

Театр 1920-х годов в оценке Л.С.Выготского¹

В.В. Мальцев

Обзор и краткий анализ ранних театральных статей и заметок Л.С. Выготского, опубликованных преимущественно в гомельских изданиях «Наш понедельник» и «Полесская правда» в 1923 году

Ключевые слова: Л.С. Выготский, ранние работы

"Малой поэзии, малому искусству нашей сцены, эфемерному, милому, забвенному были отданы мои забвенные слова"². Так, подводя итоги своей журналистской деятельности, думал в 1923 году Лев Семенович Выготский. Отчасти из-за нашей нелюбознательности на многие годы его слова действительно оказались забвенными. Мало кому известно, что выдающийся ученый-психолог был блестящим литературным и театральным критиком. Ни литературные заметки, ни театральные рецензии не вошли в многотомное собрание его сочинений, выпущенное в 1980-х годах московским издательством "Просвещение". Тогда они не были известны его составителям, хотя опубликованы еще в начале 1920-х годов — в периодике белорусского города Гомеля, где Л.С.Выготский прожил большую часть своей жизни.

В 1919 году (после окончания юридического факультета Московского Университета и историко-филологического факультета Народного Университета имени Шанявского) Л.С.Выготский вернулся в родной город и оказался тесно связан с театром³. С 1919 по 1924 год он является заведующим театральным подотделом Гомельского отдела народного образования, затем заведующим художественным отделом Губполитпросвета. Принимает участие в разработке театральной политики в уезде. Одно время собирается вместе с бывшим режиссером Витебского ТЕРЕВСАТА А.А.Сумароковым создать театральную студию, но с головой уходит в редакционно-издательское дело. В 1922 году начинает руководить издательским отделом "Гомпечать" и ведет театральный раздел в газете "Полесская правда". В это же время создает и редактирует журнал о литературе и театре "Вереск", один номер которого вышел в 1922 году, и еженедельную литературно-художественную газету "Наш понедельник" (1922—1923). И в "Вереске", и в "Нашем понедельнике" Л.С.Выготский неизменно пишет о театре.

Иногда он подписывает свои статьи только инициалами "Л.В.", "Л.С.", "Л.", некоторые публикует без указания авторства — как редакционные; предполагаю, что некоторые — под псевдонимом "Наблюдатель". В газете "Наш понедельник" он вводит новую рубрику "Не совсем рецензии", где отзыв на прошедший спектакль становится лишь поводом для размышлений о самых широких сценических тенденциях, и можно изложить собственные воззрения на искусство. Сам Л.С.Выготский любое явление сцены рассматривает в широком спектре общеэстетических проблем и демонстрирует блестящее соединение талантливого литератора, искусствоведа, психолога. Конечно, он не мог видеть многих этапных спектаклей столичных театров тех лет. Его опыт в известном смысле

¹ Исследование выполнено при поддержке OSINESP. Статья из сборника "Русский авангард 1910-1920-х годов и театр", опубликована здесь с любезного разрешения и про поддержке автора.

² Выготский Л.С. К закрытию сезона // Наш понедельник. 1923. 12 марта.

³ *Комментарий редактора:* Выготский окончил учебу в Москве и вернулся в Гомель в конце 1917 года. Тем не менее, лишь после установления в городе власти большевиков в начале 1919 года началась его активная общественная и культурно-просветительская жизнь.—А. Ясницкий.

ограничен, он пишет о гастролерах и постановках местных трупп. Статьи его интересны прежде всего как живой, сиюминутный отклик современника на театр 1920-х годов. В них высказываются некоторые идеи, теоретически оформленные затем в книге "Психология искусства", над рукописью которой Л.С.Выготский работает это время в Гомеле. При анализе постановок ученый применяет "объективно-аналитический метод", лаконично сформулированный в "Психологии искусства", — "от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции..."⁴. Здесь, оборвав цитату, нужно поставить точку, поскольку "установление общих законов" эстетической реакции не входит в задачи оперативной театральной критики.

К работе театрального рецензента он пришел, обогащенный опытом журнальной литературной критики. В 1916—1917 годах Л.С.Выготский совмещает учебу с работой технического секретаря журнала "Новый путь" (Москва), где публикует несколько литературно-критических заметок о романе А.Белого "Петербург", книге В.И.Иванова "Борозды и межи", пьесе Д.С.Мережковского "Будет радость", эротической поэме И.С.Тургенева "Поп" и др. Символисты были для него полем духовного притяжения и отталкивания. В них он нашел близких по мироощущению и восприятию "рубежного времени" писателей и мыслителей, использовал их лексику, образность, стремление к выявлению внеличных и вневременных начал в жизни и искусстве. Но основополагающий для символистов тезис В.И.Иванова о "живой личности поэта", вступающей во взаимодействие с личностью читателя, начал переосмыслять, поставив затем иную цель — "изучать чистую и безличную психологию безотносительно к автору и читателю"⁵.

В студенческие годы Л.С.Выготский находился под сильным влиянием одного из самых ярких представителей импрессионистической критики Ю.И.Айхенвальда, в семинаре у которого и написал знаменитую работу о "Гамлете" У.Шекспира. Импрессионизм, в котором непосредственность чувственного восприятия мира превалировала над отвлеченными обобщениями и системностью, в России не стал самостоятельным художественным течением. В импрессионистической литературной критике Л.С.Выготского привлекала прежде всего ее нервная чуткость ко всему неустоявшемуся, становящемуся и свобода авторского самовыражения. Заразить читателя собственным эстетическим волнением, заново пережить его в слове пытались представители импрессионистической критики, рассматривавшие свою деятельность как сферу самостоятельного, ненаучного творчества. Это, как впоследствии скажет Л.С.Выготский, была критика "самовыражения читателя", "дилетантская критика". Она не декларировала свое "частное видение" единственно верным и исчерпывающим, но отстаивала право на его существование — как одного из способов познания искусства.

Л.С.Выготский как театральный критик сохраняет этическую позицию импрессионистической критики: любое сценическое произведение — шире субъективного человеческого понимания, оно — инвариантно, содержит возможности разных прочтений. Поэтому критическая оценка любой театральной постановки для него далеко не самое важное в рецензии. "Мне всегда хотелось в летучих и беглых строках не ставить отметки: хорошо или плохо, не выдавать дипломы в талантливости и бездарности, но помочь критически настроенному читателю построить свой спектакль в своем воображении"⁶. В манере письма Л.С.Выготского, когда из душевной авторской раскрепощенности вроде бы произвольно рождаются чувственные ощущения от образного мира спектакля, — много общего с импрессионизмом. Однако об отношении к субъективной лирической критике в Гомеле заявлено категорично: "Самый легкий и ненужный вид критики — это лирика о

⁴ Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: Педагогика, 1987. С. 28.

⁵ Там же. С. 9.

⁶ Выготский Л.С. К закрытию сезона.

лирике. Для критика существует только форма. Это единственное, осязаемое и точное, о чем можно говорить отчетливо и ясно, без шарлатанства и лирики"⁷. Содержательность сценической формы Л.С.Выготский и делает предметом разговора с читателем.

Бессмысленно — считает Л.С.Выготский — искать в театре первых послереволюционных лет то, что Гамлет в речи к актерам называл "складом, формой и отпечатком эпохи". Крупных литературных и сценических творений, выражающих "бездны духа" человека поры глобальных общественных потрясений, период 1917—1919 годов не дал. Более того, сложившиеся в дореволюционное время театральные формы явно пришли в несоответствие с мышлением, духом и психологией человека 1920-х годов, требуют не подновления, а ломки, смены. "Новый дух ищет новых форм для своего воплощения, — пишет он в статье 1919 года, опубликованной в киевском сборнике. — ...новое вино нельзя влить в мехи ветхие"⁸. Здесь нужно сделать существенные оговорки и внести уточнения, поскольку позиция Л.С.Выготского двойственна, не прояснена. На первый взгляд кажется, что в статье на тему о театре и революции критик транслирует довольно расхожие представления вульгаризированного марксизма о новом социальном строе, который неизбежно порождает и качественно новое искусство. Революция для Л.С.Выготского — лишь катализатор, а не причина кризисных явлений в театре. Революция лишь обострила "изживание и развал старых форм театрального искусства, проявившийся с наибольшей силой во время войны"⁹. Наиболее интересные художественные искания начала 1920-х годов — как показывают современные исследования — имеют дореволюционную родословную и уходят корнями в 1910-е годы. Выготский же о генезисе рассматриваемых театральных явлений и впоследствии нигде не пишет. Однако фамилии режиссеров, названия спектаклей, которые он приводит в качестве образца нового театрального мышления, и генетически, и хронологически связаны именно с дореволюционной порой развития "условного театра".

Подобно многим художникам первых послереволюционных лет облик нового театра, театра будущего, Л.С.Выготский связывает с празднеством, площадным зрелищем, сметающим рампу. "Героический театр человеческих множеств" — "это то, чего не было, но что должно быть, что идет и будет"¹⁰. Правда, практика ближайших лет проявила утопичность этих прогнозов: попытки упразднения рампы чужды природе театра, так же как и подмена спектакля театрализованным действием. Не случайно к модной в 1918—1919 годах идее массового всенародного театра Л.С.Выготский в более поздних статьях не возвращается, хотя пафоса своего не меняет: камерность, детализированная психология межличностных отношений не созвучны громкоголосой современности; она требует для своего выражения большого пафоса, преувеличенных движений, раскрашенного облика, величественной огромности. Подлинные пути обновления современной сцены и ее глубинную связь с современностью он видит в поисках новых средств художественного воздействия на зрителя.

"Подсказать" театру новые сценические формы могла, конечно, драматургия. Но в этот "переходный" период драма как бы не поспевала за театром, осознающим свои собственные специфические возможности. Футуристы, возвестившие себя революционными новаторами, дух времени (с точки зрения Л.С.Выготского) не выразили. Два произведения, выделяющиеся из общего потока, — "Мистерию Буфф" В.В.Маяковского и переделанную для сцены поэму В.В.Каменского "Стенька Разин", — он не приемлет. "Стеньку Разина" — за нарочитость, искусственность, "Мистерию Буфф" — за грубую идеологическую примитивность содержания, газетную злободневность, аллегоричность и тенденциозность,

⁷ Выготский Л.С. Гастроли "Красного Факела" // Наш понедельник. 1923. 4 июня.

⁸ Выготский Л. Театр и революция // Стихи и проза о русской революции. — Киев, 1919. С. 20.

⁹ Там же. С. 13.

¹⁰ Там же.

всегда нестерпимо скучных на сцене. Полемизируя с Н.Н.Луниным, который назвал "Мистерию Буфф" самой веселой после "Горе от ума" вещь в русской литературе, Л.С.Выготский характеризует ее как творение неудачное. Новаторская попытка соединения буффа с мистерией могла бы быть значительной для театра, но мистерия в пьесе В.В.Маяковского разработана слишком слабо, в ней нет духа трагического. Ни газетных акцентов на современных идеях, ни грубой увязки штампованных театральных приемов с "политическим моментом" он не приемлет: "...красный бантик есть та дань, которую пошлость платит революции"¹¹.

Не от литературы идет обновление сцены. В тяге театра "создать театральную постановку столь же автономную, как симфония или статуя"¹², Л.С.Выготский схватил общую тенденцию времени. Он проявляет чуткость собственно к театральному языку сцены, анализируя "сценический текст", "структуру зрелища" и соотнося поэтику пьесы, жанр с манерой актерского исполнения.

Любая сценическая форма (а форма понимается широко — прием, сценографическое решение, пластический рисунок и т.д.) для Л.С.Выготского предстает как специфический художественный язык, ценность которого состоит в том, что на нем можно выразить, какие глубинные пласты сознания зрителя (читателя) затронуть. Созвучие театра времени он связывает с созданием новой театральной лексики.

Эксцентрику он рассматривает как одно из ярких проявлений новаторства театра послереволюционных лет. "Трюкачество, т.е. неожиданное, фокусническое, акробатическое движение, фортель, чудовищная гипербола, эксцентрическая выходка, — сейчас вводятся в театр усиленными дозами. Оно освежает одряхлевшую в пиджаке кровь театра. Оно возвращает актеру свободное, гибкое и ловкое тело со всеми его выразительными средствами, прыжком, скачком, падением. Оно возрождает сочный, острый, смелый и сильный жест, вводит здоровые элементы клоунады, акробатики, арлекинады в спектакль"¹³. Правда, "Мастерская" Н.Ф.Фореггера показала в Гомеле далеко не лучшее из того, что было подготовлено в ее стенах, и запоздавшее представление о волне эксцентризма в ее концертных программах давали только танцы с механистически-точными жестами и остро напряженными линиями движений. Танцы и выделяются Л.С.Выготским как наиболее яркая часть программ "Мастфора". "Построенные на строжайшем учете механики человеческого тела, они, — пишет критик, — выворачивают наизнанку обычное впечатление от танца. Здесь женское тело в жестоких и жутких сплетениях, изгибах, вывертах перебрасывается через плечо, стягивается в петле, ломается, падает, его бросают, тащат за волосы. Не любовный лепет, не танцевально-мотыльковое порханье, — но жуткий шаг и ход человеческих тел-механизмов, борьба и вызов, схватки, танцевальный крик, стон, мучительство, эротика ..." ¹⁴. Новый язык жеста, впитавший в себя темпо-ритмы "американизированной жизни", все же еще не являет собой в программах "Мастфора" чистого стиля и засорен вкраплениями дадаизма, который, как целостное художественное течение, Л.С.Выготский не приемлет. За его "бессмысленное ничевокство в искусстве", "торжество идиотических, ничего не значащих форм"¹⁵, порожденных праздною скукой сытых людей и густо приправленных циничной эротикой.

В лице Н.М.Фореггера Л.С.Выготский видит мастера реклам-театра, создателя театрального клипа, но само эксцентрическое искусство, которое он рекламирует в массы, приходит в упадок и опошляется. Важно, что обмельчание и стремительное падение

¹¹ Выготский Л.С. Комедия двора // Полесская правда. 1923. 21 октября.

¹² Выготский Л.С. Красный Факел // Наш понедельник. 1923. 28 мая.

¹³ Выготский Л.С. Гастроли "Красного Факела" // Наш понедельник. 1923. 28 мая.

¹⁴ Выготский Л.С. От понедельника до понедельника // Наш понедельник. 1923. 23 июля. С.3.

¹⁵ Там же.

эксцентрического искусства связывается не с личной творческой эволюцией художника, а с внутренними законами развития художественного направления, "идушего" по доске своей истории. "Эксцентрический театр, — по Л.С.Выготскому, — шел вверх, пока тащил элементы настоящего эксцентрического искусства, отрывал их от пошлой эстрады, мюзик-холла, где они были номерами программы, прилагаемой к меню. Не выдержав тяжести, он покатился вниз со своим грузом — и сам стал номером программы при каком-нибудь кафе"¹⁶. Потому появление "на развалинах эксцентризма" певца одесской стихии жизни Л.О.Утесова, выступавшего в программе "Мастфора" с куплетами и пародиями, оказалось на редкость органичным. Л.С.Выготский связывает истоки его творчества со стихией еврейского офицерского анекдота и всеобщей "одессизацией быта", пришедшей с НЭП, видит в нем виртуоза, работающего с точностью часового механизма, но только не тонкого художника: " в больших дозах он несносен"¹⁷.

Представляют интерес косвенные размышления Л.С.Выготского о театральной эстетике А.Я.Таирова, спектакли которого он, вероятно, видел в Москве. Критик остро схватывает отличительные черты новой режиссерской системы. Это опора на музыкально-пластические истоки творчества актера, сближение сценического движения с танцем и музыкой ("человеческие движения слагаются в мелодии, как звуки гаммы, и создают великую музыку, полную огромных смыслов"¹⁸). Это "котурность" чувств, проявляющихся и в торжественно-приподнятом, декламационном строе речи, и в самой архитектонике сценического зрелища, построенного как развертывание глобальных эмоций, которыми захвачены персонажи спектакля. И это, наконец, функции кубистического оформления, которое не является просто декоративным фоном, а участвует в создании мизансцен и становится одним из элементов сценической партитуры. Даже лица актеров воспринимаются как продолжение "архитектурного мотива" сцены, слиты с ним.

Все первоэлементы театра — слово, движение, обстановка, действие — раскрепощаются от узкопсихологического, бытового, житейского смысла и, художественно претворенные, становятся материалом самодовлеющего искусства сцены. Эта общая, родовая черта — по наблюдениям критика — и лежит в основе всего многообразия новаторских творческих исканий 1920-х годов. Отвечая на вопрос собственной статьи 1919 года: "Что же все-таки дала революция театру?" — Л.С.Выготский находит емкий ответ: она дала мощный прилив крови в быстро дряхлеющий организм театра, не дав ей застояться. Он поддерживает все новое, что уводит от вкусов светской культуры прошлого столетия, и порой предпочитает несовершенную продукцию провинциальной антрепризы показам столичных корифеев.

Впечатление мертвого музея, изрядно поднадоевшей мелодии с заезженной пластинки оставляют у него гастроли ансамбля мастеров бывшего Александрийского театра, показавшего спектакли в привычной реально-бытовой гамме. А постановка М.Х.Рубиным в провинциальной еврейской труппе "Дибук" ("Гадибук" Ан-ского. — В.М.) и неуклюжий сценический пересказ харьковским "Красным факелом" таировской "Саломеи" приветствуются как первые полузамерзшие ласточки на провинциальной сцене, пытающейся овладеть новым театральным языком. Для Гомеля, редко видевшего художественно-целостные спектакли, гастроли "Красного факела" представляются моментом "историческим": даже не имея собственного яркого лица, труппа под руководством В.К.Татищева удачно копирует разные театральные стили — под "Камерный", под "Эксцентрический", под "Ф.Ф.Комиссаржевского", — и в таком ученическом варианте приобщает зрителей к различным направлениям современных художественных поисков

¹⁶ Выготский Л.С. Гастроли Утесова и Фореггера // Наш понедельник. 1923. 30 июля.

¹⁷ Выготский Л.С. От понедельника до понедельника.

¹⁸ Выготский Л.С. Красный Факел.

В ряде статей Л.С.Выготский поднимает проблему соотношений новаторских исканий, требующих чистоты стиля, и их репродуцирования, тиражирования современной провинциальной сценой. Отголоски последних театральных веяний усваивались консервативной провинциальной сценой часто механически: переносились, копировались лишь внешние приемы, без усвоения общих принципов, системы игры. Это порождало невероятную эклектику в спектаклях. Оригинальничанье и режущую ухо смесь "французского с нижегородским" Л.С.Выготский понимает как естественную издержку художественного процесса: попытки вырваться в необычный стиль сковывает общая "привычка к пиджаку", "средне-комнатная настройка ролей". Откликаясь почти на каждую из многочисленных постановок еврейской труппы М.Х.Рубина, русской труппы А.А. Сумарокова и А.Я. Азагаровой, критик ищет проблески осмысленного, недилетантского театра и, выявляя россыпь крупниц "сценической правды", доказывает читателю, что искусство присуще не только созданиям корифеев, оно "зеленеет" и на малой провинциальной сцене.

Обновление устаревших театральных форм и изживание творческой разноголосицы Л.С.Выготский считает главной задачей провинциальной сцены, которая все же должна обрести долгое и глубокое дыхание. И приближение к "языку современности" он видит в яркости сиюминутного проживания актером роли и укрупненности театральных приемов. Эта мысль становится лейттемой многих статей. От воплощений традиционных театральных безделушек он ждет изящества и отточенности, "игры в квадрате". От бытовой комедии — здорового смеха, "расстрела быта", его изживания. При отсутствии в провинциальном театре самобытной и профессионально крепкой режиссуры надежды на обновление Л.С.Выготский возлагает на актера, от которого ждет исключительного мастерства, волевого напора, активного личного отношения к тексту пьесы, роли, приему. Он приветствует появление актера нового типа, который, по его словам, "играет не лицо, которое изобразил автор, не живого человека, а сценический образ им самим созданный, не сливаясь с ним, не растворяясь в нем, а оставаясь все время над ним"¹⁹. Осмысленные диалогические отношения исполнителя со сценическим героем — один из признаков изменения движущегося общественного сознания, отложившегося в содержательности сценической техники. Правда, эта "новая сценическая техника", которую он наблюдает в "Дибук" ("Гадибуке". — В.М.) и исполнении артистом Вершининым роли Чечкова в "Джентльмене" А.И.Сумбатова, связывается критиком скорее только со стилем показа.

Через напластование, смешение разных художественных стилей рассматривает Л.С.Выготский и своеобразие национальных театров.

Набиравшая силу в начале 1920-х годов волна возрождения белорусской культуры практически не коснулась Гомеля. Город, находившийся в пограничье между Украиной, Россией и Белоруссией, был окончательно присоединен к Белоруссии только в 1926 году. Влияние белорусской культуры на формирование своеобразия культурной жизни этого города было весьма незначительным. В силу официальной политики русификации северо-западного края и административных запретов на употребление белорусского языка на сцене, белорусское театральное искусство до революции было крайне ограничено в возможностях развития. Потому не удивительно, что гастроли первого профессионального государственного белорусского театра (БГТ, ныне академический национальный театр имени Я.Купалы в Минске) для гомельской публики в 1923 году прошли незаметно и не стали событием сезона. Для гомельчанина и москвича Л.С.Выготского БГТ остается "театром для крестьянского населения наших областей"²⁰. Он бросает на него взгляд заинтересованного, любопытного, но стороннего наблюдателя. В небольшой статье "О

¹⁹ Выготский Л.С. Первая ласточка // Наш понедельник. 1923. 9 апреля.

²⁰ Выготский Л.С. I гастроли Белорусского театра // Наш понедельник. 1923. 25 июня.

белорусской литературе" критик отметил некоторые важные черты молодой национальной литературы, сравнив ее с мужицкой дудкой, которая "крепка и сильна, прежде всего, тем, что сделана из того же материала, что и сам мужик. Она еще не отделилась окончательно от народной поэзии и, как плод в утробе матери, она еще питается теми же соками, что и простонародная песня. Это делает ее примитивной, ее мотивы не утончены и не изысканы, ее содержание не пышно и не богато, общечеловеческие думы в других литературах продуманы глубже и ярче. Но в хоре человеческих голосов у нее есть свой незаменимый голос, простонародный и сильный"²¹. Скромным и неярким показался Л.С.Выготскому и белорусский театр. БГТ, открывшемуся в 1920 году, как настоящему профессиональному театру — справедливо считал он — еще предстоит родиться, т.к. в формировании собственной поэтики он идет не от сценической драмы, а от живых картин, иллюстраций, этнографического песенно-костюмного концерта. И в мелодраме "Машека" Е.А.Мировича, и в сказочно-фольклорной оперетте "На купалье" по М.Чароту, и в бытовой сценке — везде "этнографический концерт в лицах" доминирует. Снисходительно улыбаясь над дешевой нарядностью, блестками и феерией — "подсахаренная этнография отдает детским спектаклем"²², — Л.С.Выготский видит самое главное значение этого театра в создании белорусской литературно-сценической речи, а язык — это основа для развития пока только ищущего себя коллектива.

Осторожная, робкая интонация Л.С.Выготского — нужно уходить от архаичных, наивно-примитивных форм в национальном театре — в контексте общих идей белорусского национально-культурного возрождения звучит полемично. Многие деятели белорусской культуры, восторженно принявшие эти постановки БГТ, как раз в утверждении и развитии фольклорно-этнографической ориентации не без оснований видят естественный и подлинно национальный путь белорусской сцены, Выготский же не отождествляет национальную самобытность с теми национально-этнографическими театральными формами, через которые выявляет себя белорусский коллектив. Идиллические сцены с пейзажами, помахивающими граблями, равно как и монументальные аллегории Труда и Капитала, не приемлемы не только для утонченного вкуса. В этих этнографических красавицах утрачена живая связь с психикой и художественным сознанием городского человека 1920-х годов.

Откликаясь на спектакли труппы М.Х.Рубина, Л.С.Выготский фиксирует страшное отставание и еврейского театра от потребностей времени: самое механическое и грубое смешение допотопных стилей. Подобно белорусской, еврейская культура в Белоруссии (через территории которой издавна пролегла черта оседлости) в начале 1920-х годов вступает в период бурного национально-культурного возрождения. Перед еврейским театром стоят аналогичные задачи — обогащения и расширения собственных художественных возможностей, обновления устаревшей театральной эстетики при сохранении основ национальной самобытности. В поисках новых форм театральности он также испытывает острую необходимость возвратиться назад, к собственным истокам — ранним, зачаточным формам театра, как к материалу для создания современного языка. Народно-площадную, фольклорную драматургию основоположника еврейской сцены А.Гольдфадена многие еврейские передвижные труппы рассматривают как своеобразный трамплин для прыжка в современность. Выготский не идеализирует прошлое, явно сомневается в "незамутненности" истоков, в твердости опоры для прыжка. Актер бродячего еврейского театра, профессионально выросший на оперетте и сентиментальной мелодраме, исторически растерял площадную сочность и яркость игры, балаган на сцене выродился в балаганщину. Все невероятное и фантастическое в театре А.Гольдфадена — по наблюдениям критика — переводится на сцену самыми шаблонными современными театральными масками. В этом

²¹ Л.В. [Выготский Л.С.] О белорусской литературе // Полесская правда. 1923. 16 декабря.

²² Выготский Л.С. I гастроли Белорусского театра. С. 3.

отчасти повинен и сам автор: поэтика драматургии А.Гольдфадена замешана на той же балаганной театральщине. Еврейский театр оказался в тупике: не может через толщу банальности и пошлости, "исторические наросты" пробиться к собственным освежающим истокам.

Только талантливым одиночкам удается сохранить в агонизирующем еврейском театре дух подлинного творчества. К таким способным к саморазвитию актерам, в которых — будущее и настоящее еврейской сцены, Л.С.Выготский относит С.И.Эйдельман, которая "давно потеряла все ключи от бытовой, сочной, натуралистической игры", став артисткой "того полуреалистического театра, который возник на развалинах Гордина и утончился ядами раннего декадентства"²³. И общий скачок в "театр современности", и общее обновление национальных традиций проходит через творчество подобных актеров, которыми и жив еврейский театр. "Я верю, — пишет Л.С.Выготский, что в свете Шагаловских полотен и с утонченностью современной театральной техники, можно многое увидеть сквозь Гольдфадена — и в смысле фольклора и чисто еврейского театра"²⁴.

В середине 1920-х годов²⁵ Л.С.Выготский переехал в Москву, где быстро получил известность как ученый-психолог. Редакционно-издательская работа и литературно-театральная критика — лишь одно из направлений его разносторонней деятельности в Гомеле. Кроме этого он преподает в местном педтехникуме, где читает лекции по всевозможным дисциплинам — от истории литературы до логики, от эстетики до общей и экспериментальной психологии. Здесь же создает психологическую лабораторию, и новое увлечение психологией постепенно вытесняет все его другие интересы. Оперативной театральной критикой Л.С.Выготский больше никогда не занимался. Театру впоследствии посвятил всего две теоретические статьи. Одна — "К вопросу о психологии творчества актера" — была опубликована П.М.Якобсоном уже после его смерти в 1936 году²⁶. В ней Л.С.Выготский обосновал ошибочность отождествления системы К.С.Станиславского с его театральной практикой и стилистикой МХАТ. Другая — "Театральное творчество в детском возрасте (главка книги по школьной педагогике "Воображение и творчество в детском возрасте") — издана в 1930 г. Написана она на основе статьи "О детском театре", опубликованной в "Нашем понедельнике".

После отъезда Л.С.Выготского в театральной жизни Гомеля не произошло резких перемен, но словно беднее, однообразнее и тусклее она стала. Без ярких индивидуальностей, которые задают ей тон, культура города усредняется, преснеет, теряет что-то не всегда понимаемое, но осязаемое, как вишня — терпкость.

Преемников и последователей у Л.С.Выготского в белорусской театральной критике не было. Наоборот, общепринятым в конце 1920-х годов становится то, что он категорически не принимал: критическое вдохновение подменяется одержимостью, художественный анализ — бесконечным повторением одних и тех же "заповедей". Театральная критика берет на себя функции охранительные, грубо "социологизирует" сценические переживания и, не разъясняя их читателю, подгоняет к выражению малоинтересных общественных постулатов. Те открытые, эмоционально-свободные связи между сценой и зрителем, критиком и читателем, о которых постоянно говорил Л.С.Выготский как о самом первом и необходимом условии для восприятия искусства, — нарушаются и деформируются. По складу своего мышления и глубине выражения духовно-театральных исканий 1920-х годов Л.С.Выготский-театральный критик, словно перешагнув через длительные временные дистанции, оказался понятен и

²³ Выготский Л.С. Еврейский театр. Бенефис. С.И.Эйдельман // Наш понедельник. 1923. 14 мая.

²⁴ Выготский Л.С. Еврейский театр // Наш понедельник. 1923.

²⁵ *Примечание редактора:* точнее, Выготский переехал в Москву в начале 1924 года.—А. Ясницкий.

²⁶ *Примечание редактора:* Думается, что статья Выготского в составе книги П.М. Якобсона «Психология сценических чувств актера» была опубликована все же скорее всего по инициативе редактора книги В.Н. Колбановского.—А. Ясницкий.

близок более позднему историческому времени. Его оперативные "провинциальные" заметки о театре — не устарели, их и сегодня читаешь с большим интересом.

Литература:

1. Выготский Л.С. I гастроль Белорусского театра // Наш понедельник. 1923. 25 июня.
2. Выготский Л.С. Гастроли "Красного Факела" // Наш понедельник. 1923. 28 мая.
3. Выготский Л.С. Гастроли "Красного Факела" // Наш понедельник. 1923. 4 июня.
4. Выготский Л.С. Гастроли Утесова и Фореггера // Наш понедельник. 1923. 30 июля.
5. Выготский Л.С. Еврейский театр // Наш понедельник. 1923.
6. Выготский Л.С. Еврейский театр. Бенефис. С.И.Эйдельман // Наш понедельник. 1923. 14 мая.
7. Выготский Л.С. К закрытию сезона // Наш понедельник. 1923. 12 марта.
8. Выготский Л.С. Комедия двора // Полеская правда. 1923. 21 октября.
9. Выготский Л.С. Красный Факел // Наш понедельник. 1923. 28 мая.
10. Выготский Л.С. От понедельника до понедельника // Наш понедельник. 1923. 23 июля.
11. Выготский Л.С. Первая ласточка // Наш понедельник. 1923. 9 апреля.
12. Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: Педагогика, 1987.
13. Выготский Л. Театр и революция // Стихи и проза о русской революции. — Киев, 1919.
14. Л.В. [Выготский Л.С.] О белорусской литературе // Полеская правда. 1923. 16 декабря.

Поступила в редакцию: 26.07.2012 г.

Сведения об авторе

В.В. Мальцев – старший научный сотрудник, кандидат искусствоведения, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы Национальной академии наук Беларуси (г. Минск)

E-mail: vladmaltsev@inbox.ru