особенности характера и др.), Л.С. Выготский уделяет внимание и вопросам *техники речи*: «Какая-то жижа, каша неразборчивых звуков, ужасная дикция, диалектологические особенности говора, полное отсутствие правильно произносимых гласных звуков» [27; 40, с. 295—297].

Важное место в рецензиях Л.С. Выготского отводится собственно-психологическим вопросам *психологии речевого поведения*: целевым моментам (звуками и интонациями актер распоряжается как «велит его цель» [18; 40, с. 334—335]), речевому действию (на сцене «разговаривающие лица, вместо действующих» [9; 40, с. 323—324]), порождению речевого высказывания (речь «рождается тоже на глазах зрителя из живой борьбы» [8; 40, с. 190—192]). В последнем случае имеется в виду не передача актером фразы, полученной от суфлера, а именно эффект ее порождения самим актером в ходе исполнения роли. Обозначенный выше круг вопросов продолжал интересовать Л.С. Выготского и в его дальнейшей профессиональной деятельности как психолога. Так, механизм порождения речи и смыслового понимания текста (речевое намерение, внутренняя речь/внешняя речь) подробно рассматриваются им в монографии «Мышление и речь» (1934), где он, кстати, пользуется также и примерами, взятыми из практики репетиционной работы актера над ролью [32].

**Движение.** Большое внимание в рецензиях Л.С. Выготского уделяется вопросам актерского движения, мимики, традиционным и новым (акробатика, эксцентрика) пластическим формам актерской выразительности и др. При этом движение обсуждается не только как способ выражения особенностей характера персонажа или его чувств, но также рассматривается и как форма *смыслового обобщения*.

Следует обратить особое внимание на принципиальное значение, которое придается Л.С. Выготским *жесту* как средству театральной выразительности. Здесь важно выделить, по меньшей мере, три момента.

Первый, на наш взгляд, напрямую связан с идеями А.Я. Таирова об особой специфике актерского движения в отличие от обыденной бытовой пластики. Так, в одной из рецензий Л.С. Выготского встречаем: «Великолепный и бесконечно выразительный язык человеческого движущегося тела был почти изгнан из старого театра. Но драма родилась из танца, и человеческие движения слагаются в мелодии, как звуки гаммы, и создают великую музыку, полную огромных смыслов. Сейчас драма возвращается к танцу. Пластическая красота и выразительность движения отдельного актера и их групп, музыка жестов — приобретает свое самодовлеющее, а не служебное только значение» [19; 40, с. 334—335]. В рецензиях Л.С. Выготского акцентируется внимание на своеобразии жеста как особой характеристики отношений «актер—роль»: «Что такое стилизованный жест? Это жест откровенно театральный, подчиненный стилю, а не психологическому или *житейскому правдоподобию*, потому что актер этого театра играет не лицо, которое изобразил автор, не живого человека, а сценический образ, им самим созданный, не сливаясь с ним, не растворяясь в нем, а оставаясь все время над ним» [27; 40, с. 295—297].

Второй момент касается актерского жеста как средства воздействия на зрителя, и здесь крайне интересна мысль Л.С. Выготского о «задержанном жесте»: «Его жест и движение всегда <...> на тормозах, задержанное. Рука хочет взлететь — тело броситься, но усилием приведены в неподвижность, порыв подавлен в самом начале. Это очень умный прием и нужный. Задержанный жест — тот же жест и часто огромной силы. Но для этого самый первый порыв, самый замах жеста, разгон движения должны быть сильны и выразительны, чтоб было что тормозить» [12; 40, с. 219—220]. Здесь напрашивается целый ряд аналогий: задержанный рефлекс как признак психической активности (И.М. Сеченов), бессознательное как след задержанного аффекта, след задержанного движения (П. Жане), незавершенное действие (К. Левин) и др. Важно иметь в виду, что уже в первой своей работе о «Гамлете» (1916) Л.С. Выготский касается этой темы, анализируя вопрос о том, *почему Гамлет медлит*; позднее эта тема становится также одной из главных при обсуждении особенностей художественного переживания при восприятии искусства — *реакция с заторможенным концом*.

И, наконец, третий момент затрагивает фундаментальную проблему актерского движения как средства для создания целостного художественного образа, выражающего сложный смысловой конфликт. Особенно отчетливо это проявляется в рецензиях Л.С. Выготского, посвященных балету: «Контраст сухих, коротких, быстрых шажков на вытянутых носках, приковывающих к земле и длинных, протяжных, влажных движений рук, отрешающих и возносящих (*исполнение Е.В. Гельцер «Умиряющего лебедя»*), — был исполнен не задыхания и мертвого трепета, а трагического нажима всей силы духа на крылья рук. <...> Не изнеможение и таяние (это плачет лебедь умирающий), а трагическая сила, взлеты

отчаянья — и простреленное крыло бьет воздух» [5; 40, с. 177—179].

Обсуждение различных аспектов актерской пластики позволяет Л.С. Выготскому акцентировать внимание на движении как особой *языковой системе*. Причем здесь со всей очевидностью проявляется оппозиция натурального и искусственного, которая является ключевой в его культурно-исторической концепции развития психики. В этой связи весьма показателен следующий фрагмент одной из рецензий о балете: «Он (*балетный танец*) — беспредметен. Он ничего не изображает, ни о чем не рассказывает, не выражает никакого конкретного, определенного психологического переживания. Классический танец в такой же мере равнодушен к воспроизведению естественного движения и выражению *маленького психологического смысла*, как музыка — к звукоподражанию; он так же, как и музыка, строит автономно живой пластикой *искусственных* форм, одушевленных ритмом, — свой особый мир большого смысла, не душевного, а *духовного*. Как музыка, потрясает он человеческую душу *искусственным* построением <...> техника классического танца — полеты, прыжки, вращение тела, пуанты и прочее — есть система *искусственного* движения, носящая в себе свой внутренний закон — опять как музыка» [5; 40, с. 177—179]. Помимо отмеченной выше оппозиции натурального и искусственного, в данном рассуждении важно обратить внимание и еще на один принципиальный момент, касающийся противопоставления «маленького психологического смысла» и «большого духовного». Понятно, что порождение подобных «больших смыслов» возникает в особых социокультурных условиях, выходящих за границы повседневной обыденной практики. К сожалению, это направление, касающееся изучения «больших смыслов», на сегодняшний день практически не нашло своего отражения в современных психологических исследованиях.

**Режиссура.** Достаточно большое место в рецензиях Л.С. Выготского отводится вопросам, относящимся к особенностям режиссерской деятельности: сценическая интерпретация драматургического материала, определение сверхзадачи спектакля, его пространственная и временная (темпо-ритм) организация, создание актерского ансамбля, эмоциональной атмосферы и др.

По мнению Л.С. Выготского, одной из главных задач режиссера является обеспечение *целостности театрального произведения* (гармонизации его частей): «В этой неплохой театральной машине были и винты, и колеса, не было только малости: машиниста, который управлял бы ею» [2; 40, с. 275]. В рецензиях Л.С. Выготского деятельность режиссера оценивается относительно широкого круга задач, возникающих на разных этапах подготовки спектакля: от определения замысла до поиска его стиливого решения и конкретного воплощения.

При этом он не ограничивается простыми оценочными суждениями («хорошо/плохо»), а, как правило, предлагает *собственные возможные режиссерские варианты*. Вот, например, его взгляд на постановку

театром «Красный факел» пьесы Л. Андреева «Младость»: «Мне думается, что путь постановки был бы вернее, если бы жизнь, которую перепортили старшие, и показать, как перепорченную жизнь — в подчеркнутой игре, а не на переживаниях, а ключ юности, ключ бурный и мятежный, заставит бежать и кипеть по-пушкински, — играя и журча» [6; 40, с. 361—364].

Сама по себе деятельность режиссера по гармонизации отдельных частей театрального произведения сориентирована на обеспечение *целостности восприятия*: «Но трюки все эти не приведены в систему, не объединены в общий скелет спектакля. В конце концов, это только начинка, а пирога то и нет» [7; 40, с. 369—372].

Именно эмоциональная партитура спектакля, точнее, *эмоциональная партитура переживаний зрителя* и является, по мнению Л.С. Выготского, центральным моментом в деятельности режиссера. С учетом той важной роли, которая отводится понятию *переживания* в его последующих психологических работах, вопрос, касающийся эмоциональной партитуры зрительских переживаний, представляет специальный интерес.

Сам строй эмоциональных переживаний может определенным образом характеризовать *сверхзадачу спектакля*: «Слить это воедино — невероятность и обыденность — задача спектакля <...> возможность показать <...> неподдельное золото чувств» [3; 40, с. 339—343]. Иными словами, вопрос здесь ставится о своеобразной форме *эмоционально-смыслового обобщения* просмотренного спектакля.

Крайне важным оказывается понятие *эмоциональной атмосферы* спектакля: «Гроза разлита во всей пьесе, в каждой ее точке» [34; 40, с. 234—236]. При этом на создание атмосферы, которая определяет ход душевных переживаний, сориентированы различные изобразительные и звуковые элементы спектакля: «Мяуканье кошки и гудок паровоза — все эти мелкие пылинки натурализма не казались странными в том крепком шитье, где каждый шов шит ниткой настоящего душевного движения» [4; 40, с. 431—433]. Создание партитуры переживания зрителя, погружение его в динамику изменения настроения в ходе спектакля является для Л.С. Выготского центральным моментом оценки как целостности постановки, так и своеобразия ее режиссерского решения.

При обсуждении динамики эмоциональных настроений спектакля, Л.С. Выготский стремится выделить те *противоречия*, которые их обуславливают. Например, противоречия между социальной обстановкой самого сценического действия и эмоциональными переживаниями действующих лиц: «И каждое лицо в пьесе отмечено двойным существованием — портянки и романтики...» [21; 40, с. 494—495]. Заметим, что ключевым моментом здесь выступает фиксируемая Л.С. Выготским особая *двойственность зрительского переживания*, которая определяет своеобразие *эстетических чувств* (катарсиса), что невозможно без особой веры зрителя (как и актера) в предлагаемые обстоятельства: «Но как водяные знаки, проступала изящная, лаконическая, какая-то мато-

вая и неподдельная простота рисунка. Эта жизнь на сцене не есть, конечно, жизнь подлинная, а та особая жизнь, которая, в отличие от картины, непременно должна светиться в глазах портрета. И создание этой жизненности есть большой творческий акт театра. Они сумели заставить верить в эту полуизломанную радость и почувствовать в последнем отчаянии каплю сладости». Исходная партитура общей динамики эмоциональной атмосферы выступает для Л.С. Выготского не только важным критерием оценки режиссерской постановки, но и служит характеристической исходного драматургического материала. Особенно отчетливо это у него проявляется при сопоставлении пьес А.П. Чехова и А.М. Горького: «Пьеса Горького построена по законам чеховской драматургии, которые одно время сделали каноном всех современных пьес: нет фабулы, событий, действия: клубок разговоров, объединенных настроением; в сущности, лирическая драма. В эту форму Горький хотел влить широкое социальное и бытовое содержание, показать мещанина и рабочего. При любви Горького к афоризму, к идеологии получилась демонстрация двух идеологий, даже настроений, рабочего и мещанина, но ни живой драматической борьбы между ними, ни необходимой лирической симфонии настроений нет; несоединимое оказалось на этот раз несоединенным. Если “Вишневым садом” социален — это Чехову нужны были краски осени умирающего дворянства, именно как краски, лирический смысл социальной картины. И притом в своей бездейственной драме как заменил Чехов драматические напряжения, интриги колоссальным напряжением настроений: приезд, отъезд, продажа сада. А какая драматичность здесь: в 1 акте пьют чай, во 2 обедают, в 3 только пьют нашатырь, в 4 — опять чай и собираются ужинать. <...> Перенести на театр такую пьесу без убийственной скуки можно только, располагая музыкальными средствами драмы: темпом, ритмом, движением сцен, паузами, настроением» [22; 40, с. 271—272].

Как мы видим, понимание атмосферы, эмоциональной партитуры, наряду со сквозным действием и сверхзадачей, является тем стержнем, который задает линию смыслового восприятия спектакля.

**Зритель.** В рецензиях Л.С. Выготского в качестве одного из центральных моментов, определяющих деятельность режиссера, выступает организация эмоционально-смысловой партитуры переживаний зрителя. В этой связи важно подчеркнуть, что сама палитра зрительских переживаний в его рецензиях связана с разнообразными театральными жанрами: трагедией, драмой, мистикой, комедией, фарсом, сатирой и др.; по мысли Л.С. Выготского, партитура эмоционально-смысловых переживаний должна соответствовать тому или иному театральному жанру. Однако при этом он специально обращает внимание и на важность интеллектуальных аспектов. По его мнению, на спектакле не только не должно быть «зевотно», но и не должно оставаться места «пустосмеху».

Взаимосвязь сцены и зрительного зала, «ответность» зрительской реакции не только определяют атмосферу сценического действия, но и характеризуют

*со-держание* спектакля, как *совместного удержания* актерами и зрителями. Это относится не только к глубинным личностным смыслам, которые возникают по ходу развития сценического действия, к тем ценностным ориентациям, которые связаны с ожиданиями и идеологией различных социальных групп. Л.С. Выготский в своих рецензиях приводит многочисленные примеры, когда зрительские аплодисменты, выкрики «Правильно!» в поддержку актера или открытые реакции «несогласия» с поступками персонажа явно изменяли исходное содержание и замысел спектакля.

И наконец, важно подчеркнуть, что вопрос о зрителе ставится Л.С. Выготским не только в контексте проблем восприятия и понимания спектакля, но и шире — в социологическом плане, где зритель рассматривается как участник общего театрального процесса: «Разве зритель не такая же неотъемлемая часть театра и не переживает сейчас то же самое, что и актер...» [14; 40, с. 326–327].

### Об актерском перевоплощении

Центральное место в рецензиях Л.С. Выготского занимают оценки, касающиеся актерской игры. Эти оценки весьма разнообразны и затрагивают самые различные аспекты, среди которых индивидуальные особенности актера, своеобразие актерской техники, актерские амплуа и социальные стереотипы и др. Поскольку в своих рецензиях Л.С. Выготский выступает, в первую очередь, как театральный критик, при анализе его суждений об актерской игре особый интерес представляет выявление тех *нормативных представлений*, относительно которых и строятся его оценочные суждения. Остановимся на некоторых ключевых направлениях анализа актерской игры.

**Соответствие созданного сценического образа персонажа социальному стереотипу и театральному амплуа.** Оценивая воплощенный актером образ, Л.С. Выготский довольно часто соотносит его с двумя типами социальных представлений. Один из них лежит в *житейской плоскости* и предполагает сопоставление сыгранного персонажа с тем или иным стереотипом обыденного сознания: возрастным (старик, ребенок, юноша и др.), профессиональным (телеграфистка, горничная, офицер и т. д.), социально-стратификационным (королева, слуга, рабочий и т. п.) и др. Вот несколько характерных примеров: «Актеры спешат сыграть свой титул, а уже потом кое-как свою роль» [33; 40, с. 498–499]; «И в стариках играют, главным образом одно то, что они старики и шамкают» [20; 40, с. 281–282]. Важно подчеркнуть, что в оценках Л.С. Выготского нередко отмечается и другая сторона актерского исполнения, когда актер благодаря своему таланту *преодолеывает слабость драматургического материала*: «Она, правда, мало играет сценический образ роли, но <...> с внутренней грацией и сдержанностью обошла пошловатые и рискованные места» [17; 40, с. 483–484].

Другой тип социальных представлений, на который опирается Л.С. Выготский, лежит непосред-

ственно в театральной плоскости и связан с театральными амплуа: комик, герой-любовник, дядюшка в водевиле, героиня, инженер, трагик, злодей, простак, служанка и т. п. И здесь оценка строится на несоответствии амплуа актера исполняемой им роли. Отметим, что в критических оценках Л.С. Выготского как социальные стереотипы, так и амплуа сопоставляются с *актерской индивидуальностью*: «Зритель видел все время, что безвольную королеву, которая не умеет сердиться и у которой нет характера, надо играть не Игоревой (ей бы только сердиться), а Эриной, которая не может и не должна играть энергичную, самую активную в пьесе роль героини. По смыслу комедии им бы надо поменяться своими местами» [33; 40, с. 498–499]. Здесь важно обратить внимание на то, что сам способ сопоставления — социального стереотипа, амплуа, жанра драматургического произведения и актерской индивидуальности — в определенном смысле схож с тем подходом к анализу театральных амплуа, который был предпринят в 1922 г. Вс.Э. Мейерхольдом в его работе «Таблица амплуа» [39]. В ней была сделана попытка создания таблицы из семнадцати пар мужских и женских амплуа, учитывающих необходимые данные актера, приведены также примеры ролей и даны характеристики сценических функций, что позволило систематизировать драматические произведения разных эпох [36; 46].

#### **Оценка актерских эмоциональных проявлений.**

Этот аспект является, пожалуй, одним из наиболее существенных при характеристике Л.С. Выготским актерской игры. В своих рецензиях он неоднократно фиксирует эмоциональность как особую черту актерской индивидуальности, делая акцент на *искренности* актерских переживаний и чувств. При этом он отмечает необходимость создания *не одномерной, а сложной гаммы чувств и переживаний*: «Но разве можно всю роль выдержать на одной слезе? Получается слезливость вместо страдания» [30; 40, с. 212–215].

Вместе с тем, важна и другая линия оценки эмоциональных проявлений актера на сцене, когда они сопоставляются с характером тех переживаний, которые испытывают персонажи в логике отношений, заданных драматургическим материалом. Вот характерный пример: «Играть Достоевского при нормальной температуре, так на 36,6–36,8 — значит погубить его. А Соснин (Раскольников) раньше всего — актер нормальной температуры. Это совершенно иная душевная материя, из которой сделаны герои Достоевского» [29; 40, с. 199–202]. Здесь искренность, «правда чувств» соотносятся с их соответствием стилю и жанру произведения, и актерская индивидуальность оценивается относительно широты тех возможностей, которые доступны актеру в исполнении разных по жанру произведений.

Особенности эмоциональных переживаний актера связываются Л.С. Выготским не только с его индивидуальностью и характером выражения сценических переживаний, но и с определенной психотехникой. Причем сама *психотехника* актерских переживаний связывается с конкретным типом театра. Приведем развернутую цитату: «Система Станислав-

ского и стремится к тому, чтобы искусство представления заменить искусством переживания. Сам автор назвал ее душевным натурализмом. Актер должен взывать в себе всякий раз то чувство, которое он играет, а не изобразить его. Замечательно, что система создавалась как средство борьбы с пустым театральным шаблоном, штампом, ничего не говорящей подделкой. Уже давно указывала критика, что система сама ведет к созданию новых штампов. Самая возможность такой репродукции чрезвычайно важный показатель» [3; 40, с. 339–343].

По поводу приведенной цитаты стоит высказать и еще одно важное, на наш взгляд, соображение. Л.С. Выготский проявляет особую чувствительность к процессам социокультурной динамики деятельности актера, когда технологизация творческого акта приводит к выхолащиванию ее психологического содержания и формированию *штампа*. Эстетический принцип, ориентирующий на создание особой психотехники переживания, теряя свой содержательный импульс, ведет к технологизации деятельности актера, которая обрастает штампами, окукливается. Заметим, что здесь можно провести явную параллель с проведенным позже А.Н. Леонтьевым анализом динамики развития деятельности, когда действия, лишаясь своей мотивационной компоненты, сворачиваются до уровня операций [37].

**Оценка действенной линии роли.** При оценке актерской игры, Л.С. Выготский специальное значение придает действенному анализу особенностей поведения персонажа. Так, в его рецензиях мы встречаем формулировку: «разговаривающие лица, вместо действующих» [9; 40, с. 323–324]. При этом обсуждается широкий спектр вопросов, связанных с анализом действий и поступков персонажей: *мотивация их поступков, мотивационный конфликт* самой роли, определяющий своеобразие переживаний персонажа (например, конфликт между необходимостью вести себя в соответствии с социальным статусом Королевы и поступками, в основе которых лежит женское влечение); *соответствие логики поведения психологическим особенностям характера*.

Особое внимание уделяется тем конфликтам и контрастам, которые задают *динамику развития роли*: «Нельзя выдержать всю роль на одной ноте, нельзя красить два смежных куска роли одной краской. Нужны внутренние контрасты» [30; 40, с. 212–215]. Само понимание внутреннего конфликта часто используется Л.С. Выготским не столько для характеристики *отношений* между персонажами, сколько для фиксации *развития сценического образа*. Причем развитие понимается Л.С. Выготским как диалектическое снятие противоречий, как ряд превращений, *метаморфоз*: «Его путь из подмастерьев в министры вызывает одно только решительное возражение: нет метаморфозы, превращения, трюка, подделки, она не двоятся...» [35; 40, с. 241–242]. Здесь мы сталкиваемся с глубоким пониманием Л.С. Выготским самого процесса развития как фундаментального *качественного* изменения. При этом различие тонких граней самой феноменологии развития оказывается

содержательно связанным у Л.С. Выготского с теми представлениями «о зерне образа», которые встречаются в работах деятелей театра (К.С. Станиславский, М.А. Чехов, Е.Б. Вахтангов, С.С. Михоэлс, и др.). Понимание феноменологии развития, с которым мы сталкиваемся в театральных рецензиях Л.С. Выготского, развернется в его последующих, собственно психологических работах, непосредственно связанных с центральной для культурно-исторической психологии проблематикой развития.

И наконец, говоря о действенном анализе роли, важно обратить внимание на ее *темпо-ритмический рисунок*. Темпо-ритм роли (шире — спектакля) сопоставляется в оценках Л.С. Выготского с особенностями организации действия в различных по своему жанру спектаклях. Здесь проявляется и своеобразная установка на «собственную параллельную режиссуру» просмотренного спектакля у Л.С. Выготского-театрального критика.

**Актер как субъект творчества.** Важно подчеркнуть, что эмоции рассматриваются в рецензиях Л.С. Выготского в контексте проявлений *творческой активности* актера, что и позволяет рассматривать актерскую игру как художественный акт, факт искусства. Без увлеченности, «эмоциональной затраты» актер, по мнению Л.С. Выготского, становится похож на взрослого, который, «увеселяя ребят, изображает собаку — бездарно, добросовестно, старательно — и плохо» [18; 40, с. 479–480]. Заметим, что именно «недоигрывание», игра не «в полный тон, как на репетиции» рассматриваются Л.С. Выготским как проявления ремесленничества. *«Энергетический» аспект* (энергозатратность) поведения актера на сцене становится для Л.С. Выготского важным критерием проявлений творческой активности.

Другой важной характеристикой, определяющей творческие проявления актера, является его способность к *поиску разнообразных личностных особенностей*, соответствующих той или иной роли, «сочетание нот» в целостную мелодию. В этой связи следует отметить его мысль о *широте исполнительского диапазона* как важной характеристики творческих возможностей актера, которая позволяет создавать различные образы — от комических до трагических.

Важное место при оценке Л.С. Выготским особенностей актерской индивидуальности занимают собственно психологические характеристики, такие как *изобретательность, интеллектуальность, эмоциональная подвижность, актерская привлекательность (манкость)* и др. Следует подчеркнуть, что Л.С. Выготский не ограничивается фиксацией тех или иных психологических характеристик актера-исполнителя, но порой дает емкие *целостные личностные портреты* актеров, выступавших на гомельской сцене. Например: «Утесов — настоящий мастер эстрадного искусства — куплета, танца, шаржа. Его свист, хрип, хрюканье, злопыхательство в «Газете», передающие в сатире тон и дух эмигрантской прессы, сделаны пронзительно и с совершенством часового механизма. <...> Весь комизм современного дельца и спекулянта передан в таких гримасах, ужимках и такой соли задушев-

ных, глубоких интонаций, что заразительно смешит. Злободневность, анекдот, виртуозная техника — на службе у этого мастера одесской стихии жизни и театра» [10; 40, с. 412—413]. Или о балерине Е.В. Гельцер: «Пафос Гельцер — мужественная жестокость, сила, резкость, отчетливость, волевой напор в женственно-дымной, невесомой, растительно-нежной, воздушной, легкой сфере женского танца. Трагическое запечатление этой жестокости на прозрачности танца составляет самое сильное очарование. Ее сила именно в мощности, грандиозности, величественности даже. <...> Это полет тяжелой птицы, рассекающей воздух чуть косящим крылом» [5; 40, с. 177—179].

Понятно, что своеобразии актера как субъекта творчества наиболее отчетливо выражается через отношение «актер—роль». Здесь возникает особый сюжет, в котором можно выделить два момента. С одной стороны, в самом выражении — «есть что сказать по поводу роли» — и проявляется позиция актера как автора, не только исполняющего, но одновременно творящего и интерпретирующего роль. С другой стороны, в высказываниях Л.С. Выготского подчеркивается важность соотношения актерского исполнения с определенной театральной эстетикой. Если в театре переживания авторская позиция актера «скрыта», т. е. непосредственно выражена в создаваемом образе, то, например, в театре Б. Брехта актер существует отстраненно от своей роли, выступая как ее «докладчик». Возможно и иное, игровое отношение «я—роль», как в известной постановке Е.Б. Вахтангова «Турандот». Характерно, что к особенностям существования актера в подобных игровых отношениях «я—роль» Л.С. Выготский специально обращается в своей статье «К вопросу о психологии творчества актера» (1932). Однако уже в ранних театральных рецензиях гомельского периода он отмечал своеобразии подобных игровых отношений в театре: «...передать притворство, сыграть игру, это театр в квадрате...» [7; 40, с. 369—372].

**Актерская техника и перевоплощение.** Понятно, что такие моменты, как сценическая речь, сценическое движение, действенный анализ поведения и др., органично входят как составляющие в обобщенное понятие «техника актерской игры». Вместе с тем, в рецензиях Л.С. Выготского техника актера оценивается не по отдельным элементам или приемам, а как *особая система игры*. И здесь он идет вслед за Станиславским, для которого актерская техника выступала как комплексное понятие, определяющее своеобразии созданной им театральной системы.

В понимании Л.С. Выготского актерская техника связывается, в первую очередь, именно со *стилевыми особенностями актерского существования на сцене*. Так, актер может неплохо владеть отдельными приемами, но эти приемы будут не соответствовать стилю постановки и он будет выглядеть как «иностранец, разговаривающий на чужом для него языке». Таким образом, стиль игры выступает в качестве ключевого понятия для оценки целостности сценического образа, целостности «рисунка роли». В этой связи можно выделить несколько моментов.

Один из них касается *актерского самочувствия*, в котором Л.С. Выготский тонко дифференцирует сложную психологическую феноменологию, связанную с процессом актерского перевоплощения. Подчеркивается различие *внешней и внутренней точек зрения* (понятий, которые широко используются в семиотических исследованиях искусства — М.М. Бахтин, [1] Ю.М. Лотман, [38] и др.): актер переживает роль *именем того, кого играет*. Кроме того, обращает на себя внимание важный психологический феномен, схваченный Л.С. Выготским и определяемый в терминах системы Станиславского как «сквозная линия действия роли». Само указание на *чувство всей роли* отсылает нас к сложному психологическому явлению соотношения части и целого: чувство целого определяет общую структуру восприятия.

Другая характеристика стиля актерской игры связана с примерами, взятыми из описания произведений изобразительного искусства (гравюра, масло, акварель и др.). «Образ <...> совершенно акварельной и прозрачной глубины, тонкости и нежности красок, точно сквозной» [28; 40, с. 288—289]; «Рисунок роли матовый, однотонный, без красок, контрастов — всего пять-шесть линий, но изысканный острый, насыщенный» [15; 40, с. 479—480]. Подобный способ передачи стилизованных особенностей игры актера через использование другого вида искусства (своеобразная синестезия) позволяет Л.С. Выготскому ухватить и метафорически передать ощущение стилизованности актерского исполнения. Заметим, что само по себе актерское творчество динамично, зыбко, подвижно, временно и «не оставляет следов», поэтому применение живописных метафор является одним из способов «остановки», фиксации динамического процесса актерской игры.

И наконец, важно обратить внимание на соотношение понятий стиля и жанра в критических рецензиях Л.С. Выготского. Так, соответствие стиля актерской игры театральному жанру выступает важным критерием в его критических оценках актерской игры: «...ужасающее смешение стилей в игре <...> то играли как водевиль, оперетку, почти фарс <...>, то как мелодраму <...>, то как самую заправскую драму» [31; 40, с. 490—491]. Как мы видим, стилевое единство приемов актерской игры обеспечивает и жанровое единство спектакля. И напротив — смешение разных стилизованных приемов в игре актера (шире — разных способов существования) разрушает это единство.

Вопрос о технике актерской игры рассматривается Л.С. Выготским в двух планах: внешнем и внутреннем. Выше мы охарактеризовали внешний, с позиции соответствия жанрово-стилистическим особенностям спектакля. Вместе с тем есть и другой, внутренний план рассмотрения, где техника актерской игры соотносится с отношением «я—роль», с перевоплощением. И здесь Л.С. Выготский ставит акцент не столько на внешних приемах и средствах выразительности, сколько на *внутренней психотехнике*, когда для полного слияния с ролью важно «...жизненно-конкретное перевоплощение, то же переживание артиста, как подкладка его игры, <...> которая заражает зрителя



и устанавливает его душевную близость к тому, что пред ним проходит» [6; 40, с. 361–364]. Этой внутренней подвижности, психологической способности к перевоплощению противопоставляется неумение «влезть в кожу роли», когда актер «под разными псевдонимами ролей укрывает все то же свое личное имя, предоставляя заботу о перевоплощении костюмеру и парикмахеру» [6; 40, с. 361–364].

Характерно, что неразвитость подобной способности, по мнению Л.С. Выготского, связана не столько с отсутствием технических умений, сколько с общей *мировоззренческой* позицией актеров, несформированностью творческих установок. Разрыв отношения «я–роль» обусловлен не только стремлением следовать актерским штампам и ориентацией на стереотипы обыденного сознания, но и вызван именно *мировоззренческим разрывом*, отсутствием творческого понимания жизненных коллизий персонажа, когда между актером и ролью «выросла стена».

Важно иметь в виду, что представления Л.С. Выготского о внутренней психотехнике «жизненно-конкретного перевоплощения», перевоплощения, основанного на актуализации тех переживаний актера, которые являются психологической «подкладкой его игры», предполагают активное включение зрителя в творческий процесс: переживание артиста «...заражает зрителя и устанавливает его душевную близость к тому, что пред ним проходит» [6; 40, с. 361–364]. Отсюда следует, что само творчество актера рассматривается Л.С. Выготским как *интерактивный процесс взаимодействия актера и зрителя*. И в этой связи весьма важной оказывается потенциально содержащаяся в его театральных рецензиях идея о совместной распределенности эмоциональных переживаний «актер–зритель». Остается сделать лишь шаг к одному из основополагающих принципов культурно-исторической концепции Л.С. Выготского о переходе интерпсихических функций (процессов) в интрапсихические. Собственно говоря, этот переход «интер» в «интра» и осуществляется зрителем на посткоммуникативной фазе восприятия спектакля, когда занавес закрывается и зритель проигрывает увиденное уже наедине с собой.

Учитывая сказанное по поводу совместности эмоциональных переживаний, стоит вернуться к уже затронутой выше теме, касающейся проблемы *пафоса* в сценическом искусстве. Пафос, как определенная эмоциональная доминанта, предполагающая эмоциональный отклик зрителя («выход из себя»), непосредственно связывается Л.С. Выготским с вопросами *современности* и с *правдой жизни*: «Не надо думать, что только большому и тонкому театру доступен пафос. Он там, где жизнь. Техника была первобытна в старом провинциальном театре, но он горел и пафосом страстей, и солью смеха» [16; 40, с. 279]. Здесь важно подчеркнуть нетривиальность самой постановки Л.С. Выготским вопроса о соотношении техники актерской игры и зрительских переживаний. Дело в том, что новый зритель, пришедший в театр со своей особой психологией, требует и новой техники актерской игры, актерского перевоплоче-

ния: «И ключи, которые вчера еще так легко отпирали самые потаенные двери души, сегодня бессильны перед новыми замками, которыми заперты души и не входят даже, как следует, в скважины» [4; 40, с. 431–433]. В этом отношении Л.С. Выготский близок к позиции реформаторов театрального искусства, активно обсуждавших психологию «нового человека», нового зрителя, пришедшего в театр, и отсюда — новые требования к игре актера (Вс.Э. Мейерхольд, С.М. Эйзенштейн и др.).

Стоит обратить внимание и еще на один момент, который затрагивается Л.С. Выготским в связи с проблемой эмоциональных отношений «актер–зритель». Он характеризует психологическое своеобразие существования актера на сцене — *желание нравиться* зрителю. В системе Станиславского уделяется специальное внимание таким аспектам актерской индивидуальности, как сценическое *обаяние* и *манкость*. В его книге «Работа актера над собой» эта тема рассматривается в отдельной главе, где обаяние и манкость обсуждаются как характеристики внешней выразительности актера [47]. Л.С. Выготский же рассматривает данный аспект с точки зрения тех внутренних интенций, которые определяют стремление к самой актерской деятельности: «задача роли — влюбить в себя зрителя» [26; 40, с. 244–246]. Здесь Л.С. Выготский касается важного момента, который связан не только с воплощением сценического образа, но и с особенностями мотивационной структуры самой личности актера, которая включает стремление к получению позитивных эмоциональных реакций со стороны внешнего окружения. Заметим, что в психоаналитической традиции затронутая Л.С. Выготским тема, с известными оговорками, обсуждается в связи с феноменом *нарциссизма*. Причем если у З. Фрейда нарциссизм связывается с самоидентификацией, идеализацией себя путем направленности либидо на себя и отстраненностью от внешнего окружения [48], то Л.С. Выготский обращает внимание на иную, противоположную тенденцию, когда ориентация на себя требует «повышенной любви», внимания со стороны социального окружения.

В целом затрагиваемые вопросы подчинены ключевой ценностной установке, которая, с точки зрения Л.С. Выготского, и определяет процесс художественного восприятия — *художественная правда как правда вымысла*.

**Актерская роль как обобщенный смысловой образ.** Центральным моментом при оценке актерской игры в рецензиях Л.С. Выготского выступает личность созданного сценического персонажа. Как правило, это весьма емкие характеристики, обобщающие *предельные* личностные проявления: «Ничтожество возведено в колоссальную степень. Это какая-то сияющая глупость, сверкающая нелепость, блистательный мыльный пузырь, раздувшееся, героическое ничтожество, человеческая дурость самой чистой воды» [24; 40, с. 510–511]. При этом нередко оценки строятся на основе противопоставления желаемого *идеального* сценического образа и *реального* актерского воплощения: «Соснин в бароне подчеркнул одни бы-

товые черты, а вечного тумана в голове и сердце, великолепной нелепости, живописной и трогательной незащитности и беспомощности этой химерической фигуры не передал. И вышло что-то практически деловитое, даже злое» [29; 40, с. 199–202].

Заметим, что, задавая идеальные представления о персонаже, Л.С. Выготский опирается не только на собственное понимание, но и на материал произведения (реплики, оценки других персонажей, авторские ремарки и т. п.): «...из Хлестакова он сделал обыкновенного вралю, себе на уме. Фантазмагорическое лицо, человек ни то, ни се, фантом — вот Хлестаков от Гоголя и до последнего критика. Он говорит и действует без всякого соображения. В нем все — это сюрприз и неожиданность для него самого — определил Гоголь» [30; 40, с. 212–215].

Таким образом, обсуждая обобщенный портрет сценического персонажа, Л.С. Выготский в своих рецензиях с одной стороны, обращается к широкому культурному контексту (литература, критика, публицистика), а с другой, — опирается на свое собственное понимание драматургического материала и тех ассоциаций, которые возникают по поводу современной общественно-политической жизни. Заметим, что обращение к современным реалиям не просто «осовременивает» спектакль, но и придает ему новый, подчас неожиданный смысл. Причем смысл порождается именно на основе аргументации своей критической оценки конкретного актерского исполнения путем соотнесения игры актера с обобщенным идеальным сценическим образом.

Важно подчеркнуть, что сама ориентация на построение обобщенного образа персонажа предполагает проникновение во внутренний, глубинный смысл его поступков. При этом определяющим моментом в самом анализе является поиск противоречий в характере персонажа. Установка на поиск противоречий в характере персонажа неоднократно встречается в рецензиях Л.С. Выготского. Например, в рецензии на спектакль по пьесе Ч. Диккенса «Сверчок на печи» (театр «Красный факел») он пишет: «Взгляните на смешную, приглуповатую девчонку — няньку Тили (Барская), с ее торчащими врозь косицами, с ее придурковатым смехом: ее приглуповатость только маска чудеснейшего сердца. И у наглого и черствого мучителя Текльтона тоже золотое сердце» [3; 40, с. 339–343]. Подобные оценки, на наш взгляд, весьма интересны, поскольку в них содержится еще одна важная оппозиция, которой пользуется Л.С. Выготский в своих критических оценках актерской игры: *маска—реальная личность*. Причем «психологиче-

ская маска» может строиться как путем акцентуации тех или иных личностных характеристик, так и на основе социально-типических, бытовых проявлений. Именно их и надо преодолеть, т. е. «снять маску», чтобы выявить «подлинную личность». Л.С. Выготский принципиально разводит два различных уровня актерской техники: один из них — техника выражения «внешних примет роли»; второй — техника выражения «движений души».

В целом, анализ рецензий Л.С. Выготского показывает, что в своих обобщенных смысловых оценках созданного актером сценического образа он ориентируется на фиксацию противоречий двух различных уровней. Первый связан с расхождениями между идеальным сценическим образом персонажа и его реальным воплощением на сцене; второй — с выявлением противоречий в характере персонажа. Именно поиск противоречий в характере персонажа ориентирован на выявление смыслового подтекста роли. Причем эти противоречия могут быть различны в зависимости от творческого замысла актера-исполнителя; например, сочетание несовместимого (внешняя придурковатость и чудеснейшее сердце), либо обнаружение личностной сущности, скрывающейся за маской (второй план роли).

\* \* \*

Обозначенные сюжеты определяют лишь общий контур тех проблем, которых касался Л.С. Выготский в своих работах, посвященных театральному искусству. Мы постарались проследить своеобразие его мышления, где отчетливо просматриваются владение принципами диалектической логики восхождения от абстрактного к конкретному и своеобразие его ценностных ориентаций, личностных оценок и критических суждений. В первую очередь, для нас важно было обозначить те содержательные линии, тот «неслышимый диалог», который вел Л.С. Выготский, размышляя о развитии театра, искусства и, конечно, психологии. Важно отметить, что этот напряженный диалог он вел в ситуации мощнейших социокультурных сдвигов и трансформаций, происходящих в России в послереволюционный период. В этой ситуации ценностно-нормативной неопределенности именно обращение к искусству, на наш взгляд, играло важную роль как в личностном, так и профессиональном самоопределении Л.С. Выготского как профессионального психолога, шире — крупного мыслителя XX века.

### Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 510 с.
2. Выготский Л.С. Без руля и без ветрил // Наш понедельник. 1923. № 28, 12.03. С. 3.
3. Выготский Л.С. Гастроли «Красного факела». Сверчок на печи. — Собака на сене. Океан. Победа смерти // Наш понедельник. 1923. № 39, 04.06. С. 3.

4. Выготский Л.С. Гастроли второй студии МХАТ // Наш понедельник. 1923. № 51, 27.08. С. 3.
5. Выготский Л.С. Гастроли Е.В. Гельцер // Наш понедельник. 1922. № 3, 11.09. С. 4.
6. Выготский Л.С. Гастроли Красного факела. Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна // Наш понедельник. 1923. № 40, 11.06. С. 3.
7. Выготский Л.С. Гастроли Красного факела. Шут на троне. Игра интересов // Наш понедельник. 1923. № 41, 18.06. С. 3.

8. *Выготский Л.С.* Гастроли Соловцовской труппы // Наш понедельник. 1922. № 3, 11.09. С. 3.
9. *Выготский Л.С.* Гастроли труппы Азагаровой // Наш понедельник. 1923. № 37, 21.05. С. 4.
10. *Выготский Л.С.* Гастроли Утесова и Форреггера // Наш понедельник. 1923. № 46, 23.07. С. 3.
11. *Выготский Л.С.* Джентльмен // Полесская правда. 1923. № 1009, 28.09. С. 3.
12. *Выготский Л.С.* Дурак — хамка // Наш понедельник. 1922. № 9, 23.10. С. 3.
13. *Выготский Л.С.* Еврейский театр. Бенефис С.И. Эйдельман // Наш понедельник. 1923. № 36, 14.05. С. 3.
14. *Выготский Л.С.* Заметки о еврейском театре // Наш понедельник. 1923. № 37, 21.05. С. 4.
15. *Выготский Л.С.* Запоздалые отзывы // Наш понедельник. 1923. № 22, 22.01. С. 3.
16. *Выготский Л.С.* Какой счастливейший день вашей жизни, или Восклицательный знак! // Наш понедельник. 1923. № 28, 12.03. С. 3.
17. *Выготский Л.С.* Комедия двора // Полесская правда. 1923. № 1029, 21.10. С. 3.
18. *Выготский Л.С.* Королевский брадобрей // Полесская правда. 1923. № 1025, 17.10. С. 3.
19. *Выготский Л.С.* Красный факел // Наш понедельник. 1923. № 38, 28.05. С. 3.
20. *Выготский Л.С.* Маленькие кусочки театра // Наш понедельник. 1923. № 28, 12.03. С. 3.
21. *Выготский Л.С.* На дне // Полесская правда. 1923. № 1043, 09.11.
22. *Выготский Л.С.* Не совсем рецензии. Мещане // Наш понедельник. 1923. № 27, 27.05. С. 3.
23. *Выготский Л.С.* Не совсем рецензия. Коварство и любовь. Соколы и вороны // Наш понедельник. 1922. № 11, 06.11. С. 3.
24. *Выготский Л.С.* Нечаянная радость // Полесская правда. 1923. № 1058, 27.11. С. 4.
25. *Выготский Л.С.* Об авторе «не совсем рецензий» // Наш понедельник. 1923. № 28, 12.03. С. 3.
26. *Выготский Л.С.* Орленок. Ученик дьявола // Наш понедельник. 1923. № 14, 27.11. С. 3.
27. *Выготский Л.С.* Первая ласточка. «Дыбук» в постановке Рубина // Наш понедельник. 1923. № 32, 09.04. С. 4.
28. *Выготский Л.С.* Последний спектакль // Наш понедельник. 1923. № 28, 12.03. С. 3.
29. *Выготский Л.С.* Преступление и наказание. Золотая осень. На дне // Наш понедельник. 1922. № 4, 18.09. С. 3.
30. *Выготский Л.С.* Ревизор. Флавия Тесини. Цена жизни. Певец своей печали. Овод // Наш понедельник. 1922. № 8, 16.10. С. 3.
31. *Выготский Л.С.* Слесарь и канцлер // Полесская правда. 1923. № 1038, 01.11. С. 4.
32. *Выготский Л.С.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии. М.: Педагогика, 1983. С. 355—356.
33. *Выготский Л.С.* стакан воды // Полесская правда. 1923. № 1053, 21.11. С. 3.
34. *Выготский Л.С.* Уриэль Акоста. Гроза // Наш понедельник. 1922. № 12, 13.11. С. 3.
35. *Выготский Л.С.* Хорошо сшитый фрак // Наш понедельник. 1922. № 13, 20.11. С. 3.
36. *Грачева А.М., Нистратов А.А., Собкин В.С.* Персонажи фильма в пространстве театральных амплуа // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 1990. № 1. С. 24—33.
37. *Леонтьев А.Н.* Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975. 304 с.
38. *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб.: Искусство, 2003. 847 с.
39. *Мейерхольд Вс. Э., Бебутов В. М., Аксёнов И. А.* Таблица амплуа // Амплуа актера. М., 1922. С. 6—11.
40. *Собкин В.С.* Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского // Выготский Л.С. Театральные рецензии. М.: Институт социологии образования РАО, 2015. 568 с.
41. *Собкин В.С., Мазанова В.С.* Комментарии к «Театральным заметкам» Л.С. Выготского // Культурно-историческая психология. 2014. № 3. С. 82—96.
42. *Собкин В.С., Мазанова В.С.* Комментарии к статье Л.С. Выготского «Театр и революция» // Культурно-историческая психология. 2015. № 1. С. 91—113. doi:10.17759/chr.2015110111
43. *Собкин В.С., Мазанова В.С.* Комментарии к театральной рецензии Л.С. Выготского «Гастроли Соловцовской труппы» // Диалог. 2014. № 9. С. 39—48.
44. *Собкин В.С., Мазанова В.С.* О чем рассказал гомельский «Вереск» Льва Выготского: опыт реконструкции социокультурного контекста // Вопросы психологии. 2014. № 6. С. 89—106.
45. *Собкин В.С., Мазанова В.С.* Опыт комментариев к одной театральной рецензии Л.С. Выготского // Национальный психологический журнал. 2014. № 1. С. 37—48.
46. *Собкин В.С., Нистратов А.А., Грачева А.М.* Персонажи фильма в пространстве социальных стереотипов // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 1989. № 1. С. 38—44.
47. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге. М.: Искусство. 1990. С. 268—271.
48. *Фрейд З.* О нарцизме // З. Фрейд. Очерки по психологии сексуальности. Репринтное издание. Минск: Беларусь, 1990. 188 с.
49. *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. Избр. произв. в 6 т. Т.3. Теоретические исследования (1945—1948). М.: Искусство, 1964. С. 61.

## Notes on L.S. Vygotsky's Theatrical Reviews

V.S. Sobkin\*,

Institute of Education Management of the Russian Academy of Education, Moscow, Russia,  
sobkin@mail.ru

The paper summarizes outcomes of the analysis of L.S. Vygotsky's theatrical reviews written during his Gomel period and published in the newspapers *Nash Ponedel'nik* ("Our Monday") and *Polesskaya Pravda* ("Polesia's Truth"). It focuses on the levels of theatre play analysis around which Vygotsky carefully constructed his reviews: playwriting, acting (speech, movements, transformations etc.), stage direction, and audience reaction. The following aspects of Vygotsky's evaluation of an actor's performance are discussed: personal features of the actor, features of acting technique, lines of character and social stereotypes, etc. Also, another important task of this work was to reveal normative concepts to which Vygotsky referred to in his value judgements in the reviews. The paper highlights the conceptual patterns of Vygotsky's reflections on the development of theatre, arts and psychology and emphasizes the importance of arts in the personal and professional self-determination of Vygotsky as a psychologist and thinker of the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** psychology of art, L.S. Vygotsky, sign, meaning, theatre, theatrical reviews.

### References

1. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 510 p.
2. Vygotskii L.S. Bez rulya i bez vetril [Without a rudder and without sails]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 28. 12.03.1923, pp. 3.
3. Vygotskii L.S. Gastroli "Krasnogo fakela". Sverchok na pechi. — Sobaka na sene. Okean. Pobeda smerti [The visit of the "Red torch". The cricket on the hearth. The dog in the manger. The ocean. The victory of death]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 39. 04.06.1923, pp. 3.
4. Vygotskii L.S. Gastroli vtoroi studii MKhAT [The Tour of the second Moscow art theatre]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 51, 27.08.1923, pp. 3.
5. Vygotskii L.S. Gastroli E.V. Gel'tser [Tour Geltser]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1922, no. 3, 11.09.1922, pp. 4.
6. Vygotskii L.S. Gastroli Krasnogo fakela. Zelenoe kol'tso — Mladost' — Monna Vanna [Tour red torch. Green ring. Mladost. Monna Vanna]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 40, 11.06.1923, pp. 3.
7. Vygotskii L.S. Gastroli Krasnogo fakela. Shut na trone. Igra interesov [Tour red torch. Jester on the throne. — A game of interest]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 41, 18.06.1923, pp. 3.
8. Vygotskii L.S. Gastroli Solovtsovskoi truppy [Touring troupe Solovtsovskogo] *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1922, no. 3. 11.09.1922, pp. 3.
9. Vygotskii L.S. Gastroli truppy Azagarovoi [Tour Agazarova's troupe]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 37, 21.05.1923, pp. 4.
10. Vygotskii L.S. Gastroli Utesova i Forreggera [Touring Utesov and Foregger]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 46, 23.07.1923, pp. 3.
11. Vygotskii L.S. Dzhenel'men [Gentleman]. *Polesskaya pravda [Polesskaya pravda]*, 1923, no. 1009, 28.09.1923, pp. 3.
12. Vygotskii L.S. Durak-khamka [The Fool — boorish]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1922, no. 9, 23.10.1922, pp. 3.
13. Vygotskii L.S. Evreiskii teatr. Benefis S.I. Eidel'man [The Jewish theatre. Benefis S.I. Eidelman]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 36, 14.05.1923, pp. 3.
14. Vygotskii L.S. Zametki o evreiskom teatre [Notes on the Jewish theatre]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 37, 21.05.1923, pp. 4.
15. Vygotskii L.S. Zapozdalye otzvyvy [The Delayed feedback]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 22, 22.01.1923, pp. 3.
16. Vygotskii L.S. Kakoi schastliveishii den' vashei zhizni, ili Vosklitsatel'nyi znak! [What is the happiest day of your life, or splat!]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 28, 12.03.1923, pp. 3.
17. Vygotskii L.S. Komediya dvora [The Comedy of the yard]. *Polesskaya pravda [Polesskaya pravda]*, 1923, no. 1029, 21.10.1923, pp. 3.
18. Vygotskii L.S. Korolevskii bradobrei [Royal Barber]. *Polesskaya pravda [Polesskaya pravda]*, 1923, no. 1025, 17.10.1923, pp. 3.
19. Vygotskii L.S. Krasnyi fakel [The Red torch]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 38, 28.05.1923, pp. 3.
20. Vygotskii L.S. Malen'kie kusochki teatra [The Little piece of theatre]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 28, 12.03.1923, pp. 3.
21. Vygotskii L.S. Na dne [At the bottom]. *Polesskaya pravda [Polesskaya pravda]*, 1923, no. 1043, 09.11.1923, pp. 3.
22. Vygotskii L.S. Ne sovsem retsenzii. Meshchane [Not quite reviews. Commoners]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1923, no. 27, 27.05.1923, pp. 3.
23. Vygotskii L.S. Ne sovsem retsenziya. Kovarstvo i lyubov'. Sokoly i vorony [Not really a review. Intrigue and love — the Falcons and the ravens]. *Nash ponedel'nik [Our Monday]*, 1922, no. 11, 06.11.1922, pp. 3.
24. Vygotskii L.S. Nechayannaya radost' [The unexpected joy]. *Polesskaya pravda [Polesskaya pravda]*, 1923, no. 1058, 27.11.1923, pp. 4.

### For citation:

Sobkin V.S. Notes on L.S. Vygotsky's Theatrical Reviews. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya = Cultural-historical psychology*, 2016. Vol. 12, no. 4, pp. 26–38. (In Russ., abstr. in Engl.). doi: 10.17759/chp.2016120403

\* Sobkin Vladimir Samuilovich, PhD in Psychology, director of the Centre of Sociology of Education, Institute of Education Management of the Russian Academy of Education, Moscow, Russia. E-mail: sobkin@mail.ru

25. Vygotskii L.S. Ob avtore "ne sovsem retsenzii" [About the author "not quite reviews"]. *Nash ponedel'nik* [Our Monday], 1923, no. 28, 12.03.1923, pp. 3.
26. Vygotskii L.S. Orlenok. Uchenik d'yavola [Eaglet. The devil's Disciple]. *Nash ponedel'nik* [Our Monday], 1922, no. 14, 27.11.1922, pp. 3.
27. Vygotskii L.S. Pervaya lastochka, "Dybuk" v postanovke Rubina [The First swallow, "Dybuk" directed by Rubin]. *Nash ponedel'nik* [Our Monday], 1923, no. 32, 09.04.1923, pp. 4.
28. Vygotskii L.S. Poslednii spektakl' [The Last performance]. *Nash ponedel'nik* [Our Monday], 1923, no. 28, 12.03.1923, pp. 3.
29. Vygotskii L.S. Prestuplenie i nakazanie. Zolotaya osen'. Na dne [Crime and punishment. Golden autumn. At the bottom]. *Nash ponedel'nik* [Our Monday], no. 4, 18.09.1922, pp. 3.
30. Vygotskii L.S. Revizor. Flaviya Tesini. Tsena zhizni. Pevets svoei pechali. Ovod [The Auditor. Flavia Tasini the Price of life its sorrows the gadfly]. *Nash ponedel'nik* [Our Monday], 1922, no. 8, 16.10.1922, pp. 3.
31. Vygotskii L.S. Slesar' i kantsler [Locksmith and Chancellor]. *Polesskaya pravda* [Polesskaya pravda], 1923, no. 1038, 01.11.1923, pp. 4.
32. Vygotskii L.S. Sbranie sochinenii: v 6 t. 1983, T. 2. Problemy obshchei psikhologii [Collected Works: in 6 vol. Vol.2. Problems of General psychology]. Moscow: Pedagogika, 1983. pp. 355–356.
33. Vygotskii L.S. Stakan vody [The Glass of water]. *Polesskaya pravda* [Polesskaya pravda], 1923, no. 1053, 21.11.1923, pp. 3.
34. Vygotskii L.S. Uriel' Akosta. Groza [Uriel Acosta. Storm]. *Nash ponedel'nik* [Our Monday], 1922, no. 12, 13.11.1922, pp. 3.
35. Vygotskii L.S. Khorosho sshityi frak [Well-tailored coat]. *Nash ponedel'nik* [Our Monday], 1922, no. 13, 20.11.1922, pp. 3.
36. Gracheva A.M., Nistratov A.A., Sobkin V.S. Personazhi fil'ma v prostranstve teatral'nykh amplua [The Characters in the space of a theatrical role]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta* [The Moscow University Herald], Ser. 14. Psikhologiya, 1990, no. 1, pp. 24–33.
37. Leont'ev A.N. Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost'. [Activity. Consciousness. Personality]. Moscow: Politizdat, 1975, pp. 304.
38. Lotman Yu.M. Pushkin [Pushkin]. Saint-Petersburg.: Iskusstvo, 2003, pp. 847.
39. Meierkhol'd Vs.E., Bebutov V.M., Aksenov I.A. Tablitsa amplua [Table roles]. *Amplua aktera* [The Role of an actor]. Moscow, 1922, pp. 6–11.
40. Sobkin V.S. Kommentarii k teatral'nykh retsenziyam L'va Vygotskogo; Vygotskii L.S. Teatral'nye retsenzii. [Comments theatrical review of Lev Vygotsky; Vygotsky L.S. Theater reviews]. Moscow: Institut sotsiologii obrazovaniya RAO, 2015, 568 p.
41. Sobkin V.S., Mazanova V.S. Kommentarii k "Teatral'nykh zametkam" L.S. Vygotskogo [Reviews for "Theatre notes" L.S. Vygotsky]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-historical psychology], 2014, no. 3, pp. 82–96.
42. Sobkin V.S., Mazanova V.S. Kommentarii k stat'e L.S. Vygotskogo "Teatr i revolyutsiya" [Comments on the article of L.S. Vygotsky "Theatre and revolution"]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-historical psychology], 2015, no. 1, pp. 91–113. doi:10.17759/chp.2015110111
43. Sobkin V.S., Mazanova V.S. Kommentarii k teatral'noi retsenzii L.S. Vygotskogo "Gastroli Solovtsovskoi truppy" [Reviews for theater reviews by L. S. Vygotsky "Tour Solovtsovskogo troupe"]. *Dialog* [Dialog], 2014, no. 9, pp. 39–48.
44. Sobkin V.S., Mazanova V.S. O chem rasskazal gomejskii "Veresk" L'va Vygotskogo: opyt rekonstruktsii sotsiokul'turnogo konteksta [Said Gomei "Heather" Lev Vygotsky: the experience of reconstruction of socio-cultural context]. *Voprosy psikhologii* [Issue of psychology], 2014, no. 6, pp. 89–106.
45. Sobkin V.S., Mazanova V.S. Opyt kommentariiev k odnoi teatral'noi retsenzii L.S. Vygotskogo [Experience reviews one theater reviews by L. S. Vygotsky]. *Natsional'nyi psikhologicheskii zhurnal* [National psychological journal], 2014, no.1, pp. 37–48.
46. Sobkin V.S., Nistratov A.A., Gracheva A.M. Personazhi fil'ma v prostranstve sotsial'nykh stereotipov [The Characters in the space of social attitudes]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [The Moscow University Herald], Ser. 14. Psikhologiya, 1989, no. 1, pp. 38–44.
47. Stanislavskii K. S. Sbranie sochinenii: V 9 t. 1990, T. 3. Rabota aktera nad soboi. Ch. 2: Rabota nad soboi v tvorchestvom protsesse voploshcheniya: Materialy k knige. [Collected Works: in 6 vol. Vol.2. Work on the actor himself. Part 2: Work on yourself in the creative process of translating Materials for the book.] Moscow: Iskusstvo, 1990, pp. 268–271.
48. Freid Z. O nartsizme [On narcissism]. *Ocherki po psikhologii seksual'nosti* [Essays on the psychology of sexuality], Reprintnoe izdani, Minsk, 1990, 188 p.
49. Eizenshtein S.M. Izbr. proizv. v 6 t. 1964, T. 3. Teoreticheskie issledovaniya (1945–1948). *Neravnodushnaya priroda* [Selected works in 6 vol. Vol. 3. Theoretical studies (1945–1948). *Non-Indifferent nature*], Moscow: Iskusstvo, 1964, pp. 61.