

Комментарии к статье Л.С. Выготского «Театр и революция»

В.С. Собкин*

институт социологии образования РАО, Москва, Россия,
sobkin@mail.ru

В.С. Мазанова**

институт социологии образования РАО, Москва, Россия,
valery.mazanova@gmail.com

В работе приведены комментарии и примечания к статье Л.С. Выготского «Театр и революции» (1919), которая посвящена анализу реакции театрального искусства на общественно-политические процессы, происходящие в России в период революции. В статье особое внимание уделяется нескольким аспектам: историческому контексту; влиянию социокультурной ситуации на динамику развития театрального искусства и репертуарную политику; социальным изменениям состава театральной публики; зарождению новых театральных форм, связанных с политическими преобразованиями. Примечания и комментарии к данной статье касаются как биографических сведений, так и материалов из истории театра, культуры и психологии. Это позволяет реконструировать тот социокультурный контекст, обращение к которому необходимо для понимания как данной статьи Л.С. Выготского, так и становления его взглядов как основателя культурно-исторической психологии.

Ключевые слова: историко-культурный контекст, тенденциозное искусство, буффонада, мистерия, театр национальных меньшинств, актерское переживание, механизмы цензуры, зрительская реакция.

Статья «Театр и революция» была опубликована Л.С. Выготским в сборнике «Стихи и проза русской революции», который вышел в Киеве в 1919 г. Сборник включал в себя произведения видных писателей и поэтов, принадлежавших к различным литературным направлениям (А. Блок, А. Белый, Н. Венгров, Э. Гиппиус, М. Горький, Н. Клюев, В. Маяковский, Л. Никулин, А. Ремизов, В. Ропшин (псевдоним Б. Савинкова), И. Эренбург и др.). Уже сам отбор авторов позволяет говорить о своеобразии замысла составителей сборника: показать неоднозначное понимание, а порой диаметрально противоположный опыт переживаний и художественного отображения событий русской революции. Наряду с литературными произведениями в сборнике были помещены также и три критические статьи: «Русская

сатира и революция» М. Кольцова, «Театр и революция» Л. Выготского, «Литературные заметки» В. Агатова. Следует подчеркнуть, что позднее специальным Приказом Главлита этот сборник был запрещен, поскольку в нем публиковались произведения врагов народа: П. Орешина, Б. Савинкова, М. Кольцова, Н. Клюева.

С нашей точки зрения, публикация данной статьи имеет особое значение для понимания становления научных интересов Выготского и его ценностных ориентаций непосредственно в послереволюционный период. Дело в том, что, как правило, этот этап его биографии оценивается преимущественно в бытовом аспекте: возвращение к семье из Москвы в Гомель, который в то время находился под немецкой оккупацией; болезнь матери, а затем и брата; необхо-

Для цитаты:

Собкин В.С., Мазанова В.С. Комментарии к статье Л.С. Выготского «Театр и революция» // Культурно-историческая психология. 2015. Т. 11. № 1. С. 91–113.

* *Собкин Владимир Самуилович*, Заслуженный деятель науки РФ, академик РАО, доктор психологических наук, профессор, директор, институт социологии образования РАО, Москва, Россия. *sobkin@mail.ru*

** *Мазанова Валерия Сергеевна*, аспирантка лаборатории социокультурных проблем образования и воспитания, институт социологии образования РАО, Москва, Россия. *valery.mazanova@gmail.com*

димось материальной поддержки семьи; занятия различными видами деятельности (педагогика, художественная критика, общественная деятельность); раскрытие отдельных моментов его личной жизни. Между тем, содержание публикуемой статьи показывает, что в это время Выготский прорабатывает широкий круг социокультурных проблем, касающихся разнообразных взаимосвязей общественных социальных изменений и театрального искусства. Отметим лишь некоторые наиболее важные.

Статья «Театр и революция» состоит из пяти частей. В первой части Выготский, пытаясь найти исторические аналоги современной ситуации в стране, сопоставляет своеобразие отношений театра и общества времен французской революции с предреволюционным периодом в России. Само по себе подобное обращение Выготского к истории важно, поскольку свидетельствует о сформировавшейся у него ориентации на рассмотрение социальных явлений в историко-культурном контексте. Вместе с тем, он ищет не только прямые аналогии, но и стремится показать в своем кратком анализе кардинальные отличия между этими двумя ситуациями. Если во Франции театр был проводником революционных идей и выступал «общественной трибуной... зажигая огни революции», то в России основной круг театральных проблем обсуждался не в контексте общественных преобразований, а в логике художественно-эстетических экспериментов: основное напряжение здесь задавалось путем рассмотрения своеобразия отношений между содержанием и формой художественного произведения, сопоставлением различных психотехник актерской игры, характеристикой неоднозначности художественных переживаний при восприятии спектаклей разных жанров и т.п.

Следующий этап анализа, и этому посвящена вторая часть статьи, касается обсуждения вопроса о влиянии революционных общественных преобразований на процессы функционирования театра. Здесь Выготский обсуждает несколько моментов.

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

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

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

И наконец, специальное внимание при рассмотрении общих социальных преобразований театра Выготский уделяет новым формам театральной политики и управления театром: появление общественных художественных комитетов, коллегий, советов, театральных профсоюзов и т.п.

Третья часть статьи посвящена специальному обсуждению вопросов новой послереволюционной репертуарной театральной политики. С одной стороны, по мнению Выготского, на первый план выступают темы, касающиеся назидательно-разоблачительной критики предыдущего политического строя (пьесы, связанные с домом Романовых, личностью Григория Распутина и т.п.) и политической сатирой на злобу дня. С другой стороны, это выбор из старого репертуара пьес, в первую очередь, социальной направленности («На дне», «Гибель «Надежды», «Смерть Дантона», «Взятие Бастилии» и др.). И здесь Выготский проявляет себя как тонкий театральный критик, исследующий не только художественные особенности спектакля (происходящее на сцене), но и своеобразие эмоциональных переживаний, происходящих именно в зрительном зале. Отметим, в частности, такие социально-психологические феномены, которые он фиксирует, обращаясь к особенностям зрительского восприятия: возможность публичной негативной реакции зрителя на новую революционную власть, в силу чувства социальной защищенности публики, находящейся в зрительном зале; проявление бурных эмоциональных реакций (доходящих до массовой истерики среди зрителей), в основе которых лежат механизмы зрительской идентификации; смещение смысловых акцентов в театральной постановке, которые провоцируются открытой реакцией зрительного зала.

Четвертая часть статьи посвящена содержательному анализу пьесы В.В. Маяковского «Мистерия-буфф», поскольку, по мнению Выготского, это произведение является действительно новым, отражающим стремление к революционным преобразованиям театрального искусства. При этом Выготский делает акцент на жанровом («революционном»)

своеобразии сочетания ранее несовместимых жанров мистерии и буффонады. Если мистерия предполагает *закрытость* (поскольку генетически связана с «таинством», к участию в котором допускаются лишь посвященные), то буффонада, наоборот, — *открытое* площадное искусство, где манера актерской игры носит утрированно-комический характер и прямое обращение к зрителю. Достаточно подробно разбирая сюжет пьесы и ее языковые стилевые особенности, Выготский дает ей, вместе с тем, весьма критическую оценку, показывая несовместимость сочетания традиционных аллегорий и современной злободневности, поскольку это сочетание явно подчинено тенденциозности социального заказа, идеологической конъюнктуре. В результате вместо высокого духовного идеала революции оказывается лишь «дерево с булкой!».

И наконец, в пятой, завершающей статью, части Выготский переводит анализ проблемы соотношения театра и революции, говоря современным языком, в проектную плоскость: «что могло произойти в искусстве театра в связи с революцией». Причем эти изменения, по мнению Выготского, должны были произойти как в драматической литературе, так и в перестройке форм театрального искусства («новое вино должно быть влито в новые меха»). С его точки зрения, духу происходящих грандиозных социальных преобразований должен отвечать «героический театр». Однако и в этом Выготский видит фундаментальное социокультурное противоречие, вместо появления новых театрально-трагедийных форм актуализируются, развиваются и распространяются именно старые, которые и задают своеобразное противоречие социально-общественным преобразованиям: «...искусство это идет не вперед, а назад, кристаллизуется на примитивы, разлагается на элементы — от сложного к простому. Это — комнатное искусство в полном смысле слова». Но, несмотря на это противоречие, будущее театра, по мнению Выготского, лежит в создании монументального, грандиозного, всенародного искусства.

Предваряя комментарии к статье «Театр и революция», заметим, что она крайне интересна и в методологическом отношении, поскольку здесь проявляется своеобразие исследовательского подхода Выготского. Его анализ движется от поиска исторических аналогов интересующего его социокультурного явления (театр времен Великой французской революции) к исследованию функционирования этого явления в современной реальности (выявление стимулирующих факторов развития и блокирующих социальных механизмов), к поиску новых социальных источников развития (приход в театр нового зрителя), к поиску новых «зародышевых» форм, соответствующих тенденциям развития (пьеса «Мистерия-буфф») и, наконец, собственно к проектированию возможной формы, отвечающей основным тенденциям развития.

1. Статья опубликована в книге «Стихи и проза русской революции. Сборник первый» (Киев: Книго-

издательский кооператив «Современная мысль», 1919; статья подписана Л. Выгодский). Обложка оформлена Борисом Ефимовым (наст. фамилия — Фридлянд; 1900—2008), известным художником-графиком и мастером политической карикатуры, родным братом Михаила Кольцова, статья которого также помещена в настоящем сборнике. В сборнике представлены следующие авторы: Александр Блок, Андрей Белый, Натан Венгров, Александр Вознесенский, Эммануил Герман (литературный псевдоним — Эмиль Кроткий), Зинаида Гиппиус, Максим Горький, Валентин Горянский, Ефим Зозуля, Николай Клюев, Владимир Лидин, Владимир Маяковский, Лев Никулин, Петр Орешин, Алексей Ремизов, Александр Рославлев, В. Ропшин (литературный псевдоним эсера Бориса Савинкова), Илья Эренбург. В сборнике произведения перечисленных авторов сопровождаются краткими комментариями, например: «Стихи Б. Савинкова-Ропшина глубоко интересны как документы. В них ярко выразилась персональная правда конкретного типа революционера, в которой все-таки просвечиваются черты поэта. По внутренней своей обнаженности стихи эти являются, чуть ли не единственными в своем роде». К сожалению, установить автора(ов) комментариев не удалось.

Нетрудно заметить, что подбор писателей и поэтов, включенных в сборник, дает объемную картину понимания и переживания событий русской революции: авторы не только придерживаются разных эстетических позиций, но и отличаются идеологическими взглядами на революцию.

Помимо литературных произведений указанных авторов в сборнике были также напечатаны и критические статьи: «Русская сатира и революция» Михаила Кольцова, «Театр и революция» Льва Выготского, «Литературные заметки» Владимира Агатова.

Важно иметь в виду, что сборник готовился к изданию в Киеве в 1918 г., когда связь с Россией была затруднена, поскольку на тот период был заключен Брестский мир, в соответствии с которым территория Украины была оккупирована германскими и австрийскими войсками. В предисловии к сборнику его составители пишут: «Совершенно отрезанные от Великороссии, мы не только не могли сноситься с авторами интересующих нас произведений, но даже не могли найти и самих произведений, напечатанных в большинстве случаев в северных газетах и журналах, не дошедших до Киева». В 1919 г. картина резко меняется, поскольку Красная армия начинает занимать территорию Украины; 6 января 1919 г. провозглашается Украинская Советская Республика. Поэтому, предваряя сборник, составители отмечают: «Восстановление связи с Великороссией обнадеживает нас и, надо полагать, во 2-м сборнике — даст возможность полнее представить многих авторов, поневоле скудно представленных здесь, а также дополнить его произведениями целого ряда крупных авторов, в этот сборник не вошедших». Однако второй сборник издан не был. Стоит добавить, что позднее Приказом Главлита книга была запрещена из-за по-

мещенных в ней произведений врагов народа: П. Орешина, Б. Савинкова, М. Кольцова, Н. Клюева, а также из-за положительных упоминаний на страницах сборника писателя, политического и общественного деятеля Украины В.К. Винниченко, который в 1933 г. направил открытое письмо ВКП (б) с обвинением И. Сталина и П. Постышева в геноциде украинского народа и голодоморе.

Для восприятия комментируемой статьи, с нашей точки зрения, следует дать дополнительную информацию относительно авторов двух критических статей, которые представлены в данном сборнике помимо Л.С. Выготского. Один из них — Михаил Ефимович Кольцов (наст. фамилия — Фридлянд; 1898—1940, по другой версии — 1942) — известный советский публицист, журналист, писатель. В 1915 г. поступил в Психоневрологический институт (Петроград); активно участвовал в Февральской и Октябрьской революциях; член РКП (б) с 1918 г. (рекомендован А.В. Луначарским); с 1919 г. служил в Красной Армии; с 1920 г. работал в отделе печати Наркомата иностранных дел. Во время Гражданской войны в Испании (1936—1939) был направлен туда как корреспондент «Правды» и представитель СССР при республиканском правительстве; был активным организатором сопротивления франкистам. В 1938 г. отозван из Испании и арестован по обвинению в шпионаже (в пользу Англии — по показаниям арестованного наркома Н. Ежова; в пользу Германии — за «связь с немецкой шпионкой Марией Грессгенер»). Более вероятно, что реально он был устранен как свидетель тайных операций НКВД в Испании; возможно, здесь сыграл свою роль и опубликованный им в начале 1920-х гг. очерк о Льве Троцком: «Солдатам Троцкий чужд, нов и интересен. Таких они еще не видали... Когда Троцкий говорит, это вулкан, изрыгающий ледяные глыбы. Это Анатэма, пришедший мириться с людьми. Что он им, умный, отважно-находчивый еврей, этим славянам, неожиданно серым, лесным скифам? Чужое — дорого. Они верят Троцкому. Он им нужен. Он даст хлеб и мир» (Красный Китеж. Троцкий. Кольцов М. // Куранты искусства, литературы, театра и общественной жизни [еженед. изд.]. Киев, 1918. № 8 (сентябрь). С. 8—9). В 1954 г. М. Кольцов был реабилитирован.

Автор другой критической статьи — Владимир Гаринович Агагов (наст. имя и фамилия — Вэлвл Исидорович Гуревич; 1901—1967) — менее известен. Между тем, он является автором стихов песен из кинофильма «Два бойца» (1942; реж. Л. Луков; музыка Н. Богословского). Его песни «Темная ночь» («Тёмная ночь, только пули свистят по степи, / Только ветер гудит в проводах, тускло звезды мерцают. / В тёмную ночь ты, любимая, знаю, не спишь, / И у детской кровати тайком ты слезу утираешь...») и «Шаланды, полные кефали...» («Шаланды, полные кефали, / В Одессу Костя приводил, / И все биндюжники вставали, / Когда в пивную он входил... Я вам не скажу за всю Одессу, / Вся Одесса очень велика, / Но и Молдаванка, и Пересыпь / Обожают

Костю-моряка...»), исполненные в фильме Марком Бернесом, получили общенародное признание, их пели тогда и поют сегодня. С 1919 г. он работал в киевских газетах «Пролетарская правда» и «Киевский пролетарий». Впоследствии работал в газетах «Правда», «Гудок», «Рабочая Москва», журнале «Огонек». Агаговым написаны стихотворные сборники «Зеркала» (1923), «Гога» (1940), а также известная песня «Одесская блатная» («Ох, уж повезло косому Ваньке, / Удачный, падла, сделал он рывок, / Открыл закусочную в центре Молдаванки, / Туда стекался весь блатной народ...»), которую исполнял и В. Высоцкий. Помимо этого, Агагову приписывается авторство текста песни «Кокаинетка» («Что Вы плачете здесь, одинокая глухая деточка, / Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы? / Вашу тонкую шейку едва прикрывает горжеточка, / Облысевшая, мокрая вся и смешная, как Вы...»), которая входила в репертуар А. Вертинского.

Судьба В. Агагова, так же, как и судьба М. Кольцова, сложилась трагически — в 1949 г. он был репрессирован. Отбывая свой срок в лагере, Агагов организовал лагерный театр, где одновременно был директором, администратором и завлитом, и за это время смог помочь многим талантливым людям. В 1956 г. был реабилитирован, в 1957 г. восстановлен в Союзе писателей.

В контексте биографии Л.С. Выготского следует отметить, что в 1918 г., в связи с обострившимся заболеванием туберкулезом младшего брата, он отправился с ним и матерью в Ялту, остановившись в Киеве. «Дорога в Крым лежала через Киев. <...> Но когда с огромным трудом им удалось добраться до Киева, состояние ребенка резко ухудшилось, и о дальнейшей дороге в Крым нечего было и мечтать. Большого пришлое поместить в клинику, а Лев Семенович с матерью сняли комнату рядом, чтобы целый день иметь возможность находиться вместе с ребенком. Через несколько месяцев мальчику стало как будто бы немного лучше, однако врачи считали, что тяжелую дорогу в Крым он не перенесет, и рекомендовали забрать его домой. Прислушавшись к их совету, Лев Семенович вернулся с матерью и братом в Гомель» (Выгодская Г.Л., Лифанова Т.М. Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету. М.: Смысл, 1996. С. 45). Обращаясь к этому же эпизоду биографии Выготского, И. Рейф отмечает и романтическую линию этой поездки: в Киеве Выготский встречался с Надеждой Фридман (в девичестве — Пресман), которая приезжала к своим родственникам на летние каникулы в 1915 и 1916 гг. в Гомель и общалась в это время с Выготским. Рейф полагает, что за собирательным словом «врачи», скорее всего, стоит отец Надежды З.А. Пресман, самый популярный в ту пору частнопрактикующий врач в Киеве. В архиве семьи Выготского хранится переданный Пресманами сборник А. Блока «Соловиный сад» с автографом Выготского, состоящим из семи заглавных букв — Б.Т.Л.З.М.Н.Р. Рейфом было установлено, что эти буквы являются шифровкой

двух строк стихотворения Надежды Пресман, написанном в 1918 г.: «Благодарю тебя, любовь, за мне нанесенную рану...» (*Рейф И.* Мысль и судьба психолога Выготского. М.: Генезис, 2011). Подобная шифровка явно отсылает нас к любовному диалогу из романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», где Кити и Левин общаются посредством использования начальных букв слов: «Вот, — сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда, или тогда?» (*Выготский Л.С.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Мышление и речь. М.: Педагогика, 1984. С. 334). Заметим, что этот феномен смыслового общения был для Выготского крайне важен, и он использовал его в своей последней работе «Мышление и речь»: «Яркие примеры таких сокращений внешней речи и сведения ее к одним предикатам мы находим в романах Толстого, не раз возвращавшегося к психологии понимания <...> При одинаковости мыслей собеседников, при одинаковой направленности их сознания роль речевых раздражений сводится до минимума. Но между тем, понимание происходит безошибочно» (там же, с. 334).

Таким образом, появление данной статьи позволяет зафиксировать еще одну линию в личной биографии Выготского (помимо приезда в Киев в связи с лечением брата и романтической встречей здесь с Надеждой Пресман) — собственно творческую, связанную с попыткой осмысления отражения реальных событий революции в театральном искусстве: насколько театр соответствует духу революции и изменению массового сознания.

2. «...театр зажег огни революции» — здесь Л.С. Выготский имеет в виду то, что стало называться «политическим театром», когда театральная постановка превращается в событие общественно-политической жизни, когда театр активно вовлекается в революционную борьбу. В этом отношении социальная функция театра состоит в революционизации масс. Так, на начальном этапе Великой французской революции во время представлений в зрительном зале разыгрывались настоящие демонстрации, когда из лож кричали: «Да здравствует король!», а партер в ответ отвечал: «Да здравствует народ!». Важно также и то, что новые общественно-политические реалии выдвигали особые требования и к репертуарной политике. Так, Конвентом были приняты декреты, которыми театры обязали регулярно давать спектакли, повествующие о революционных событиях и прославляющие достоинства защитников свободы. В их репертуаре, в частности, должны были появиться трагедии «Вильгельм Телль» Лемьера, «Брут» Вольтера, «Кай Гракх» Шенье и другие пьесы республиканского содержания, согласованные с местной властью, которая имела право закрывать театры, «развращавшие общественную мораль». Французская революция провозгласила театр важным средством просвещения, агитации, идейного и эмоционального воздействия на народ с целью воспитания идеальных

граждан, «сынов отечества» (Васильев С.С. Развлекательный театр во Французской революции XVIII века: между политикой и искусством [электронный ресурс] // Художественная культура / Гл. ред. Е.В. Дуков М.: ГИИ, 2012. № 5. URL:<http://sias.ru/magazine/vypusk-5-2012/>). При этом важно подчеркнуть, что основным стилем французского театра был признан революционный классицизм, согласно которому Античность используется для героического возвеличивания революции. По выражению Маркса, «как герои, так и партии и народные массы старой французской революции осуществляли в римском костюме и с римскими фразами на устах задачу своего времени — освобождение от оков и установление современного буржуазного общества». Вместе с тем они «в классически строгих традициях Римской республики... нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы» (цит. по: *Маркс К.* Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1980. Т. 48).

3. «кризисом театра» — скорее всего, здесь, в первую очередь, имеется в виду отсылка к объемному сборнику статей «Кризис театра». В этом сборнике были опубликованы статьи «Театр или кукольная комедия?» Ю. Стеклова, «Мистерия или быт» В. Базарова, «Новая сцена и новая драма» В. Шулятикова, «Художественный театр» В. Чарского, «Театр в современном и будущем обществе» В. Фриче (Кризис театра: Сборник статей. М.: Проблемы искусства, 1908.). Основанием для этого предположения может служить цитирование чуть ниже в данной рецензии Л.С. Выготским статьи Фриче. Помимо этого о кризисе театра писали Ю. Айхенвальд, Н. Евреинов, которых также упоминает в своей рецензии Выготский. Стоит добавить, что о кризисе театра писали такие видные практики и теоретики театра как А. Кугель, Д. Овсяннико-Куликовский, Н. Эфрос, Вяч. Иванов, В. Мейерхольд, Б. Глаголин и многие другие. Приведем в этой связи характерное, на наш взгляд, высказывание Н. Эфроса: «Слова о “кризисе театра” еще не были сказаны и подхвачены. В ту пору, к концу девяностых годов прошлого века, они не вошли еще сколько-нибудь широко и прочно в наш словесный оборот, не стали еще хотя бы монетой русских разговоров и писаний о театральном искусстве и театральном деле. “Крылатыми” эти слова сделались лишь позднее. Но то, что было потом обозначено как “кризис театра”, — оно, во всей ли полноте, или в значительной части своего содержания, уже ощущалось. Было это почувствовано отчетливо и остро как в самом театре, так и вне его, в воспринимающей его творчество среде. Констатировалось непосредственным восприятием лиц, близких к театру, отдающих ему свои силы или свое преимущественное внимание и интерес. И непосредственность такого чувствования уже оформлялась в сознание, подвигаясь под это ощущение некоторый теоретический»

кий, принципиальный базис. В отношениях к театру, к тому, что он делал, к тому, что давал, как результат своего творчества, — все явственнее проступала неудовлетворенность, готовая обратиться в горькое разочарование. Театр переставал радовать; во всяком случае, в радость от него (а радость — неперменная атмосфера оправданного в своем бытии театра, тот воздух, вне которого нет для него подлинной жизни и нет в нем подлинной нужности) все сильнее просачивалась какая-то горечь и без всякого теоретизирования, непосредственным своим языком говорила, что не все тут обстоит благополучно, что истощается магическая сила театра, и какие-то запросы к нему, все настойчивее требующие удовлетворения, остаются непокрытыми. Такая окраска отношений становилась все более сильной, и сгушалось предчувствие «кризиса» (Эфрос Н.Е. Московский Художественный театр: 1898—1923. М.; Пг.: Государственное издательство, 1924. С. 11—12).

4. «...то, что Станиславский назвал “душевым натурализмом”...» — термин теории сценического искусства К.С. Станиславского: «Новый реализм не есть реализм быта и внешней жизни, а реализм ее внутренней правды, — то, что, по-моему, лучше всего выражается словами: “душевный натурализм”» (К.С. Станиславский о Художественном театре (наша беседа) // Театр [ежедн. газ.]. 13.10.1913). Этот аспект в системе Станиславского будет затрагиваться Выготским и в более поздних его рецензиях (напр., см.: Наш понедельник. 1923. № 39. С. 3).

5. «...где кончается всякое искусство» — основная критика системы, как правило, сводится к тому, что само по себе воспроизведение психологической реальности еще не является фактом искусства, а принцип «четвертой стены», формально исключаящий взаимодействие актера и зрителя, не соответствует природе театральности.

6. «...крах декадентского, т. наз. условного или символического театра...» — в данном случае, Л.С. Выготский, скорее всего, имеет в виду статью В.Э. Мейерхольда «Русские драматурги» (1911), где, с одной стороны, противопоставляются «декаденты», как символисты, которые пишут преимущественно для чтения, а не для сцены, и с другой, — представители «новой сцены», ориентированные именно на театр и восстанавливающие архитектуру античного театра (Вяч. Иванов), комедии дель арте (А. Блок), средневековой мистерии (А. Ремизов) (подробнее см.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Коммент. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 181—189).

7. «драма только лирика, случайно отлившаяся в форму диалога» — здесь Л.С. Выготский отсылает нас к статье В. Фриче, где обсуждается проблема театрального импрессионизма: «Импрессионистическая формула должна была совершенно видоизменить не только внешний облик драмы, но и ее внутреннюю сущность. Если целью театрального представления является уже не изображение действия, а возбуждение настроения, то очевидно драма ничем

не отличается от лирики, смешивается с ней, другими словами, как самостоятельный вид поэзии, упраздняется. В эстетическом манифесте мюнхенских модернистов, помещенном в журнале «Blätter fuer die Kunst», так прямо и было сказано, что драма — «это только лирика, случайно отлившаяся в форму диалога» [выделено ред.]. Импрессионистическая формула приводила логически не только к уничтожению драмы, а также и к упразднению актера. Если театральное зрелище призвано возбуждать в зрителе только известные настроения, то нет надобности выпускать на сцену живых людей, а совершенно достаточно дергать за веревочки марионетки и сопровождать их жесты чтением пьесы. Такой последовательный импрессионист, как Метерлинк (в первый период своей деятельности), и писал свои драмы не для настоящей, а для кукольной сцены. Импрессионизм приводил неизбежно не только к упразднению актера, а также к уничтожению театра в обычном смысле этого слова» (Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра: Сборник статей. М.: Проблемы искусства, 1908. С. 170—171).

Следует добавить, что к работам одного из крупнейших социологов-марксистов того времени Владимира Максимовича Фриче (1870—1929) Л.С. Выготский обращался и в более поздних своих психологических исследованиях. Так, например, цитированием работы Фриче «Очерки социальной истории искусства» (1923) фактически завершается монография Выготского «Психология искусства» (1925): «В грядущем положение и роль искусства, — говорит Фриче, — едва ли значительно изменятся по сравнению с настоящим, и социалистическое общество представит в этом отношении не противоположность капиталистического, а его органическое продолжение» (Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 330). Возражая именно этому тезису, Выготский отмечает, что «поскольку в плане будущего несомненно лежит не только переустройство всего человечества на новых началах, не только овладение социальными и хозяйственными процессами, но и «переплавка человека», постольку несомненно переменится и роль искусства. Нельзя и представить себе, какую роль в этой переплавке человека призвано будет сыграть искусство, какие уже существующие, но бездействующие в нашем организме силы оно призовет к формированию нового человека. Несомненно только то, что в этом процессе искусство скажет самое веское и решающее слово. Без нового искусства не будет нового человека» (Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 331).

8. «...силами реалистической сцены...» — имеется в виду основной принцип реалистического театрального искусства, который заключается в требовании правдивого воспроизведения текущей действительности во всей ее неприглядности, особой, по выражению В. Майкова, «прикрепленности человека к жизни». Реалистические принципы русского театрального искусства нашли свое отражение и в драматур-

гии, и в актерской игре, и в организации театрального дела. Важную роль в становлении реалистического русского театра сыграла драматургия А.Н. Островского, А.В. Сухово-Кобылина и других. Традиции реалистической актерской игры заложены М.С. Щепкиным и его последователями А.Е. Мартыновым, П.М. Садовским, С.В. Шумским, С.В. и П.В. Васильевыми, Л.П. Никулиной-Косицкой и другими. Реалистическое театральное искусство нашло свое воплощение, в первую очередь, на сценах императорских театров — Малого (Москва) и Александринского (Петербург).

9. «...и углубились в безысходную психологию» — цитата из статьи А. Блока «О Театре», опубликованной в литературно-критическом журнале «Золотое руно» в 1908 г.: «Вы говорите мне: не вы ли сами создали тепловатую атмосферу в театре? Ваши драматурги снизошли в наши будни, променяли снежные горы на наши мирные долины, разучились будить в нас высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию; ваши актеры потеряли темпераменты и голоса, стали бездарными граммофонами, утратили чувство сцены. И вот — мы перестали нуждаться в вашем театре и ничего, кроме развлечения, от него не требуем» (Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Л.: Художественная литература, 1982. Т. 4. С. 86). Следует подчеркнуть, что вся статья Блока ориентирована именно на подчеркивание важности пробуждения с помощью театра «высоких чувств», «потрясения зрительного зала громами гениальной страсти», и это Блок, в первую очередь, связывал с социальными изменениями, появлением нового зрителя с новыми ценностями и устремлениями. Именно этим он и заканчивает свою статью: «И весна наша — поздняя весна, и на небе уж грозовые тучи. Слова героини великой символической драмы Островского сбываются, ибо идет на нас Гроза, плывет дыхание сжигающей страсти и стало нам душно и страшно. Не сегодня-завтра постучится в двери наших театров уже не эта пресыщенная толпа современной интеллигенции, а новая, живая, требовательная, дерзкая. Будем готовы встретить эту юность. Она разрешит наши противоречия, она снимет груз с усталых плеч, окрылит или погубит. И мы вовеки не забудем пророческих слов великого строителя Сольнеса, проникнутых вещим, грозовым трепетом: Юность — это возмездие» (там же, с. 99). Добавим, что статья Блока, с нашей точки зрения, имеет важное значение для понимания механизмов революционных преобразований в театральном искусстве. В ней он системно рассматривает взаимоотношения драматургии и театра — отношения писателя с актером, режиссером и зрителем, используя модель двух типов театра: «театр прямой» и «театр-треугольник», которую ввел В. Мейерхольд (*Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Коммент. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 129—131). Однако, в отличие от Мейерхольда, он строит свое рассуждение на анализе ценностей, акцентируя вни-

мание на социальных ожиданиях театральной публики как «незыблемой основы театра».

10. «...отрицание театра Айхенвальда...» — имеет в виду статья Ю. Айхенвальда «Отрицание театра», где автор отрицает театр как искусство и утверждает, что театр является лишь «подделкой жизни»: «...внутренне и теоретически он не нужен вообще. Конец театра наступил потому, что театр и не начинался. Эстетически он не может быть оправдан. <...> Искусство свободно, театр — нет. Он не самостоятелен. Он безнадежно зависит от литературы; не будь ее, не было бы и его. Между тем, не будь театра, литература, пьеса, все равно была бы (я разумею не историческое, а идеальное взаимоотношение театра и драматической словесности). <...> актер же автору подчинен. Спутник, только спутник драмы, театр ничего не прибавляет к ее существу. Он не дает внутренне-нового, действительно-нового. Кант назвал бы его суждением аналитическим, а не синтетическим, т.е. его сказуемое (спектакль) дает лишь то, что уже есть в подлежащем (пьеса). <...> Ведь и до сценического воплощения, помимо него, пьеса во все не страдает отсутствием яркости, живой красочности. Здесь не приходится потенциальную энергию претворять в кинетическую: написанная драма уже сама энергична вполне; она совсем закончена, и ей больше ничего не нужно. К великому прибавлять нечего. А в искусстве, что не прибавляет, то отнимает; что не плюс, то минус» (*Айхенвальд Ю.И.* Отрицание театра // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 13—14).

Учитывая значимость личности Айхенвальда для формирования мировоззрения Выготского, стоит, на наш взгляд, дать расширенную биографическую справку.

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872—1928) — литературный критик-импрессионист; профессор народного университета им. А.Л. Шанявского по кафедре русской словесности; ученый секретарь Московского психологического общества, сотрудник журнала «Вопросы философии и психологии»; переводчик Полного собрания сочинений А. Шопенгауэра (1901—1910).

В 1921 г. опубликовал в литературно-художественном журнале «Записки мечтателей», объединявшем символистов во главе с Андреем Белым, статью, где сравнивал расстрел Н. Гумилева с казнью А.М. Шенье; позднее Айхенвальд вернулся к этой теме, в частности, в своей статье «Литературные заметки»: «Каждая революция, должна, по-видимому, иметь своего Андре Шенье. До казни Гумилева казалось, что в России на эту печальную честь может претендовать именно Блок. <...> В застенках Чека, где застрелили Гумилева, наверное, не знали его стихотворений — там занимались не поэзией; но бесспорно, что продолжением и выводом из поэзии была жизнь Гумилева и его бесстрашное поведение перед палачами — все то, что привело его к казни. В этой казни была своя естественная логика, в этой казни был, надо сказать, политический смысл. Жизнь и смерть Гумилева с творчеством Гумилева связаны.

И хотя от реальной политики он был далек, но самая поэзия его — уже политика. <...> Художник-дворянин, певец аристократизма, благородное сердце сравнивший с «гербом отошедших времен», ценивший какой-то человеческий геральдизм и тонкие руки, которые не знали плуга, Гумилев, однако, был тем настоящим аристократом, который тяготеет к дорогой простоте и именно в ней усматривает последние корни внутренней знатности. Дворянство духа признавал он, то, которое обязывает (*noblesse oblige*), то, которое означает известную, уже достигнутую и осуществленную степень душевного изящества» (Айхенвальд Ю.И. Литературные заметки // Рувль. 1926. № 1729, 11 августа. С. 3).

Статья Айхенвальда (1921) вызвала резкую критику Л.Д. Троцкого, который опубликовал в газете «Правда» ответную статью «Диктатура, где твой хлыст?»: «...философия чистого искусства и литературная критика, стоящие под тем же знаком, всегда и неизменно обнаруживали ослиные уши реакции. И уши эти отличались в разные периоды только длиной. У господина Ю. Айхенвальда уши длины непомерной, и первое впечатление от его книги — это удивление: как это в советской России — даже в момент десятилетнего перемирия с буржуазным миром — нашлись бумага, шрифт и типографские чернила для того, чтобы дать столь полное отражение длиннейшим ушам айхенвальдовского «чистого» искусства. Мы здесь не литературную критику или антикритику собираемся писать. Мы ставим чисто политический вопрос. Или вернее — мы зовем к политическому ответу. Книжка Айхенвальда [скорее всего, имеется в виду книга Ю. Айхенвальда «Поэты и поэтессы», опубликованная в 1922 г. — Прим. ред.] насквозь пропитана трусливо-пресмыкающейся, гнилой, гнойной ненавистью к Октябрю и к России, какой она вышла из Октября. Сей жрец чистого искусства подходит к поэтам и поэтессам, прежде всего, с той бескорыстной эстетической целью, чтобы найти у них чуть-чуть замаскированный булжик, которым можно было бы запустить в глаз или в висок рабочей революции. <...> Он благоговеет перед красотой воина-дворянина и хотел бы всегда оставаться при нем в роли литературного приживала — но пускай же тот победит. Это философский, эстетический, литературный, религиозный блюдолиз, то есть мразь и дрянь. Во внутренних борениях трусости с надеждой он и не успел, очевидно, в свое время бежать из пределов «бесславия». Пять лет он накапливал свой гной низверженного приживала. А теперь НЭП открыл шлюзы его творчеству. И он осмелел. И вынес в литературу свои длинные уши, свои эстетические копыта и злобный скрип своих изъеденных пеньков. Старый мир был «родовит», в этом Айхенвальд подобострастно прав. Но представители, защитники, адвокаты и эстеты старого мира в рабочей республике — безродные псы. В этом великолепно прав Блок. Безродные псы — несмотря на НЭП, на десятилетнее перемирие с буржуазной Европой... Безродные псы! У диктатуры не нашлось в свое время для подколодного эстета, —

он не один! — свободного удара хотя бы дровком копыта. Но у нее, у диктатуры, есть в запасе хлыст и есть зоркость, и есть бдительность. И этим хлыстом пора бы заставить айхенвальдов убраться бы к черту в тот лагерь содержанства, к которому они принадлежат по праву — со всей своей эстетикой и со своей религией». (Троцкий Л.Д. Диктатура, где твой хлыст? // Правда. 1922, № 121, 2 июня). Вскоре после публикации этой статьи Айхенвальд был арестован, а 29 сентября 1922 г. был выслан за границу на философском пароходе; после эмиграции жил в Берлине.

11. «...«театр для себя» Евреинова» — здесь Л.С. Выготский делает отсылку к теоретическому принципу театральности Н.Н. Евреинова, согласно которому «инстинкт театральности» свойственен человеку так же, как инстинкты самосохранения, половой и другие. Это инстинкт *преображения*, «т.е. инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком» (Евреин Н.Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 118).

12. «Вера Мирцева» — пьеса Л.Н. Урванцева «Вера Мирцева. (Уголовное дело)» (1915).

13. «Враги» — пьеса М. Горького (1906). Позднее Л.С. Выготский дал рецензию на спектакль «Враги» в постановке гомельского театра (Наш понедельник. 1923. № 28, 12.03. С. 3).

14. «Ложь» — точно установить не удалось. Возможно, имеется в виду пьеса Е. Дубельт-Зеланд «Ложь» (1897), премьера которой состоялась в 1899 г. в Малом театре; пьеса также с успехом шла на сценах провинциальных театров.

15. «Хищница» — пьеса О. Миртова (псевдоним Ольги Копылевой-Розенфельд); написана в 1917 г.

16. «Благодать» — пьеса Л.Н. Урванцева; другое название пьесы — «Ее черновая работа» (1916). Более подробно см. рецензию Л.С. Выготского на спектакль «Благодать» в газете «Полеская правда», №1057 от 25.11.1923 г., с. 4.

17. «...обнаженная Леда Каменского» — имеются в виду театральные постановки по рассказу Анатолия Каменского (1876—1941) «Леда». Этот рассказ, опубликованный в 1907 г., считался самым скандальным произведением русской словесности; в нем обнаженная героиня философствует по поводу новых морально-нравственных принципов поведения. В литературоведческих статьях отмечается, что «в рассказе «Леда», где красавица-героиня ходила обнаженной по «идейным соображениям», большинство критиков также увидели эротизм, переходящий в порнографию. По сути же, это было одно из немногих произведений Каменского, основанных на философской базе идей Ф. Достоевского (сновидение героя рассказа «Сон смешного человека» о «золотом веке») и Ф. Ницше (идея о «дальнем» — сверхчеловеке будущего, противостоящем совр. мещанам). Эпатажное поведение Леды было первым намеком на новые отношения между людьми. Она являлась как бы представительницей этого чаемого грядущего и поэтому не имела реальных возлюбленных, жи-

дая, как она говорила, «будущего <...> сообщника, <...> нового, мудрого и свободного человека». Ряд критиков увидели в рассказе попытку воплощения новых отношений, а в Леде — набросок женщины будущего: «своей «Ледой» он как бы раздвинул покровы над первым моментом сказочного осуществления. <...> Еще солнечной поэмы существования нет. Но Леда уже ходит нагая» (Каменский Анатолий Павлович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь: в 3 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. Т. 2. С. 146–148). В рассказе появление обнаженной героини описано следующим образом: «Кедров кашлянул и переступил порог. Вдруг что-то с силой толкнуло его в сердце, на минуту ослепило глаза, и он едва не лишился чувств, — увидел Леду совершенно нагую, увидел тело поразительной чистоты и белизны, в одних золоченых туфельках на высоких каблуках, увидел гордо поднятую прекрасную голову с тяжелой, падающей на спину прической. Блеснул тонкий браслет у плеча. Блеснули большие, ясные и гордые глаза. “А-а, это вы, меценат... — спокойно говорила она, останавливаясь и выбирая в вазочке виноград. — Данчич, наверное, заснул. Что же вы не уходите?.. Боже, как ошеломлены! Разве вас не предупреждал Капитон, почему здесь такая жара? Представьте себе, какой ужас! Я осмеливаюсь ходить у себя дома так, как мне нравится. Влюблена в свое тело и позволяю смотреть другим. Боже, какая преступница!.. Сейчас вы уедете, но на одну минуту вам разрешается присесть и выпить вина”» (Каменский А.П. Рассказы о любви. СПб.: Росток, 2004. С. 232–244).

После Февральской революции 1917 г. в ряде театров Москвы, Петрограда и провинциальных городов России были осуществлены постановки по этому рассказу Каменского. Так, в апреле 1917 г. состоялась премьера спектакля «Леда» в Камерном театре с предваряющей лекцией самого Каменского, в которой он говорил о возможности публичного показа живого обнаженного тела как реализации принципа «социализации красоты». После лекции на сцене появлялась обнаженная актриса, которая, прогуливаясь по сцене, произносила длинный монолог. В 1918 г. в репертуаре московского Театра культов «Изида» шел спектакль «Леда» в постановке Н.Н. Фореггера, оформленный известным художником, участником группы «Бубновый валет» А.А. Осмеркиным. Справедливости ради следует добавить, что наряду с театральными постановками еще до революции в 1914 г. Анатолием Каменским совместно с Ж. Буржуа в Париже была снята кинодрама «Трагедия Леды», куда на главную роль первоначально приглашалась известная балерина Ида Рубинштейн. Однако в результате главную роль в нем сыграла другая известная русская танцовщица Наталья Труханова. Каменский еще до Революции привез фильм в Россию и после значительной цензуры он был показан широкой публике.

18. «...“Павел I” Мережковского...» — пьеса Д.С. Мережковского (1865–1941), написана в

1908 г.; сразу же после выхода была запрещена и конфискована как проявление «дерзостного неуважения к Высшей Власти...».

19. «...“Царь иудейский” К.Р...» — пьеса Великого князя Константина Романова (1858–1915), написанная в 1913 г. и повествующая о Страстной неделе.

20. «...провинция увидела “Анатему”...» — пьеса Л.Н. Андреева (1871–1919), написанная им в 1908 г.; премьера пьесы состоялась на сцене МХТ в 1909 г. (реж. В.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский; в роли Анатемы — В.И. Качалов). Отсылка к этой пьесе Л. Андреева встречается и в более поздней театральной рецензии Л.С. Выготского по поводу гастролей в Гомеле театра «Кривое зеркало» (Наш понедельник. 1923. № 42, 25.06. С. 3).

21. «...развитие национального театра меньшинств...» — следует отметить особый интерес Л.С. Выготского к развитию национального театра. Так, например, в цикле рецензий, опубликованных в газете «Наш понедельник», специально обсуждаются проблемы еврейского театра (Наш понедельник. 1923. № 30, 26.03. С.3; № 32, 09.04. С. 4; № 3., 16.04. С. 3; № 34, 23.04. С. 3; № 36, 14.05. С.3; № 37. 21.05, С. 4); отдельные рецензии посвящены также белорусскому театру (Наш понедельник. 1923. № 40, 11.06. С. 4; № 42, 25.06. С. 3). В данной рецензии Выготский акцентирует внимание на крайне важном моменте, который связан с особой линией культурного развития театра, когда новаторские приемы органично возникают «на почве форм и идей», выработанных национально-историческим прошлым.

22. «Молодой театр» — театр в Киеве под руководством Леся Курбаса (1887–1937), возникший на основе собранной им в 1916 г. театральной студии. «Молодой театр» работал в двух направлениях: с одной стороны, он, как отмечает Л.С. Выготский, ввел в свой репертуар произведения западной драматургии (Шекспира, Ибсена, Мольера и др.), которые впервые исполнялись на украинском языке; с другой, — театр в борьбе с натурализмом стремился к использованию новых театральных форм. Леся Курбаса принято относить к театральным реформаторам; его новаторские эксперименты в театре шли в том же направлении, что и постановки В. Мейерхольда, Б. Брехта и др. На основе театра-студии «Березиль» в 1922 г. Курбас организовал товарищеское объединение, которое в своей декларации объявляло борьбу против рутинности, штампа, косности (название происходит от украинского «березень» — первый весенний месяц, март). В художественное объединение входило шесть актерских студий (в Киеве, Белой Церкви, Умани, Одессе), более 400 актеров и сотрудников, режиссерская лаборатория, театральный музей, журнал «Баррикады театра», различные комитеты, в том числе и «психологически-технический» комитет, который применял методы прикладной психологии для разработки новых методик обучения актеров и режиссеров. В своей деятельности Курбас стремился преодолеть этнографизм натуралистически-бытового театра, создать театральное искусство,

созвучное новой революционной эпохе, театр политической агитации. В апреле—мае 1926 г. было принято решение о переименовании киевского театра «Березиль» в Центральный украинский театр Республики и переводу его в Харьков. Творчество Курбаса эволюционирует в сторону авангардизма, экспрессионизма, конструктивизма и необарочного символизма. При этом Курбас уделяет особое внимание эрудиции актеров, особым возможностям включения в сценическое действие фотографии, кино и музыки. В 30-е гг. Курбас был приглашен в Москву в Государственный еврейский театр (ГОСЕТ), где осуществил постановку «Короля Лира» с Соломоном Михоэлсом в главной роли. Премьера спектакля (1935) состоялась в отсутствие режиссера, который на тот момент был уже арестован и сослан на Соловки; расстрелян в 1937 г.

Упоминание в данной рецензии 1919 г. «Молодого театра», которым руководил Лесь Курбас, имеет, на наш взгляд, важное значение для последующей истории развития психологической школы Л.С. Выготского. Здесь стоит обратить внимание на два обстоятельства. Одно из них связано с созданием в начале 1930-х гг. в Харькове Сектора психологии при Украинской психоневрологической академии под руководством А. Лурия, который включал в себя отделы общей (заведующий отделом — П. Гальперин), клинической (заведующий отделом — М. Лебединский) и генетической (детской и возрастной; заведующий отделом — А. Леонтьев) психологии. Позднее к ним присоединились приехавшие из Москвы Т. Гиневская, Л. Божович и А. Запорожец. Впоследствии этот период был обозначен как Харьковская психологическая школа. Нетрудно предположить, что члены этого коллектива посещали спектакли театра «Березиль» в Харькове. И здесь мы подходим ко второму важному обстоятельству. Дело в том, что А.В. Запорожец до начала своей психологической карьеры был актером и учеником Леся Курбаса и, скорее всего, он старался приобщить своих коллег-психологов к творчеству этого режиссера и своего первого учителя. Возможно, что театральный опыт Запорожца, его учеба у Курбаса привлекли особое внимание к нему и Л. Выготского, который, как видно из данной рецензии, позитивно оценивал новаторские тенденции «Молодого театра». Добавим, что сам Запорожец высоко оценивал роль обоих своих учителей — Курбаса и Выготского — не только в своей личной биографии, но и подчеркивал сходство их представлений о психических явлениях: «Курбас своей идеей строительства философского театра, утверждением того, что творчество актера и режиссера должно строиться не на голой интуиции, а на сознательном отношении к изображаемым событиям, на глубоком понимании их внутреннего смысла, пробудил во мне, может быть, сам того не подозревая, интерес к психологии, к научному познанию внутреннего мира человека, к исследованию возникновения его мыслей и эмоциональных переживаний, процесса становления его личностных качеств. Все это по-

будило меня, в конце концов, уйти из театра, поступить во 2-й Московский университет и заняться изучением психологии. Я стал учеником знаменитого советского психолога Л.С. Выготского... Обнаружилось, что, несмотря на глубокое различие между моей предшествующей актерской и последующей научной деятельностью, между ними существует какая-то внутренняя связь и то, что раньше постигалось интуитивно, теперь должно было стать предметом объективного экспериментального изучения и концептуального осмысления» (цит. по: *Запорожец А.В. Избранные психологические труды*: в 2 т. М.: Педагогика, 1986. Т. 1).

23. «...зерно будущей театральной революции» — к этому стоит добавить развитие новых форм театральности, которые выражались в массовых действиях — театрализованных зрелищах, где участвуют большие массы народа (исполнители и зрители), — проводящихся под открытым небом. В рамках новых монументальных форм народного массового праздника после Октябрьской революции 1917 г. были осуществлены масштабные представления: «Действо о III Интернационале», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой коммуне», «Взятие Зимнего дворца» (все в Петрограде), «Борьба труда и капитала» (Иркутск). В постановке подобных действий участвовали крупнейшие режиссеры — Н. Петров, К. Марджанов, Н. Охлопков, Н. Евреинов и другие (*Дубинская А.И. Массовые действия // История советского театра*. Л.: Ленингр. отд. гос. изд-ва худож. лит-ры, 1933. Т. 1. С. 264—290).

24. «...изменить либретто в “Смерть Сусанина”...» — после Февральской Революции опера Ф. Глинки была исключена из репертуара Большого театра. Идея героического подвига Ивана Сусанина, отдавшего «Жизнь за царя», не отвечала духу времени. Однако позже в 1920-е гг. предпринимались попытки кардинальной переделки либретто оперы. Например, по одной из версий «Иван Сусанин обратился в «предсельсовета» — в передового крестьянина, стоящего за советскую родину. Ваня обращен был в комсомольца. Поляки остались на месте потому, что в это время как раз была война с Польшей, где выдвинулся Тухачевский. Конечный апофеоз анархии и новой династии превратился в гимн и апофеоз новой власти: «Славься, славься, советский строй» — так, по моим воспоминаниям, был перефразирован финальный гимн» (цит. по: *Сабанев Л.Л. Воспоминания о России*. М.: Классика—XXI, 2005). Действительно, подобные переделки были связаны с тем, что новая власть остро нуждалась в действенных идеологических символах в целях пропаганды своих идей и воспитания «нового человека». В этой связи А.В. Луначарский отмечал: «Мы пока еще очень бедны символами. У нас нет новой музыки, которая выражала бы собою нашу революцию, мы должны пользоваться, в сущности говоря, одним-единственным гимном, да и то несколько устарелым в музыкальном отношении. У нас нет образов, которые с такой же отчетливостью выражали бы наши переживания, как, скажем, для мелко-

буржуазной Швейцарии выражал их шиллеровский «Вильгельм Телль» или как для монархистов выражала их опера «Жизнь за царя» (Луначарский А.В. Почему мы сохраняем Большой театр? Л.: Управление Государственных академических театров, 1925). Поэтому Луначарский полагал, что героика гениальной оперы Глинки вполне соответствует героике послереволюционной России и либретто оперы нуждается лишь в небольших изменениях.

25. «складом, формой и отпечатком эпохи» — в указании актерам Гамлет говорит, что они должны действовать без лишней скованности и во всем слушаться внутреннему голосу: «сообразуйте действие с речью, речь с действием, причем особенно наблюдайте, чтобы не переступить простоты природы; ибо все, что так преувеличено, противно назначению лицедейства, чья цель как прежде, так и теперь была и есть — держать как бы зеркало перед природой, являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток. Если это переступить или же этого не достигнуть, то хотя невежда это и рассмешит, однако же ценитель будет огорчен...». Заметим, что в своей более ранней работе «Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира», обращаясь к данному эпизоду, Л.С. Выготский акцентирует внимание на несколько ином моменте — на значении «сцены на сцене» для общего хода трагедии. При этом для него важна именно символика сцены — «законы этого зеркала жизни», когда актер, играя заданную роль, «переживая ее», постигает тайный смысл трагедии. Подобная символика сцены, «ее смысл, закон ее действия здесь вынесены наружу», позволяют «уловить смысл» реальной жизни. Эта более ранняя интерпретация сцены обращения к актерам, с нашей точки зрения, позволяет уточнить мысль Выготского о том, что «театр революционного времени» должен отражать (выражать) именно глубинный смысл данного исторического периода (Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 435—436).

26. «Крах Торгового дома Романовых и К-о» — пьеса М. Линского, где Государственную думу и Россию изображали в фривольных тонах, шла в репертуаре Литейного театра в 1917 г.

27. «...одно имя Распутина было признаком и гарантией занимательного зрелища» — в этой связи, можно отметить пьесы «Как Гришку с Николкой мир рассудил» А. Курбского, «Гришкин гарем (Распутин, женщины и Ко)» В. Леонидова, «Голос с того света, или Гришка Распутин в гостях сатаны» Р. Меч (Менделевича), «Ночные оргии Распутина» В. Рамазанова и др., которые шли на сценах петроградских театров в 1917 г.

28. «Дезертир» — возможно, имеется в виду пьеса крестьянского писателя И.И. Макарова «Дезертир».

29. «зрители высоких зрелищ — роковых минут мира» — неточная цитата из стихотворения Ф.И. Тютчева «Цицерон» (1831).

...Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!

Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

30. «Напрасно правительственный комиссар по делам искусства В. Фриче рекомендовал...» — здесь Л.С. Выготский допускает неточность, поскольку В.М. Фриче в 1918 г. был назначен комиссаром по иностранным делам Московской области. Должности комиссара по делам искусства на тот период вообще не существовало: был Комиссариат народного просвещения, где должность Наркома просвещения с 1917 по 1929 г. занимал А.В. Луначарский. Декретом СНК РСФСР от 26.08.1919 г. «Об объединении театрального дела» руководство театральным делом России возлагалось на Центральный Комитет (Центротетра) при Народном Комиссариате по Просвещению, где исполнительным аппаратом являлся Театральный Отдел (ТЕО). Первоначально руководила отделом Вера Рудольфовна Менжинская (1872—1944), которая не имела прямого отношения к театральному искусству; в сентябре 1920 г. руководителем ТЕО был назначен В.Э. Мейерхольд, занимавший эту должность до февраля 1921 г., который и выдвинул программу реформирования театрального дела в послереволюционной России, политизации театра — «Театральный Октябрь» (1920).

Учитывая вышесказанное, можно с высокой долей вероятности предположить, что в приведенной фразе содержится явная опечатка, и ее надо читать следующим образом: «Напрасно правительственному комиссару по делам искусства В. Фриче рекомендовал...». Правомочность подобного исправления подтверждается тем, что в 1908 г. в своей статье «Театр в современном и будущем обществе» В. Фриче действительно обсуждает намеченные А.В. Луначарским две тенденции развития театра в социалистическом обществе: театр «коллективный» и театр «интимный». Однако, по мнению Фриче, ссылавшегося на опыт Германии, коллективный театр, по сути дела, означает бесплатный, общедоступный, народный театр. Театр же интимный, — «театр для немногих, для богатой, избранной публики». В этой связи основная критика Фриче взглядов Луначарского заключалась в том, что предложенное последним разделение театра на два типа («коллективный» и «интимный») не устраняет классового неравенства и ориентировано на наличие «классовой организации общества со всеми ее интеллектуальными, моральными и эстетическими последствиями». По мнению Фриче, в социалистическом же (бесклассовом) обществе: «сцена должна снова слиться с публикой и театральные зрелища с их разделением на зрителей и актеров уступят место коллективным празднествам, торжественным процессиям, массовым хорам и т.п.» (Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра: Сборник статей. М.: Проблемы искусства, 1908. С. 185).

31. «...театр определенного политического направления, тенденциозный» — следует заметить, что Л.С. Выготский еще в 1919 г. уловил важность темы тенденциозности искусства, которая станет одной из наиболее остро обсуждаемых в 1920-е гг. Так, в программе «Театрального Октября» (1920) В.Э. Мейерхольд высказал тезис о необходимости строить театр открыто тенденциозный, агитационный, подчиненный политическим задачам эпохи. С его точки зрения, необходимо было разрушить старые театральные формы и создать новые — революционные. Возражая мнению о том, что агитационность искусства разрушает художественность, «чистоту искусства» и ограничивает свободу творчества, он парировал: «Лучшие образцы драматургии так называемого классического репертуара всегда были явно тенденциозны и явно агитационны. Таковы все комедии Аристофана, все комедии Мольера, «Генрих V» и многое у Шекспира, «Горе от ума», «Ревизор», «Смерть Тарелкина», Ибсен, Оскар Уайльд, Чехов, и еще, и еще, и еще. Не о чем тут толковать, всякий должен согласиться с тем, что вся драматургия прежде всего тенденциозна и, прежде всего, агитационна» (Мейерхольд В.Э. Театральные листки // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Комментар. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 27).

Более сдержанную позицию в этом вопросе занимал А.В. Луначарский, отмечавший, что «тенденциозностью называется обыкновенно в искусстве проведение идеи, так сказать, насильственно. Произведение тенденциозное навязывает свою тенденцию, идея не вытекает сама собой из глубоко правдивого, внутренне гармоничного, в себе самом потрясающего зрелища, а как бы пришивается белыми нитками к нему, искажая часто самый ход событий и последствия развития характера. Чем менее замечаем мы такое нахлобучивание колпака тенденции на голову пьесы, чем более вложенная автором идея слита с самым действием и, так сказать, подсказывается им не только нашей голове, но и вкрадывается в самое наше сердце, взволнованное зрелищем, — тем более имеем мы перед собою не тенденциозную, а просто глубоко идейную пьесу» (Луначарский А.В. Театр и революция // Луначарский А.В. Собрание сочинений: в 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. М.: Художественная литература, 1964. Т. 3. С. 90—91). Поэтому, не отрицая важность для воспитания зрителя агитационных, плакатных пьес, с его точки зрения, революционная, социальная пьеса вовсе не обязательно должна быть тенденциозной: «Мы имеем большое количество пьес прошлого, которые в меньшей мере, но, тем не менее, несомненно, воспитывают чувство собственного достоинства в человеке, ненависть ко всякой тирании, эксплуатации, которые презирают лицемерие, малодушие, которые зачастую очень глубоко вскрывают пороки буржуазии, чиновников и их министров и т. д., которые жгуче изображают если не самую борьбу, то, по крайней мере, страдание пролетариата и т. д. и т. д.» (там же, с. 91).

32. «...Художественный театр и его Студия...» — здесь имеется в виду Первая студия Художественного театра, организованная в 1912 г. под руководством К.С. Станиславского и Л.А. Сулержицкого. Среди актеров студии были М. Чехов, Е. Вахтангов, А. Дикий, С. Бирман и другие. Более подробно см. прим. 7 к рецензии Л.С. Выготского «Гастроли второй студии МХАТ» (Наш понедельник. 1923. № 51, 27.08. С. 3).

33. «На дне» — премьера пьесы М. Горького в Художественном театре состоялась в 1902 г. (режиссеры: К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко, художник В.А. Симов; роли исполняли: Сатин — К. Станиславский, Лука — И. Москвин, Барон — В. Качалов, Настя — О. Книппер, Бубнов — В. Лужский и др.).

34. «Гибель «Надежды»» — постановка пьесы Г. Гейерманса в Первой студии Художественного театра была осуществлена Р. Болеславским в 1913 г. (в ролях: Баренд — А. Дикий, Симон — А. Чебан и др.).

35. «Ткачи» — в первые годы после Октябрьской революции эта пьеса Г. Гауптмана была широко популярна, в частности, в 1918 г. премьерой «Ткачей» открылся Дом рабочих Петроградской коммуны.

36. «Бобровая шуба» — пьеса Г. Гауптмана ставилась, например, в Замоскворецком театре в Москве в 1918 г.

37. «Смерть Дантона» — в декабре 1917 г. дирекция театра Корша предложила А. Толстому написать инсценировку для романтической трагедии Г. Бюхнера; премьера спектакля на сцене театра Корша состоялась в 1918 г. (режиссер — А.П. Петровский, художник — Е. Соколов, в главной роли — М. Нароков). Поскольку комментируемая статья была опубликована Л.С. Выготским в Киеве, то стоит добавить, что в сезоне 1918/1919 пьеса готовилась к постановке в Одесском драматическом театре (режиссер — Г.В. Гловацкий). В это же время в Одессе находился и А.Н. Толстой, который публично читал пьесу на своих концертах во время гастролей по городам Украины. Инсценировка Толстого трагедии Бюхнера активно обсуждалась на страницах украинских газет и журналов. В частности, В. Катаев полагал, что она может иметь большой успех у зрителей, отмечая, что отдельные сцены показались ему особенно впечатляющими — например, та, где Робеспьер говорит: «В последнее время мне часто снится сон, будто я пишу длинный список тех, кто должен быть казнен, в конце списка ставлю — Максимилиан Робеспьер, и рука моя не может остановиться. И в холодном поту я просыпаюсь». В чтении это место производит очень сильное впечатление, и, надо полагать, на сцене оно будет потрясающим. Таких мест в пьесе очень много» (Жизнь, 1918. № 20, 10. С. 8—9).

38. «Пьеса эта нередко вызывала истерику в зрительном зале (сцена казни) благодаря чрезвычайной ее «современности»...» — здесь Л.С. Выготский фиксирует крайне важный феномен зрительского восприятия, когда события пьесы отождествляются с современной реальностью, и исчезает дистанция между сценой и жизнью; пропадает магическое «как

бы», и зритель переживает не характерный для восприятия искусства эстетический катарсис, а «реальную истерику». Зритель не видит, не чувствует формы, художественной условности.

Актуальность событий, происходящих на сцене, как пишет Выготский «их современность», обуславливает проявления истерических реакций в зрительном зале. По сути дела, Выготский фиксирует проявление феномена психического заражения, который основан на действии механизма идентификации. Подчеркнем, что Выготский весьма точно диагностирует своеобразие этого феномена как проявление *истерики*. В этой связи сопоставим описание механизма идентификации при интерпретации истерического припадка, как действия психической инфекции у З. Фрейда: «Третьим особенно частым и важным случаем образования [истерического. — *Ред.*] симптома является тот случай, когда идентификация совершенно не обращает внимания на объектное соотношение к лицу, которое она копирует. Когда, например, девушка, живущая в пансионате, получает письмо от своего тайного возлюбленного, возбуждающее ее ревность, и реагирует на него истерическим припадком, то некоторые из ее подруг, знающие об этом, заражаются этим припадком, как мы говорим, путем психической инфекции. Здесь действует механизм идентификации, происходящей на почве желания или возможности находиться в таком же положении. Другие тоже хотели бы иметь тайную любовную связь и соглашались под влиянием сознания своей виновности также и на связанное с ней страдание. Было бы неправильно утверждать, что они присваивают себе этот симптом из сострадания. Наоборот, сострадание возникает лишь из идентификации, и доказательством этого является тот факт, что такая инфекция или имитация возникает и при таких обстоятельствах, когда предшествующая симпатия меньше той, которая имеет обычно место между подругами по пансионату. Одно “Я” почувствовало в другом существенную аналогию в одном пункте, в нашем примере — в одной и той же готовности к чувству; на основании этого создается идентификация в этом пункте, и под влиянием патогенной ситуации идентификация передвигается на симптом, продуцируемый человеческим “Я”. Идентификация через симптом становится, таким образом, признаком скрытого места у обоих “Я”, которое должно было бы быть вытеснено» (цит. по: *Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я»*. М.: Современные проблемы, 1926).

39. «*Взятие Бастилии*» — под таким названием была поставлена в 1918 г. пьеса Р. Роллана «Четырнадцатое июля» (1902) к празднованию годовщины Октябрьской революции Театральной ареной Пролеткульта в Петрограде. Для постановок Арены Пролеткульта было характерно использование коллективной декламации, ритмо-пластических движений, аллегорий и символов, подчиненных агитационным задачам.

40. «*Коммивояжер свободы*» — в библиографии Викторьена Сарду (1831—1908) пьесу с таким назва-

нием обнаружить не удалось. Вместе с тем отметим, что его пьесы «Запретный плод», «Нервные люди», «Граф де Ризоор» (оригинальное название: «Родина!»), «Термидор», «Мадам Сан-Жен» были весьма популярны в России. Во время пребывания Л.С. Выготского в Киеве в 1918—1919 гг. пьесы Сарду были в репертуаре Железнодорожного театра под руководством С. Кабузана.

41. «*Фразы о «явном превосходстве монархии» зритель встречает аплодисментами, и актер произносит не без расчета на политический момент (Киев)...»* — подчеркнем, что здесь Л.С. Выготский ссылается на свои впечатления о посещении спектаклей в Киеве, который в то время был оккупирован германскими и австрийскими войсками. Как видно из этих заметок, значительная часть театральной публики Киева явно отрицательно относилась к Советской власти и поддерживала монархию. В этой связи данный фрагмент в соответствии с общей темой статьи («Театр и революция») проявляет, скорее, негативное отношение публики, пришедшей в театр, к революции: театр как социальный институт дает возможность эмоционального публичного проявления своей позиции именно тем группам и слоям, которые не принимают революционных преобразований. Это и есть «выход современности из зрительного зала на сцену». При этом подобный *выход*, как открытая эмоциональная реакция, в социально-психологическом плане выполняет своеобразную *социально-психологическую компенсаторную* роль, обуславливая возможность выражения своей политической позиции. Заметим, что возможна и иная ситуация, когда проявление зрителем открытой эмоциональной реакции во время театрального действия связано с особым типом протестного поведения. В этом случае зритель проявляет свое позитивное отношение к цензурируемому и запрещенным властью темам. Так, сидя в зрительном зале, он оказывается защищенным, поскольку ситуация, по поводу которой проявляется открытая эмоциональная реакция, является *условной*, и зритель не выражает прямого политического протеста. Подобный тип эмоциональной реакции носит явный игровой характер: зритель выражает протест официальной власти, но, в то же время, его в этом власть не может обвинить, поскольку реакция не носит прямого характера и выражена в отношении не реального, а «вымышленного» (театрального действия). Поэтому театр является крайне притягательным, поскольку гарантирует зрителю возможность публично выразить свое несогласие и протест в отношении существующей власти, при этом, не подвергаясь санкциям.

42. «*Бедная сатира. Бедный зритель: он в жажде и погоне за современностью освистывал вначале...*» — заметим, что скептическая оценка Л.С. Выготским современной сатиры перекликается с анализом сатирических журналов, газет и сборников в период революции М. Кольцова, который представлен в его статье «Русская сатира и революция», помещенной в данном сборнике: «С осени наша сатира открыто от-

шатнулась от демократии, пролетариата, социальной революции, пожалуй, и от просто революции. Классовая борьба, настоящая, неприкрытая, кровавая — испугала. Она, оказывается, страшная и совсем не смешная... <...> У сатиры исчез ее задорный пыл. Потянуло назад — к теплым берлогам вчерашней подъяремной культуры. Сатира придвинулась поближе к интеллигенции, раньше уродливой и осмеянной, теперь благородной, невинно-несчастной» (*Кольцов М. Русская сатира и революция // Стихи и проза русской революции. Сборник первый. Киев: Книгоиздательский кооператив «Современная мысль», 1919).*

43. «...потом устроивал овалы городовому в «Днях нашей жизни» — в тоске по твердой власти» — премьера пьесы Л.Н. Андреева состоялась на сцене петербургского Нового театра в 1908 г. Также она ставилась в Одесском драматическом театре (1908), Киевском театре «Соловцов» (1908) и в Театре Корша (1909). Скорее всего, Л.С. Выготский ссылается здесь на свои театральные впечатления при просмотре данного спектакля по пьесе Андреева в театре «Соловцов».

Заметим, что городского в списке действующих лиц пьесы нет, однако эта фигура присутствует в авторских ремарках и эпизодически появляется во время спектакля: «Действие второе. Тверской бульвар. Время к вечеру. Играет военный оркестр. В стороне от главной аллеи, на которой тесной толпой движутся гуляющие, на одной из боковых дорожек сидят на скамейке Ольга Николаевна, Глуховцев, Мишка, Онуфрий и Блохин. Изредка по одному, по двое проходят гуляющие. В стороне прохаживается *постовой городской* [выделено ред.] в сером кителе. Звучит оркестра, играющего вальс «Клико», «Тореадора и Андалузку», вальс «Ожидание» и др., доносятся откуда-то слева <...> Сторож идет жаловаться *городовому*. Тот равнодушно, через плечо, взглядывает на студентов и отмахивается от сторожа рукою <...> Проходит сильно подкрашенная женщина, по виду из гулящих, замечает пристальный взгляд *городового* и резко поворачивает назад. Походка развалистая и ленивая. Поглядывает на студента и напевает: «Я обожаю, я обожаю...»» (*Андреев Л.Н. Драматические произведения: в 2 т. Л.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 3—62).*

Таким образом, зафиксированные Выготским «овации городовому» характеризуют крайне интересный психологический феномен явного смещения смыслового акцента при восприятии спектакля зрителем. Как мы видим, здесь на первый план выступает молчаливая, эпизодическая, третьестепенная фигура. Проявление же открытой позитивной реакции (явно неадекватной предложенному драматургом контексту сценического действия) к этой незначимой фигуре, одетой в форменный китель, лишь усиливает смысловой акцент, — реакцию позитивного принятия зрителем не просто твердой, а именно *старой* власти. Заметим, что сам по себе этот феномен *смысловой переакцентуации* определяет не только изменение содержания за счет подключения нового социального контекста, но характеризует и особый

способ публичного поведения театрального зрителя как участника сценического действия, когда он подобным открытым проявлением своей эмоциональной реакции становится и явным соавтором спектакля. Подчеркнем, что в основе подобной публичной реакции в данном случае лежит самоутверждение своей социальной позиции. Иными словами, приводя подобный пример, Выготский намечает особый сюжет, связанный с выявлением смысловой позиции зрителя при восприятии спектакля, шире, — реконструкции смысловой партитуры зрительского восприятия. И это особый предмет работы театрального критика в отличие от режиссера, который выстраивает смысловую партитуру спектакля.

44. «...переделанной для сцены поэмы Вас. Каменского «Стенька Разин»...» — поэма русского поэта-футуриста В.В. Каменского «Стенька Разин» написана в 1915 г.; в 1919 г. она переработана в пьесу; в 1928 г. написан роман. Из известных театральных постановок стоит отметить постановку «Стеньки Разина» во Дворце Октябрьской революции (Москва; реж.: В.Г. Сахновский; 1918 г.) и постановку в Волковском театре (Ярославль; реж.: Ф.Д. Субботин; 1919 г.). Добавим, что к поэме Каменского «Стенька Разин» Л.С. Выготский также обращается и позднее в своей рецензии на гастроли в Гомеле артиста Максимова, который включал фрагменты из этого произведения в своей репертуар (см. рецензию Л.С. Выготского «Гастроли Максимова» в газете «Полесская правда» № 1072 от 13.12.1923. С. 3).

45. «...«Мистерия-буфф» Вл. Маяковского» — поскольку в данной статье Л.С. Выготский уделяет этой пьесе особое место, дадим развернутый комментарий, касающийся первой постановки «Мистерии-буфф».

Первая читка пьесы состоялась в сентябре 1918 г. на квартире Осипа и Лилии Брик, где присутствовали А. Луначарский, С. Альтман, А. Лурье, Н. Пунин, В. Мейерхольд и другие. Пьеса произвела на присутствующих сильное впечатление; чуть позднее Луначарский публично заявил, что содержание «Мистерии-буфф» соответствует «гигантским переживаниям настоящей современности». Центральное бюро по организации празднеств первой годовщины Октябрьской революции приняло решение о постановке пьесы. Первоначально постановку планировалось осуществить на сцене Александринского театра, однако «эту мысль очень скоро пришлось оставить. Старое актерство Александринского театра в своей значительной части было настроено в то время реакционно, и в его глазах эта пьеса была величайшим кощунством. Отношение слушателей — актеров Александринского театра — к «Мистерии-буфф» показывает такой, например, факт, что во время чтения кое-кто из актеров крестился и повторял: «Свят, свят» (*Февральский А. Комментарии // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1939—1949. Т. 3. С. 420).* В результате, пьесу решено было ставить в Театре музыкальной драмы силами сборных актеров, к которым было

опубликовано следующее обращение: «Товарищи актеры! Вы обязаны великий праздник революции ознаменовать революционным спектаклем. Вами должна быть разыграна «Мистерия-Буфф», героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное В. Маяковским. Приходите все в воскресенье 13 октября в концертный зал Тенишевского училища (Моховая, 33). Автор прочтет «Мистерию», режиссер изложит план постановки, художник покажет эскизы, а те из вас, кто загорятся этой работой, будут исполнителями...» (там же, с. 421).

Режиссером-постановщиком был назначен В. Мейерхольд, художником-постановщиком стал К. Малевич. Маяковский исполнял в спектакле три роли: «человека просто», Мафусаила и одного из чертей. За два дня до премьеры в «Петроградской правде» Луначарский писал: «...Единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать, задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, является “Мистерия-Буфф” Маяковского. Я, конечно, не поручусь за ее успех, я только слышал ее в чтении автора и перечел сам. Как литературное произведение, это очень оригинально, сильно и красиво. <...> Это веселое символическое путешествие рабочего класса, после революционного потопа постепенно освобождающегося от своих паразитов, через рай и ад, в землю обетованную, которая оказывается нашей же грешной землей, только омытой революционным потоком, и на которой все «товарищи вещи» ждут с нетерпением своего брата, трудящегося человека. И написано все это острым, пряным, звонким языком. Так что на каждом шагу попадают такие выражения, которые, быть может, станут ходячими. Я от души желаю успеха этой молодой, почти мальчишеской, но такой искренней, шумной, торжествующей, безусловно, демократической и революционной пьесе. Я от души желаю, чтобы в зале Музыкальной драмы и Народного дома как можно больше было нашей, настоящей публики, нашей рабочей, красноармейской, крестьянской» (Петроградская правда [ежедн. изд.]. 1918. № 243, 5.11).

Стоит заметить, что оценка спектакля не была однозначной. Так, Андрей Левинсон писал: «Я принадлежу к тем, кого громкий неуспех «Мистерии-буфф» Маяковского не смог изумить нимало. <...> Футуристы не ведут, а сами влекутся за моментом. Им надобно угодить новому хозяину, оттого они так грубы и запальчивы. <...> Что сказать о гулкой и красочной словесной массе, образующей текст мистерии, о громких и полых, как барабаны, стихах? То, что мы слышали, — сплошная и часто курьезная игра в «буриме» — подыскание начала строк к искусственным, редкостным или впрямь невозможным рифмам. И ранее поэты забавлялись на досуге этими поэтическими головоломками.<...> Поэтическое призвание Маяковского — дар формальный, и никакой гений мистификации не в силах подделать отсутствующего духа.<...> Подавляющее чувство ненужности, вымученности совершающегося на сцене еще усугубля-

лось исполнением. <...> В лирических местах режиссеры (автор и В.Э. Мейерхольд) применили хоровую читку, что, как известно из многократного опыта, неизменно приводит к неудаче. Такие приемы, как выход актера на сцену через зрительный зал, удручают банальностью мнимой новизны.<...> Декорации были писаны Малевичем; очень живописен сводчатый “Ад”, багровый и зеленый; зато невразумителен и уныл явленный им лик “Обетованной земли”, города радостного труда; веселы в “Раю” пестрые пузыри облаков» (Левинсон А. «Мистерия-буфф» Маяковского // Жизнь искусства [ежедн. изд.]. 1918,11,11).

Эта критическая статья возмутила Маяковского, и он опубликовал открытое письмо Луначарскому: «Товарищ! Вами была принята к постановке и опубликованию “Мистерия-буфф”. Я пригласил вас и ваших товарищей на первое чтение “Мистерии”, чтобы получить подтверждение в необходимости ее появления от тех людей, чьей быть она претендовала. Вы назвали “Мистерию-буфф” единственной пьесой революции. После этого у вас было достаточно и времени, и материала для пересмотра вашего мнения. У вас был экземпляр “Мистерии”, вы присутствовали на генеральной репетиции, но вы не только не изменили своим словам, но даже еще укрепили их — сначала статей в “Правде”, а затем приветственной речью в театре перед поднятием занавеса. Очевидно, товарищ, вы были не один, а точно выражали желания коммуны, ибо “Мистерия” была единогласно принята Центральным бюро к постановке в Октябрьские дни. Отношение аудитории первых двух дней не пошло в разрез с вашим; вспомните хотя бы шумную радость после пролога. Из этого ясно, что задача советской печати заключается в пропагандировании “Мистерии” в пролетарских кругах, в случае же недостатков в постановке — приложении всех усилий к их искоренению. Иначе смотрит на это единственная в настоящее время театральная газета “Жизнь искусства”, официальный орган отдела театров и зрелищ ком<иссариата> нар<одного> прос<вещения>. В единственной этой театральной советской газете появление этой советской властью принятой и проводимой “Мистерии” объяснено желанием подлизаться, “желанием угодить новым хозяевам людей, еще вчера мечтавших вернуться к допетровской России”. <...> Я возмущен возможностью появления подобной инсинуации в газете советской власти, принявшей “Мистерию”. Дело не в эстетической оценке — она в статье не заметна и, во всяком случае, допустима в любой форме, — дело в моральном осуждении “Мистерии”. Если автор статьи прав, и “Мистерия” вызывает только “подавляющее чувство ненужности, вымученности совершающегося на сцене”, то преступление тратить деньги на ее постановку, обманывая доверие рабочего класса; если же верно сделали вы, ставя “Мистерию”, — тогда достойно оборвите речистую клевету. Требуя к общественному суду за грязную клевету и оскорбление революционного чувства редакцию газеты и автора статьи, я обращаю на это и ваше внимание, тов. ко-

миссар, ибо вижу в этом организованную черную травлю революционного искусства» (*Маяковский В.* Открытое письмо народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому // Петроградская правда [ежедн. изд.]. 1918. № 254 (480), 21.11).

Следует добавить, что помимо Петрограда Маяковским была предпринята попытка поставить «Мистерию-буфф» в Москве. Театральный отдел Наркомпроса рекомендовал пьесу к постановке; поручение было дано А.Я. Таирову и Н.Н. Фореггеру. Однако в 1918 г. «Мистерия-буфф» в Москве поставлена не была. Маяковский неоднократно пытался добиться постановки «Мистерии-буфф», перерабатывал текст, но ведущие театры Москвы и Петербурга не включали ее в свой репертуар. В начале 1920-х гг. пьеса ставилась в других городах: в 1921 г. — в театрах Томска, Тамбова, Екатеринбурга; в 1922 г. — в Иркутске; в 1923 г. — в Казани.

46. «...героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи...» — это буквально повторенный Л.С. Выготским подзаголовок, данный В.В. Маяковским к пьесе «Мистерия-буфф».

47. «Все заново: мистерия буфф!» — здесь Л.С. Выготский специально акцентирует внимание на собственно театральной новизне произведения, подчеркивая, что оно строится на синтезе двух исходно различных театральных жанров — мистерии и буффонады. Так, если мистерия генетически связана с «тайнством» (тайным священнодействием) и происходит от богослужения, совокупности тайных культовых мероприятий, к участию в которых допускались лишь посвященные, то буффонада основана на резком преувеличении, гротеске, утрированно-комической манере актерской игры (окарикатуривании действий, явлений, характера персонажей) и построена на приемах народного площадного театра. Таким образом, театральная революционность новой пьесы В.В. Маяковского связана, действительно, с синтезом двух генетически разных линий театрального искусства: тайного священнодействия и народного площадного театра.

48. «Но есть много и газетно-злободневного: все эти «совнебо» — в данном случае Л.С. Выготский четко улавливает особую ориентацию В.В. Маяковского на злободневность и тенденциозность, которые отчетливо проявились при переработке пьесы, где она существенно трансформируется в жанр политического обозрения: «Новая политическая обстановка заставила автора включить в пьесу новое действие (пятое), в котором была отражена борьба советского государства с разрухой. Затем на протяжении всей пьесы были вставлены в текст многочисленные упоминания о трудностях, характерных для эпохи «военного коммунизма»: продовольственный кризис с пайками, карточками и спекуляцией, бюрократизм, спецы-саботажики, блокада РСФСР, а также замечания об электрификации и о концессиях в связи с обсуждением этих вопросов на VIII Всероссийском съезде Советов в декабре 1920 г. и намеки на дискуссию о профсоюзах 1920—1921 гг. Был введен и даже

проведен через всю пьесу существенный персонаж — соглашатель-меньшевик» (*Февральский А.* Комментарии // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1939—1949. Т. 3. С. 426—427).

49. «...от ума написано a these» — «a these» в переводе с французского означает дидактическое произведение или произведение, которое излагает теорию. Таким образом, всю фразу можно читать как: «...от ума написано, дидактично (теоретично)».

50. «Эта бедность духа — дерево с булкой! — вот идеологическая сторона пьесы. Духа трагического нет в ней» — заметим, что Л.С. Выготский, начиная свой анализ «Мистерии-буфф» подчеркивает, что она «от начала до конца родилась из духа современности». Заканчивая же разбор пьесы, он фиксирует напротив, — отсутствие в ней трагического духа; трагический дух современности из произведения выветрился и заменен «деревом с булкой». В этом отношении можно говорить о своеобразии проведенного анализа, результатом которого является отрицание исходного тезиса, что само по себе является основой диалектического мышления. Вместе с тем стоит добавить, что Выготский соглашается здесь и с негативной оценкой, высказанной по этому поводу А. Левинсоном: «Поэтическое призвание Маяковского — дар формальный, и никакой гений мистификации не в силах подделать отсутствующего духа» (*Левинсон А.* «Мистерия-буфф» Маяковского // Жизнь искусства [ежедн. изд.]. 1918, 11.11.).

51. «Н. Пунин назвал пьесу классической» — имеется в виду статья Пунина «О “Мистерии-буфф” Вл. Маяковского», где он дал оценку пьесе как «самой веселой вещи в русской литературе после “Горя от ума”» (*Пунин Н.* О «Мистерии-буфф» Вл. Маяковского // Искусство коммуны [еженед. изд.]. 1918. № 2.).

Здесь стоит добавить несколько фактов, касающихся творческой и личной биографии Н.Н. Пунина (1888—1953). С 1913 по 1916 г. — сотрудник журнала «Аполлон»; в 1913—1934 работал в Русском музее, а после революции — комиссар при Русском музее и Государственном Эрмитаже; в 1918—1919 гг. — заведующий Петроградским отделом изобразительных искусств Наркомпроса; в 1917—1919 гг. — главный редактор петербургской газеты «Искусство коммуны», на страницах которой публиковались В. Маяковский, О. Брик, М. Шагал, К. Малевич, В. Шкловский и другие. Был также заведующим отделом общей идеологии и заместителем директора Ленинградского государственного института художественной культуры (ГИНХУК) в 1923—1926 гг. Автор книг: «Татлин» (1921), «Современное искусство (цикл лекций)» (1920), «Новейшие течения в русском искусстве» (1927—1928) и др.

Из фактов личной жизни Пунина следует отметить, что с 1917 г. он состоял в браке с Анной Аренс; известно, что в 1920 г. у него был роман с Лилией Брик, что подтверждается дневниковыми записями; с 1923 г. состоял в гражданском браке с Анной Ахма-

товой. Был арестован в 1921 г. по делу «Петроградской боевой организации»; отпущен по ходатайству А. Луначарского. К середине 1920-х гг. относится его известная фраза: «Хорошую тюрьму придумали, сразу для всех и без решеток» (*Пушин Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000). В 1935 г. вновь арестован, но вскоре отпущен по ходатайству А. Ахматовой и Б. Пастернака; в 1949–1953 гг. — репрессирован. Посмертно реабилитирован.

52. «...новый дух ищет новых форм для своего воплощения, как новое вино нельзя влить в мехи ветхие» — фраза «Новое вино в ветхие мехи» встречается в Евангелии от Матфея (Мф. 9:17), от Марка (Мк. 2:21–22), от Луки (Лк. 5:37–39). В Евангелии от Луки к фразе добавлены следующие слова: «И никто не вливает молодого вина в мехи ветхие; а иначе молодое вино прорвет мехи, и само вытечет, и мехи пропадут; но молодое вино должно вливать в мехи новые; тогда сбережется и то, и другое. И никто, пив старое вино, не захочет тотчас молодого, ибо говорит: старое лучше». Притча опирается на образ, взятый из повседневной жизни: новые мехи растягиваются вместе с молодым вином, которое налито в них, а потом затвердевают после прекращения брожения. Если молодое вино налить в старые, уже затвердевшие мехи, мехи могут лопнуть из-за продолжающегося брожения. Ветхими мехами Христос образно обозначил иудейскую религию. Притча о новом вине в ветхих мехах часто понимается в том смысле, что новое учение Христа не может уместиться в рамках иудейской религии. Новое учение не вливается в ветхих иудеев. Требование соблюдения старых норм (мехи) бессмысленно при новой идеологии, «духовности» (вино). Заметим, что в Евангелии от Луки содержится два смысла. Один очевидный и понятный: новое содержание требует новых форм. Второй не столь очевиден: старое настоявшееся вино лучше молодого, поэтому новое первоначально отвергается, оно должно «настояться».

Следует отметить, что эта притча использовалась Л.С. Выготским и в его более поздних психологических работах. Так, свое «Предисловие» к книге А.Ф. Лазурского Выготский заканчивает словами: «...до тех пор, пока новая система не создана, нам остается критически временно принять и в науке, и в преподавании прежний аппарат науки, помня, что это единственный способ реализовать и перевести в новую науку те неоспоримые ценности объективных наблюдений, точных экспериментов, которые накоплены в вековой работе эмпирической психологии. Надо только все время помнить условность этой терминологии, тот новый угол, которым повернуто каждое понятие и слово, то новое содержание, которое в него вложено. Надо ни на минуту не забывать, что каждое слово эмпирической психологии есть старые мехи, в которые должно быть влито новое вино» (*Выготский Л.С.* Предисловие // Лазурский А.Ф. Психология общая и экспериментальная. Л.: Госиздат, 1925. С. 23). В своей более поздней фундаментальной рабо-

те «Педология подростка», обсуждая особенности подросткового мышления, Выготский пишет: «Мы можем констатировать, что все изменения в содержании, как неоднократно указывалось, необходимо предполагают и изменение форм мышления. Здесь как нельзя более подходит общий психологический закон, гласящий, что новое содержание не заполняет механически пустую форму, но содержание и форма являются моментами единого процесса интеллектуального развития. Нельзя влить новое вино в старые мехи» (*Выготский Л.С.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 4. С. 77).

53. «Живописцы вынесли свои кисти и краски на улицы и площади» — возможно, здесь содержится неявная отсылка к стихотворению В.В. Маяковского «Приказ по армии искусства» (1918): «Улицы — наши кисти. / Площади — наши палитры. / Книгой времени / тысячелистой революции дни не воспеты. / На улицы, футуристы, / барабанщики и поэты!».

54. *Озаровский Юрий Эрастович* (1869–1924) — драматический актер, педагог, театровед, режиссер Александринского театра. После революции эмигрировал в Париж, где основал русскую драматическую школу. Автор ряда фундаментальных работ по технике художественной речи: брошюра «Мелодекламация» (1913), «Музыка мысли и чувства в искусстве живой речи» (1913, статьи в журнале «Аполлон», № 8–10), книга «Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения» (1914). Можно предположить, что к работам Озаровского по сценической речи Л.С. Выготский обращался в своих театральных рецензиях (1922–1923 гг.) при анализе и оценке техники речи актеров, выступавших на сцене гомельских театров.

55. «По-новому, иными глазами, иной душой смотрим мы на древние создания» — на наш взгляд, данное высказывание соотносимо с той дискуссией, которая развернулась в конце 1919 г. между Н.И. Бухариным и А.В. Луначарским по поводу роли старой культуры в формировании нового человека. Так, Бухарин в своей статье «Мстителю» писал: «Старый театр нужно сломать. Кто не понимает этого, тот не понимает ничего» (Правда [ежедн. изд.]. 1919. № 282, 16.12.). Более того, чуть позже в 1920 г. в своей книге «Экономика переходного периода» он уже не ограничивался цензурой и «сломом» старой культуры, а считал вполне правомерным использование жестких репрессивных мер: «С точки зрения большого по своей величине исторического масштаба, пролетарское принуждение во всех своих формах, начиная от расстрелов и кончая трудовой повинностью, является, как парадоксально это ни звучит, методом выработки коммунистического человечества из человеческого материала капиталистической эпохи» (*Бухарин Н.И.* Экономика переходного периода. М.: Госиздат, 1920). Позиция же Луначарского была более взвешенной. Через неделю после появления статьи Бухарина был опубликован ответ: «Гов. Бухарин думает, что знакомство со всем прошлым человечества через великие произведения гениев всех народов и

всех эпох, из которых очень и очень многое только невежда может втиснуть в рамки “буржуазности”, — означает собой “плен” у буржуазной культуры. Мы же считаем, что это называется образованностью, что это называется овладением культурой прошлого, в том числе и буржуазного прошлого, как части культурного прошлого вообще. Мы думаем, что пролетариат не только имеет право, но даже в некоторой степени обязан, как наследник всего этого прошлого, быть с ним знаком. Ввиду этого мы сохраняем театральные традиции, театральное мастерство и гордимся тем, что мы подняли репертуар московских театров на возможную высоту» (Вестник театра [еженед. изд.]. 1919. № 47, 23—28 декабря).

Ссылка на эту дискуссию, с нашей точки зрения, проясняет политический контекст того напряженного идеологического и мировоззренческого противостояния, когда Л.С. Выготский писал свою статью «Театр и революция». Добавим, что позднее в своих театральных рецензиях вопрос о восприятии традиционной культуры новым, пришедшим в театр зрителем, и тех особых идеологических задачах, которые связаны с его воспитанием, поднимался Выготским в газетных статьях гомельского периода (Наш понедельник. 1923. № 37, 21.05. С. 4).

56. «*Всякому, и юноше, и старцу Гомер дает столько, сколько они могут взять*» — фраза принадлежит древнеримскому философу и оратору I в. н.э. Диону Хрисостому «Златоусту». Более точный перевод: «Гомер каждому: и мужу, и юноше, и старцу — дает столько, сколько каждый из них может взять» (перевод Н.И. Гнедича).

57. «*Само произведение только возможность, которую осуществляет своим творчеством зритель, читатель*» — в методологическом отношении это высказывание Л.С. Выготского крайне важно, поскольку вводит представление о художественном восприятии как *творческом акте*, где само произведение выступает как *пространство возможностей для личностной самореализации* зрителя, читателя. Подобная методологическая установка явно перекликается с работами М.М. Бахтина по эстетике словесного творчества, которые были начаты им в начале 1920-х гг. в период его нахождения в Витебске (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979). Характерно и то, что подобная творческая позиция восприятия искусства была реализована самим Выготским в его работе «Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира» (1915—1916) и продолжена в монографии «Психология искусства» (1925) при анализе конкретных литературных произведений. Добавим, что в своих театральных рецензиях гомельского периода он также использует прием «мысленного эксперимента», предлагая возможный вариант актерской игры или режиссерской интерпретации при анализе того или иного спектакля.

58. «*Нет Гамлета вообще, есть Гамлет мой, твой, Гервинуса, Мунэ-Сюлли*» (А. Горнфельд) — у А.Г. Горнфельда в его работе «О толковании художе-

ственного произведения» (1912) эта мысль выражена несколько иначе: «Каждое приближение к нему [к художественному произведению. — *Ред.*] есть его воссоздание, каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения. <...> Если представление о том, что художественный образ имеет один смысл есть иллюзия, то это не всегда вредная иллюзия. Для творчества истолкования она прямо необходима. Без известного фанатизма невозможно найти, защищать, воплощать истину. <...> Критик или артист, создающий своего Гамлета, должен быть его фанатиком. Мой Гамлет есть абсолютная истина — другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что-нибудь действительно свое. <...> И, конечно, мой Гамлет есть Гамлет Шекспира. Мысль воспринимающего всегда будет восходить к автору: автентическое понимание всегда будет его идеалом, которого нельзя воплотить, но к которому нельзя не стремиться» (Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения. СПб.: тип. Первой СПб. трудовой артели, 1912). Заметим, что на эти представления Горнфельда Л.С. Выготский ссылается и в своей ранней работе о «Гамлете»: «И как бы я ни понимал, что возможны разные точки зрения на художественное произведение, я всегда буду считать, что моя точка зрения единственно правильная... Без известного фанатизма невозможно найти, защищать, воплощать истину... Отойдя на известное расстояние, мы можем чисто теоретически, я бы сказал, рассудочно, признавать, что нет Гамлета Шекспира, что есть Гамлет мой, твой, Гамлет Берне, Гервинуса, Барная, Росси, Мунэ-Сюлли — и что все они равноправны; один нам ближе, другой дальше, но более или менее они все верны. Но это точка зрения чисто рациональная: в подъеме творчества она губительна. Критик или артист, создающий своего Гамлета, должен быть фанатиком. Мой Гамлет есть абсолютная истина — другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что-нибудь действительно свое (Горнфельд)» (Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 346).

59. «*Шекспировский театр*» — английский драматический Королевский Шекспировский театр; открыт в 1879 г. в Стратфорде-на-Эйвоне. В театре ставятся пьесы У. Шекспира и проходят шекспировские фестивали (с 1886 г. они стали регулярными).

60. «*...Гамлет Крэга...*» — имеется в виду постановка пьесы «Гамлет» Г. Крэгом в Художественном театре в 1911 г.; роль Гамлета исполнял В.И. Качалов. На эту постановку Л.С. Выготский ссылается также в своей работе «Гамлет, принц Датский, трагедия У. Шекспира» (1915—1916).

61. *Каратыгин Василий Андреевич* (1802—1853) — актер Александринского театра; исполнение роли Гамлета Каратыгиным считается одним из самых значимых в истории русского театра. Так, после посещения спектакля А.И. Герцен писал: «Я сейчас возвратился с «Гамлета», и, поверишь ли, не токмо

слезы лились из глаз моих, но я рыдал... Я воротился домой весь взволнованный... Теперь вижу темную ночь, и бледный Гамлет показывает на конце шпаги череп и говорит: «Тут были губы, а теперь ха-ха-ха!» (Герцен А.И. Письмо к Н.А. Герцен. 18–19 декабря 1839 года).

62. «Иначе говорят в зале или комнате...» — заметим, что особое внимание соотносению речевых функций с литературными и бытовыми установками уделял в 1920-е гг. Ю.Н. Тынянов: «Установка оды Ломоносова, ее речевая функция — ораторская. Слово «установлено» на произнесение. Дальнейшие бытовые ассоциации — произнесение в большом, в дворцовом зале. Ко времени Карамзина ода «износилась» литературно. Погибла или сузилась в своем значении установка, которая пошла на другие, уже бытовые формы. Оды поздравительные и всякие другие стали «шинельными стихами», делом только бытовым. Готовых литературных жанров нет. И вот их место занимают бытовые речевые явления. Речевая функция, установка ищет формы и находит ее в романсе, шутке, игре с рифмами, буриме, шараде и т.д. И здесь свое эволюционное значение получает момент генезиса, наличие тех или иных бытовых речевых форм. Дальнейшие бытовые ряды этих речевых явлений в эпоху Карамзина — салон. Салон — факт бытовой — становится в это время литературным фактом. Таково закрепление бытовых форм за литературной функцией» (Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 278–279). Характерно, что учет различных функций речи являлся для Л.С. Выготского исходным моментом при разработке проблематики мышления и речи. Это касалось как различения коммуникативной и интеллектуальной функций (общения и обобщения), так и генезиса соотношения социальной и эгоцентрической речи, а также различных видов речи (устная, письменная и т.д.) (Выготский Л.С. Мышление и речь // Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т. 2.).

63. «...на котурнах, в маске и с рупором...» — здесь нужно сделать несколько уточнений, касающихся сценического образа актера в древнегреческом театре. Котурны представляли собой высокие башмаки со шнуровкой с очень толстой пробковой подошвой для придания более высокого роста актерам, исполнявшим роли героев и античных богов. Маска была существенно больше человеческого лица и могла передать только типическое выражение, производящее впечатление полной неподвижности. Маски мужских персонажей всегда были темными, женских — белыми и светлыми. Раздражительность обозначалась багровым цветом маски, хитрость — рыжим, болезненность — желтым и т.д. Все маски были с раскрытыми ртами, чтобы свободно мог звучать голос актера, при этом открытый рот маски служил и особым резонатором (рупором), который усиливал голос исполнителя для зрителей дальних рядов. Таким образом, наличие котурн и маски существенно изме-

няло пластику и речь актера, что и отмечает Л.С. Выготский, говоря чуть ниже о монументальной грандиозности греческой трагедии — «приподнятых, преувеличенных движениях, возвышенном усиленном голосе, раскрашенном облике».

64. «...взамен изображения того, как люди едят, пьют, любят, носят пиджаки...» — реплика из монолога Треплева в пьесе А.П. Чехова «Чайка» (1896): «Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки [выделено ред.]; когда из пошлых картин и фраз стараясь выудить мораль — маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе...» (Чехов А.П. Чайка: Комедия в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / Редкол.: Н.Ф. Бельчиков и др., Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 13. С. 8). Позднее эту реплику Л.С. Выготский также приводит в своих гомельских газетных рецензиях (Наш понедельник. 1922. № 10, 30.10. С. 3; 1923. № 38, 28.05. С. 3).

65. «Москва увлекается Диккенсом» — имеется в виду постановка Первой студией МХТ в 1914 г. спектакля «Сверчок на печи» по повести Ч. Диккенса «Сверчок за очагом. Семейная сказка» (1845). Более подробно см. наши примечания к рецензии Л.С. Выготского «Гастроли “Красного Факела”. Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти» (Наш понедельник. 1923. №39, 04.06. С. 3. Прим. 3).

66. «Такова же и внутренняя сторона этого искусства, названного одним критиком толстовским» — близость МХТ к нравственно-этическим принципам Л.Н. Толстого отмечалась в то время отнюдь не «одним» критиком. Дело в том, что Л.А. Сулержицкий (1872–1916), сыгравший важную роль в создании Первой студии МХТ, был толстовцем и культивировал идеи и моральные принципы Толстого в организации студийной жизни: «Известна его стойкая приверженность к толстовству, к толстовским идеям непротivления злу, к исповедуемой Толстым вере в природную честность и доброту человека, искаженную цивилизацией...» (Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство: 1908–1917. М.: Наука, 1990. С. 178). И для самого К.С. Станиславского Толстой был также моральным авторитетом: «При жизни его мы говорили: “Какое счастье жить в одно время с Толстым!” А когда становилось плохо на душе или в жизни и люди казались зверями, мы утешали себя мыслью, что там, в Ясной Поляне, живет он — Лев Толстой! — И снова хотелось жить» (Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 198). Следует подчеркнуть, что в после-революционные годы этика Толстого, его моральный принцип «непротivления злу» были непопулярны, поэтому коннотация «толстовское искусство» выражала в то время негативную оценку.

67. «Театр трагедии в Петербурге» — был создан при поддержке Петроградского Театрального отде-

ла, которым руководила на тот период гражданская жена М. Горького актриса М.Ф. Андреева (1868—1953). «Театром трагедии» руководил известный актер Ю.М. Юрьев (1872—1948); спектакли игрались на арене цирка Чинизелли. Основной эстетический принцип театра состоял в возрождении античной трагедии. Театр открылся постановкой «Царь Эдип» Софокла; второй и последней постановкой был спектакль «Макбет» У. Шекспира.

68. *Красный театр* — реально как театр оформился только в 1924 г. До этого существовал как самодеятельная студия под патронажем Пролеткульта. На его основе в 1936 г., после ряда организационных преобразований, был создан Театр имени Ленинского комсомола (ныне театр «Балтийский дом»).

69. «Драма родилась на площади» — Л.С. Выготский цитирует работу А.С. Пушкина, которая была посвящена принципам народной драмы и, в частности, анализу исторической повести Н.М. Карамзина «Марфа-посадница, или покорение Новгорода». Для прояснения мысли Выготского расширим цитату: «Драма родилась на площади [выделено ред.] и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. Древние трагики пренебрегали сею пружиной. Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую, более как пародию. Таким образом, родилась комедия, со временем столь усовершенствованная. Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко близко подходит к трагедии» (Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977—1979. Т. 7. С. 147).

Приведенный фрагмент показывает, что для Выготского, если следовать Пушкину, важна не только публичность и «площадной» характер драмы как зрелища, но, по меньшей мере, и еще три момента. Во-первых, необычность и «занимательность» действия. Во-вторых, сила ощущений и переживаний, сочетающих «смех, жалость и ужас», которые вызываются драматическим действием и потрясают наше воображение. В-третьих, «развитие характеров».

70. «...в книге, за рабочим домашним столом, куда перенес ее Айхенвальд...» — здесь Л.С. Выготский неявно цитирует приводимое нами выше место из статьи Ю.И. Айхенвальда «Отрицание театра»: «...написанная драма уже сама энергична вполне; она совсем закончена, и ей больше ничего не нужно. К великому прибавляет нечего. А в искусстве, что не прибавляет, то отнимает; что не плюс, то минус. Итак, драма без театра мыслима, театр без драмы немислим» (Айхенвальд Ю.И. Отрицание театра // В спорах о театре:

Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 14).

71. «...когда Евреинов объявил чтение тайной театрализацией, «театром для себя» — в данном случае имеется в виду «театральное открытие («инвенция»)» Н.Н. Евреинова, которое постулирует чтение как тайную театрализацию: «Романы и фантастические повести больше всего читаются людьми, ведущими уединенную, замкнутую жизнь, скромными и мало что «представляющими» собой в жизни. Это всепоглощающее чтение — своего рода корректив природы таких людей, слишком осторожных с инстинктом преобразования в жизни, театрализовать которую, вдобавок, им не всегда позволяют окружающая их «тюрьма» и условия их «каторжного» существования. А хочется, а нужно! — Остается чтение произведений, с героями которых так сладко жить второю жизнью, т.е. заниматься тайной театрализацией» (Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 85).

72. «...в советском театре (б. опера Зимина)...» — частный оперный театр (опера Зимина), создан в 1904 г. в Москве русским театральным деятелем, меценатом С.И. Зиминим. В репертуаре театра были в основном классические оперы: «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова, «Орлеанская дева» П.И. Чайковского, «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини, «Аида» Дж. Верди и др. В 1917 г. театр был национализирован и получил новое название Театр Совета рабочих депутатов (это название театра и имеет в виду Л.С. Выготский в своей статье, говоря о «советском театре»), с 1919 г. — Малая государственная опера, с 1921 — Театр музыкальной драмы, в 1924 г. преобразован в филиал Большого театра.

73. «...режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский сделал из «Бориса Годунова»...» — эта постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» (1869) состоялась в Театре Совета рабочих депутатов (б. театре Зимина) в сезоне 1918/1919 гг. В послереволюционный период, помимо постановки в театре Совета рабочих депутатов оперы «Борис Годунов», Ф.Ф. Комиссаржевский поставил «Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Орестейю» С. Танеева, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова. В это же время он работал режиссером в Большом театре, где поставил к первой годовщине Октябрьской революции «Фиделио» Л. Бетховена; другая его постановка — «Парсифаль» Р. Вагнера — не вошла в репертуар в связи с протестами артистов театра против ее «левизны».

Приведем в этой связи оценку творчества Ф.Ф. Комиссаржевского в послереволюционный период, которую дает А.В. Луначарский: «Правее [по сравнению с В.Э. Мейерхольдом. — Ред.] стоял Ф.Ф. Комиссаржевский, в начале революции раскрепощенный ею и давший несколько полных вкуса движения и правильно намеченных новшеств, хотя в декоративном отношении сильно зараженных футуристической модой. От Комиссаржевского можно было ждать значительной роли в истории русского театра. Однако он предпочел уехать из России <...>, чем он и

вычеркнул себя из самых замечательных, быть может, годов театрального строительства, которые мы за это время пережили и какие переживем в ближайшее десятилетие» (*Луначарский А.В.* Театр РСФСР // Печать и революция [ежемесяч. изд.]. 1922. № 7).

74. «*Театр 4 масок*» — театр, организованный в Москве Н.Н. Фореггером в 1918 г. в одной из комнат своей квартиры (зрительный зал со скамейками на сорок человек). Название театра и его основные принципы были связаны с проведенным Фореггером в 1915 г. исследованием о демократических формах французского ярмарочного «театра четырех масок». Французский фарс вбирает в себя традиции итальянской комедии дель арте, где существовали два квартета основных персонажей-масок — северный и южный. В северном (венецианском) это: Панталоне (венецианский купец, скупой старик), Доктор (псевдочуженый доктор права), Бригела (умный слуга) и Арлекин (глупый слуга); в южном (неаполитанском) квартете масок: Тартарлья (судья-заика), Скарамучча (хвастливый вояка, трус), Ковьелло (умный слуга), Пульчинелла (глупый слуга). Помимо квартета в фарсах участвовали также персонажи, не надевавшие масок: юный влюбленный и юная влюбленная, девушки-служанки, а также благородные дамы и кавалеры.

Дебютной постановкой театра «Четырех масок» Фореггера стал французский фарс XVII века «Каракатака и Каракатат» А. Табарена. Вот что писала критика по поводу этого театра и его постановки: «В Москве обосновался очень занятный театр «Четырех масок», занимающийся постановкой старинных французских фарсов, так называемых «шарлатенерий» и «парадов». Руководитель «мастерской» (так претенциозно называется этот театр) с большим вкусом, похвальной чуткостью и с несомненным увлечением работает над воспроизведением всех тех ярких черт, что присущи народному представлению XVII столетия. Первый спектакль, имевший вполне заслуженный успех, обнаружил в лице г. Фореггера очень неплохого режиссера, отдающего своему трудному мастерству не только с запасом знаний, но и со всем пылом искренней влюбленности в этот причудливый мир старых масок. Неплохих результатов добились и исполнители. Правда, многим из них не хватало легкости, непосредственности и той изощренной и как бы эксцентричной техники, требующей ритма быстрого и бурного, ибо то, что изображается в этих пародиях, есть по существу своему гротеск и буффонада. Звонкие пощечины, откровенные шутки, резкие жесты, нарушение всякой театральной традиции в ее застывшем виде, вольное обращение со зрителями, которые втягиваются в представление — вот что характерно для «народного балагана», воссоздать типические черты которого является задачей «Четырех масок» (Театрал (Туркин Никандр). Всенародное и интимное // Театр. 1918. № 2112. С. 2—3).

Однако по поводу отмечаемой Л.С. Выготским попытки выхода этого театра «на улицы и площади со старинными французскими фарсами» высказыва-

лись серьезные сомнения: «И г. Фореггер и, кажется, некоторые зрители, занимающие, так сказать, официальные посты, — серьезно полагают, что представление этой «Каракатака» можно перенести на площадь. Таким образом, руководители театра полагают за своей мастерской значение не интимного творчества, а некоего народного творчества. Какое заблуждение! То, что было нам показано в мастерской «Четырех масок» и то, что было нами с таким удовольствием принято, — отнюдь не может стать зрелищем для широких народных масс. Заметим, кстати, что «мастерская» помещается в чудесном барском особняке, что весьма способствует созданию интимного уюта, что зрительная зала рассчитана на 40 человек и что, наконец, актеры, играющие «Каракатака» привыкли к студиям и не имеют решительно никаких навыков для выступлений на площадях. Затем вспомним состав зрителей этих спектаклей: на первом были театральные критики, художники, литераторы. Они будировали это воскрешение старика Рабле, дух которого живет в народных фарсах, — им, гурманам, отравленным ядом всяческих «изысков» показалось представление приятной забавой утонченного вкуса. И они знали, что очарование стилизованного «балагана» в этой интимности, которая была создана и этим особнячком, и этой залой на 40 человек. И я лично не представляю себе ни иного помещения, ни иной публики для этой мастерской. Если ее спектакли будут перенесены на бульвары или на площади — весь аромат их исчезнет. До народа не дойдут ни эти латинские остроты, ни самое содержание этих пьес, в которых причудливо сочетались веяния средневековья со светской улыбкой Возрождения. На бульваре — для бульварной публики — нельзя играть, притворяясь. Никто не поверит громкой затрепине, и никто не рассмеется на грубую шутку лицедея, имитирующего веселье. К ремеслу актера бродячей труппы, дававшей в XVIII столетии свои спектакли на ярмарке, приучали с детства, поэтому и были так очаровательно легки и так непосредственно забавны выходки Мага, проделки слуг, фокусы шарлатанов. В этих стремлениях приобщить широкие народные массы к искусству, доселе доступному только избранным, надо видеть, конечно, самые добрые намерения. Однако практически эти попытки приводят всегда к неудачам. Нечто подобное уже наблюдалось и в Москве и в Петрограде, где усиленно ухаживали за художниками самого «левого» направления, полагая, что именно их футуристические ухищрения будут с радостью восприняты народной аудиторией. И это привело к неожиданному протесту: публика одного из народных театров потребовала убрать роспись стен и барельефы, сработанные футуристами. Столько же фальшивым кажется нам и усиленное сотрудничество В.Э. Мейерхольда, который вряд ли сможет создать спектакль, доступный именно народу... «Всенародное искусство» и «Каракатака» — две вещи несовместимые» (там же).

Заметим, что вскоре после премьеры Фореггер был приглашен в качестве участника агитпоезда в

Воронеж, и «Театр четырех масок» так и остался «студией одного спектакля» (Марков П.А. О театре: в 4 т. М.: Искусство, 1974. С. 454). Добавим, что к творчеству Н.Н. Фореггера Л.С. Выготский еще раз обращается в своей рецензии «Гастроли Утесова и Фореггера» (Наш понедельник 1923. № 46, 23.07. С. 3).

75. «...“Войну королей” в стиле карточных фигур, где войну вели короли, а двойки и тройки отказывались драться (художник Кандауров)» — имеется в виду постановка «Война карточных королей» по агитпьесе «Война королей», написанной в 1918 г. Ю.Л. Оболенской (1889—1945) с иллюстрациями К.В. Кандаурова для студии «Петрушка» (при Театральном отделе Наркомпроса). Студия была создана как драматургическая лаборатория агитационного кукольного театра. Послеревolutionционная агитпьеса — это симбиоз площадных спектаклей о Петрушке, действующими персонажами которой были карточные короли, политические фигуры того периода — Деникин, Юденич, Колчак, «многоголовая гидра» Антанта, «Мировой империализм». Именно с ними по сюжету боролся Петрушка в буденовке, бил их дубинкой и колол штыками при помощи младших карт, — «двоек», «троек» и «шестерок»: «Мы — бубны, вы — пики, / Люди мы невелики. / А чтоб нам не мешали короли, / Изгнать их из нашей земли. / Хоть будет неполная колода — / Да зато будет полная свобода. / Вперед, / Вперед, / Рабочий народ!». В финале побежденные короли восклицали: «Свои козыри были на руках, а остались мы в дураках». Постановка «Войны карточных королей» была приурочена к первому юбилею Октября, а ее премьера состоялась в Москве 7 ноября 1918 г. при открытии артистического клуба «Красный петух».

76. Головин Александр Яковлевич (1863—1930) — русский художник, сценограф-модернист, народный артист РСФСР (1928); с 1900 г. работал в Большом театре; в 1902 был приглашен на должность главного художника императорских театров в Петербурге (оформлял спектакли в Мариинском и Александринском театрах). В 1908 г. был художником «Русских сезонов» С.П. Дягилева в Париже (опера «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, 1908; балет «Жарптица» И.Ф. Стравинского, 1910). Занимая должность главного художника Александринского театра, Головин сотрудничал с В.Э. Мейерхольдом, чей творческий принцип «чистой театральности», разделял и он сам. Среди их совместных постановок: «У врат царства» К. Гамсуна (Александринский театр, 1908); «Дон-Жуан» Ж.Б. Мольера (Александринский театр, 1910), опера «Орфей и Эвридика» К.В. Глюка (Мариинский театр, 1911). Все спектакли были оформлены в традициях классического теа-

тра, воскрешения старых сценических средств и приемов для обновления театральной эстетики. Главным событием творческого союза Головина и Мейерхольда стал спектакль «Маскарад» по драме М.Ю. Лермонтова (Александринский театр, 1917). Углубленное изучение эпохи, сложные и «торжественные» декорации, преобразование цвета сценографии в соответствии с действием спектакля, детальная проработка костюмов и грима актеров, — все это позволило создать фантастическую атмосферу театрального действия и реализовать идеи режиссера. «Маскарад» Головина завершил целую эпоху русской сценографии, подготовив ее выход на новые рубежи в следующем десятилетии.

Учитывая сотрудничество Мейерхольда и Головина, которое было ориентировано на «воскрешение» старых сценических средств и приемов, фраза Н. Пунина «но и Малевич — был “Головин”» подчеркивает, что и художник спектакля «Мистерии-буфф» супрематист К. Малевич, и режиссер В. Мейерхольд не привнесли в постановку ничего нового, а работали в рамках сложившихся приемов дореволюционного театра.

77. «Подумать только, небо было, как у Айвазовского» — эта фраза Н. Пунина, на наш взгляд, не случайна, поскольку в самой структуре пьесы «небо» играет важную роль. Во-первых, это особое место сценического действия: «Картина вторая. Рай. Облако на облаке. Белесо. По самой середине, чинно рассевшись по облачку, райские жители». Во-вторых, небо и облака выступают как самостоятельный художественный образ:

«Мафусаил: ...Доишь облака, сын мой?

Ангел: Да, дою.

Мафусаил: Надоишь — и на стол. / Нарезьте да же / облачко одно, / каждому по ломтику».

Наконец, в-третьих, напомним, что в этой статье чуть выше Л.С. Выготский обратил внимание на использование В.В. Маяковским игрового языкового приема, подчеркивающего своеобразие советского новояза: «совнебо». По мнению Выготского, подобный прием нужен был Маяковскому для усиления «газетной злободневности» произведения.

Что касается изобразительной стороны спектакля, то, к сожалению, эскизы декораций К. Малевича к спектаклю не сохранились, однако можно предположить, что сам образ неба играл важную роль в художественном решении. При этом если Н. Пунин фиксирует внимание на реалистичности изображения («небо, как у Айвазовского»), то А. Левинсон в своей рецензии на спектакль, напротив, подчеркивает гротескность: «...веселы в “Раю” пестрые пузыри облаков».

Commentary on the paper by L.S. Vygotsky "Theatre and Revolution"

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 authors provide comments on the paper by L.S. Vygotsky "Theatre and Revolution" (1919) which analyzes the reaction of the theatre to the social and political processes that took place in Russia in the course of the revolution. The paper focuses in particular on the following aspects: the historical context; the influence of sociocultural situation on the development of the theatre and its choice of repertoire; the social changes in theatre audiences; the emergence of new theatrical forms induced by political changes. The comments to the paper refer to the biographical events as well as to the history of the theatre, culture and psychology. This enables the authors to reconstruct the sociocultural context necessary for understanding not only this very paper by L.S. Vygotsky, but also the process of formation of his views as the founder of cultural-historical psychology.

Keywords: cultural-historical context, tendentious art, slapstick, mystery, theatre of national minorities, actor's feelings, mechanisms of censorship, viewer's reaction.

For citation:

Sobkin V.S., Mazanova V.S. Commentary on the paper by L.S. Vygotsky "Theatre and Revolution". *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya = Cultural-historical psychology*, 2015. Vol. 11, no. 1, pp. 91–113. (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 Valeria Sergeevna*, PhD student at the Institute of Sociology of Education RAE. Moscow, Russia. *valery.mazanova@gmail.com*