

ЛЕВ СЕМЕНОВИЧ
ВЫГОТСКИЙ



ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ

Лев Семенович Выготский

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ТОМ I

ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР



Москва, 2015

УДК 159.9 (081.1)
ББК 88я44

В 92 Выготский Л. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.: Левь, 2015. Т. 1.
Драматургия и театр / Сост., ред., вступ. ст., комм., прим. В. С. Собкин. 752 с.

ISBN 978-5-91914-010-8
ISBN 978-5-91914-016-0 (Т. 1)

Первый том Полного собрания сочинений Л. С. Выготского включает в себя текст «Трагедии о Гамлете, принце Датском, В. Шекспира», написанный в 1915-1916 гг.; критические статьи о театре, датированные 1917-1919 гг.; театральные рецензии, опубликованные в газетах «Наш понедельник» и «Полесская правда» в 1922 и 1923 гг.; научную статью «К вопросу о психологии творчества актера», написанную в 1932 г.

Книга адресована широкому кругу читателей: специалистам в области театрального искусства, психологам, социологам, философам, педагогам, а также всем тем, кто интересуется отечественной культурой.

УДК 159.9 (081.1)
ББК 88я44

Материалы публикуются в авторской редакции
(с заменой дореформенной орфографии на современную)
Отпечатано с готового оригинал-макета

ISBN 978-5-91914-010-8
ISBN 978-5-91914-016-0 (Т. 1)

© ООО «Левь», 2015
© В. С. Собкин, составление, редакция, вступительная статья, комментарии, примечания, 2015
© В. С. Собкин, В. С. Мазанова, примечания к персоналиям, 2015
© А. А. Максимов, дизайн, верстка, препресс, 2015
© ФГБУК «Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина», иллюстрации, 2015
© ФГУП РАМИ «РИА Новости», иллюстрации, 2015

ОТ РЕДАКТОРА

В данном томе представлены работы выдающегося отечественного психолога Л. С. Выготского (1896-1934), которые относятся к раннему периоду его творчества и посвящены театральному искусству. Материал сгруппирован в два больших раздела. Первый включает в себя текст «Трагедия о Гамлете, принце Датском, В. Шекспира», написанный Выготским в 1915-1916 гг. Специалистам эта работа достаточно хорошо известна, поскольку публиковалась прежде с подробными комментариями В. В. Иванова (1968). Несмотря на то, что анализ «Гамлета» проведен еще совсем юным Выготским, текст считается одним из важнейших в научном наследии ученого. С одной стороны, он определяет первые шаги в его научно-исследовательской деятельности, с другой, в нем Выготский, реализуя широкий комплекс психотехнических приемов понимания и интерпретации художественного произведения, выявляет сложную феноменологию психологических особенностей волевых, мыслительных и эмоциональных процессов (см. Пузырей А. А., 1986; Щедровицкий П. Г., 1991; Василюк Ф. Е., 1996 и др.). Важно подчеркнуть, что центральное место уже в этой ранней работе занимает вопрос о культурных средствах («unnatural acts» — ненатуральных, странных, неестественных действиях), которые ориентированы на порождение художественно-эстетических переживаний.

Следует также обратить внимание и еще на один существенный, с нашей точки зрения, момент: свой разбор «Гамлета» Выготский снабжает большим числом примечаний и комментариев. Они свидетельствуют не только о широкой эрудиции юного Выготского, его погруженности в отечественную и мировую гуманитарную науку, но и позволяют наметить базовые ценностные ориентиры, определяющие его личностную и профессиональную позицию. В этом отношении Выготского можно назвать не только «Моцартом в психологии» (С. Тулмин), но и «Гамлетом в психологии». Добавим, что глубокий интерес к «Гамлету» сохранялся у Льва Семеновича на протяжении всей жизни; по свидетельству очевидцев, его последними перед смертью словами была фраза из этой трагедии Шекспира: «Я готов».

Приведенный в данном издании текст Выготского о «Гамлете» существенно отличается от его публикации под редакцией В. В. Иванова. Укажем лишь некоторые изменения. Так, сверка текста с его рукописными вариантами, хранящимися в архиве семьи Выгодских, позволила включить в настоящее издание ранее не публиковавшиеся отдельные фрагменты оригинального текста Выготского, а также установить ряд важных исправлений, сделанных самим Выготским при редактировании своего текста. Помимо этого была проведена тщательная работа по выявлению и исправлению несоответствий между рукописным и опубликованным до этого

вариантами, что позволило устранить целый ряд смысловых искажений. Пожалуй, наиболее важное изменение состоит в том, что как и в рукописи Выготского, цитаты из трагедии У. Шекспира в настоящем издании приводятся на английском языке. При этом в отличие от Иванова, который использовал переводы Б. Л. Пастернака, мы наряду с английским вариантом текста, даем переводы Шекспира, сделанные Константином Романовым (К. Р.). В пользу выбора этого варианта перевода, говорит несколько обстоятельств. Во-первых, работу над переводом «Гамлета» Пастернак начал в 1938 году, т. е. на четверть века позднее текста анализа, проведенного Выготским. Во-вторых, «Гамлет» именно в переводе К. Р. находился в личной библиотеке семьи Выгодских. В-третьих, из всех известных переводов «Гамлета» того времени (А. Кронеберг, А. Соколовский, Д. Аверкиев, Н. Россов, П. Гнедич и др.) лишь перевод Константина Романова назван «Трагедия о Гамлете, принце Датском», т. е. в точности соответствует названию, которое использовал Выготский для своей работы.

Во втором разделе этого тома представлены театральные статьи и рецензии Выготского. Они написаны в период 1917-1923 гг. Подавляющее большинство рецензий посвящено спектаклям, как гомельских театров (в то время здесь работали две театральные труппы — русская и еврейская), так и гастролям в Гомеле различных театральных коллективов и исполнителей (Вторая студия МХТ, Александринский театр, театры «Кривое зеркало», «Красный факел», гастролы Е. В. Гельцер, Н. М. Фореггера, Л. О. Утесова и др.). Знакомство с этими работами не только существенно расширяет представление о личности Выготского, его ценностных ориентациях, но, с нашей точки зрения, имеет и особое культурологическое значение, поскольку сами тексты являются важным материалом, позволяющим реконструировать культурную жизнь провинциального города в бывшей черте оседлости в послереволюционный период. Заметим, что и для самого Выготского задача фиксации своеобразия театральной жизни конкретного города являлась одной из важных при подготовке критических отзывов на спектакли.

При чтении театральных статей и рецензий Выготского обращает на себя внимание его глубокое знание и понимание особенностей театрального искусства, чувствительность к театральному новаторству и эксперименту. Для него привычны отсылки к творчеству К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, Ф. Ф. Комиссаржевского, А. Р. Кугеля, Н. Н. Евреинова, а также оценки, касающиеся своеобразия постановок известных театральных студий («Габима», «Березиль» Леся Курбаса, «Красный факел» и др.). В своих рецензиях он специально подчеркивает роль театрального критика как особого культурного посредника, фиксируя, тем самым, важность профессиональной критической позиции в обеспечении социокультурной динамики театральной жизни.

Знакомство с театральными статьями и рецензиями Выготского показывает, что в них он с особым вниманием и интересом рассматривает широкий круг собственно психологических вопросов: особенности характерологических проявлений

персонажей в различных жизненных ситуациях; роль социальных стереотипов при формировании социального поведения, взаимодействия и общения; влияние разнообразных архетипов на характер и поведение героев; особенности сценического действия (мотивы, цели и средства); психологические механизмы, как понимания текста, так и порождения смысловых высказываний с помощью различных языковых средств (интонация, пауза, темп, ритм, пластика, мимика и др.); своеобразие социально-психологического воздействия сцены на зрительские переживания; влияние жанровых особенностей театральной постановки на психологические механизмы актерского перевоплощения; соотношение «живого» действия, импровизации и штампа. Наряду с психологическими вопросами в его статьях и рецензиях часто возникают и социологические сюжеты: место театра в период социальных трансформаций; социальные особенности «нового» зрителя; конфликты, вызванные столкновением старых и новых идеологических представлений и ожиданий и др.

К сожалению, театральные работы Выготского периода 1920-х годов практически неизвестны и являются раритетом. Таким образом, этот театральный цикл статей и рецензий публикуется впервые в данном томе и становится доступен широкому кругу читателей (если не считать частичной публикации театральных рецензий Выготского в психологическом журнале «Дубна», где они были представлены без надлежащей редакторской и корректорской правок). Добавим, что на сегодняшний день можно отметить лишь несколько научных статей, где предпринята попытка искусствоведческого и психологического анализа критических работ Выготского о театре (Котик-Фридгут Б. С., 2011; Мальцев В. В., 2012; Собкин В. С., Мазанова В. С., 2014).

При подготовке данного тома мы пользовались архивными материалами, предоставленными семьей Выгодских, проведя сверку текстов с оригиналами для устранения многочисленных грамматических опечаток и фактических ошибок, содержащихся в провинциальных печатных изданиях того времени. Помимо этого мы посчитали необходимым снабдить театральные статьи и рецензии Выготского нашими примечаниями и комментариями, подготовка которых была направлена на решение следующих трех основных задач.

Одна из них связана с желанием по возможности устранить неизбежный разрыв в знании современным читателем тех социальных и культурных контекстов, которые, безусловно, были важны для Выготского при подготовке театральных статей и рецензий. Это задача по реконструкции социокультурного контекста, для решения которой мы и приводим фактические данные о персоналиях, театральных постановках, литературных произведениях и событиях, связанных с материалами и темами, затрагиваемыми в театральных статьях и рецензиях Выготского.

Другая задача обозначает особое направление анализа театральных статей и рецензий, который ориентирован на выявление скрытых цитат и неявных отсылок, часто встречающихся в текстах Выготского (к ним относятся: не закавыченные цитаты; цитирование без упоминания автора; определения и высказывания,

подразумевающие актуализацию определенных ассоциаций у читателя и т. п.). По сути дела, эта задача связана с реконструкцией того культурного «неслышимого» диалога Выготского с другими авторами и читателями, который он разворачивает в своих статьях и рецензиях. В этой связи следует подчеркнуть принципиальную диалогичность текстов Выготского, что позволяет поставить специальный вопрос о необходимости исследования особенностей самой поэтики его текстов. На наш взгляд, этот вопрос крайне важен не только при анализе ранних работ Выготского по искусству, но и для его собственно психологических исследований. Поэтому представляется, что уже предпринятые попытки, связанные со словарным и логико-семантическим анализом работ Выготского (Мещеряков Б. Г., 2000; Леонтьев А. А., 2004) должны быть дополнены исследованиями и других структурных уровней организации его текстов. Так, для понимания фундаментальной работы Выготского «Мышление и речь» (1934), безусловно, необходимо учитывать его неявные отсылки к работам О. Э. Мандельштама, М. М. Бахтина, В. Н. Володинова и др. (Собкин В. С., 1981; Собкин В. С., Леонтьев Д. А., 1994).

И наконец, еще одна, пожалуй, наиболее важная задача при подготовке комментариев была связана с выявлением содержательных связей между театральными статьями и рецензиями Выготского с его дальнейшими психологическими исследованиями. Причем это относится не только к фундаментальной монографии «Психология искусства» (1925), но и к его классическим работам по детской и возрастной психологии, развитию высших психических функций и др. В комментариях мы стремились показать, что в театральные критические отзывы и заметки Выготский затрагивает крайне важные аспекты, связанные со своеобразием самой феноменологии психических процессов; здесь, в своих ранних работах, он предстает как тонкий психолог и аналитик. Между тем важно и то, что в небольших по объему текстах театрального критика можно уже обнаружить методологические предпосылки, определяющие ту новую парадигму психологических исследований, которую сегодня принято обозначать как культурно-исторический подход в психологии — «школа Выготского». Это касается и выделения единицы анализа, и поиска ключевых противоречий, и рассмотрения явлений в их исторической динамике, и, безусловно, особого подхода к знаковому опосредованию психических явлений, процессам соотношения значения и смысла. Но самое главное, на наш взгляд, это владение диалектическим способом анализа при рассмотрении Выготским явлений театральной жизни, — «восхождение от абстрактного к конкретному».

Завершает этот раздел научная статья Выготского «К вопросу о психологии творчества актера» (1932), которая была опубликована уже после его смерти в 1934 г. Подчеркнем, что содержание этой статьи во многом строится на основе тех положений, которые были сформулированы им в работах о театре, подготовленных непосредственно в послереволюционный период. Данная статья, написанная Выготским, уже как признанным лидером психологической школы, обозначает своеобразие решения

ключевого вопроса о психологии актерского перевоплощения («парадокс об актере») в логике культурно-исторического подхода, где на передний план выступает требование рассматривать проблему не абстрактно, а с учетом разных исторических форм отношений «актер — роль — зритель»; т. е. следует изучать разные психологические механизмы актерского перевоплощения в соответствии с теми принципами, которые определяют своеобразие разных форм и жанров театрального искусства.

* * *

При подготовке данного тома огромная работа была проделана Антоном Анатольевичем Максимовым по кропотливой сверке текстов рукописей Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, В. Шекспира». Ему же принадлежит и предложение о необходимости использования в данной публикации английских вариантов текста Шекспира, не ограничиваясь лишь их переводами. Помимо этого Максимовым также проведена важная работа по поиску фотоматериалов для данного издания и разработан общий дизайн книги.

Трудно переоценить тот вклад, который внесла в работу над данным томом Валерия Сергеевна Мазанова. Ею подготовлен предметный и именной указатели, составлена библиография и проведена тщательная сверка текстов статей и рецензий с доступными газетными оригиналами; осуществлена подготовка подборки материалов, опубликованных в гомельском журнале «Вереск» для данного издания. Совместно со мной ею также были подготовлены примечания о персоналиях, театральных постановках, литературных произведениях и событиях, которые связаны с работами Выготского. Ей я хотел бы высказать свою особую признательность и благодарность за участие как в обсуждении моих комментариев к театральным работам Выготского, так и при подготовке вступительной статьи.

Также, хотелось бы выразить благодарность Гите Львовне Выгодской и Тамаре Михайловне Лифановой за их огромную работу по составлению и публикации биографии Л.С. Выготского. Их воспоминания очень помогли нам в работе над данным томом.

Хотел бы отдельно поблагодарить внучку Л.С. Выготского Елену Евгеньевну Кравцову за сделанное мне предложение стать редактором-составителем данного тома Полного собрания сочинений Выготского и подготовить комментарии к его работам о театре. Ею были предоставлены мне не только бесценные материалы из архива семьи Выгодских, но и возможность публично обсудить отдельные сюжеты, касающиеся темы «Выготский и театр» в ходе дискуссий на Ежегодных конференциях (2012, 2013, 2014), посвященных научному творчеству Льва Семеновича Выготского. И, конечно, я признателен ей за дружескую поддержку и участие в нашей общей работе.

Владимир Собкин

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Л. С. ВЫГОТСКИЙ И ТЕАТР: АБРИС СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА

Предваряя материалы, опубликованные в данном томе, отметим ряд ключевых моментов, которые помогут читателю сориентироваться в работах Льва Семеновича Выготского, посвященных театральному искусству. Во-первых, обозначим, хотя бы в первом приближении, биографические моменты, проясняющие интерес Выготского к театру. Во-вторых, представляется важным акцентировать внимание на тех ценностных ориентациях в сфере культуры и театрального искусства, которые в существенной степени определяли его критические оценки. В-третьих, мы попытаемся охарактеризовать тот сложный комплекс разнообразных критериев и приемов анализа, которым Выготский пользуется в своем критическом разборе конкретных спектаклей. И наконец, в-четвертых, обратим внимание читателя на те содержательные связи между театральными рецензиями Выготского и его последующими психологическими исследованиями, которые проявились уже на раннем этапе его творчества.

I

Работу Л.С.Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском В.Шекспира» принято считать его первым крупным исследованием монографического характера. В семейном архиве Выготского хранятся два варианта рукописи. Один, датированный 5 августа – 12 сентября 1915 г., состоит из одной тетради, содержащей набросок отдельных глав. Второй, датированный 14 февраля – 28 марта 1916 г.¹, содержит двенадцать тетрадей, где в первых десяти излагается основное содержание монографии, а в одиннадцатой и двенадцатой тетрадях — многочисленные примечания и комментарии Выготского к тексту рукописи.

Считается, что работа о «Гамлете» является дипломной работой Выготского, которую он подготовил во время своего обучения на историко-философском отделении в Московском городском народном университете имени А.Л.Шанявского (1914-1917). Многочисленные свидетельства указывают на то, что дипломная работа велась под патронажем крупного литературного и театрального критика Ю.И. Айхенвальда² (С. Добкин³, И. Рейф⁴ и др.⁵).

Роль Айхенвальда в написании этой работы следует отметить специально, подчеркнув при этом два момента. Во-первых, здесь важно иметь в виду те сложившиеся межличностные отношения студента и преподавателя, которые поддерживались и после окончания Выготским учебы в университете, о чем, в частности, свидетельствуют воспоминания С. Ф. Добкина: «Выготский часто болел. У него был туберкулез. Первый раз с его туберкулезом я столкнулся следующим образом. Через несколько месяцев после того, как я уехал в Москву, я получил от него письмо из Гомеля, что он тяжело болен, думает, что не выживет, и поэтому просит меня сделать следующее: зайти к Юлию Айхенвальду <...>, рассказать о том, что с ним происходит, и попросить, чтобы после его смерти Айхенвальд принял какие-то меры для того, чтобы издать его работы. Конечно, я сразу отправился к Айхенвальду. Он очень хорошо помнил Льва Семеновича, очень сочувственно ко всему отнесся — он вообще был прекрасный человек — и, конечно, обещал, что он все сделает. Я написал Льву Семеновичу, чтобы он не думал о смерти, что все обойдется, что его поручение я исполнил. Написал о том, как Айхенвальд отнесся к его просьбе. Через два-три месяца Лев Семенович поправился»⁶. Во-вторых, это, безусловно, влияние научных взглядов Айхенвальда на написание Выготским работы о «Гамлете», которую сам Выготский обозначает как «читательская критика». Дело в том, что в 1913 г. Айхенвальд выступил в Москве с лекцией: «Литература и театр», впоследствии опубликованной под названием «Отрицание театра» в сборнике «В спорах о театре»⁷. Собственно, весь сборник был посвящен дискуссии вокруг этой статьи (в сборнике поместили свои статьи крупные деятели культуры — С. Глаголь, В. Немирович-Данченко, Ф. Комиссаржевский, В. Сахновский, М. Бонч-Томашевский, А. Сумбатов-Южин, Д. Овсяннико-Куликовский). Основной тезис статьи Айхенвальда состоит в подчеркивании активной роли читателя: «Идеальный читатель, идеально-грамотный человек, в своем одиночестве сам поймет и оценит в пьесе все то, что впоследствии захочет явить сцена. Сам-друг с книгой, молчаливый собеседник автора, он раскроет все ее клады, выпьет то драгоценное вино, которым играет и искрится душа ее страниц...»⁸. Соглашаясь с ним, Выготский в своем анализе отмечает, что художественное произведение — это, по сути дела, лишь «возможность, которую осуществляет читатель», воспроизводя «чужое творение собственной душой»⁹.

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

верными». Заметим, что последний пункт во многом определяет ту жизненную личностную позицию, которая характерна для Выготского и в его дальнейшем научном творчестве: «желание пить из своего стакана».

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

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

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

Различение внешнего и внутреннего. Сама эта тема, как ключевая, задана уже в двух эпиграфах, взятых из текста трагедии, к данному этюду: «Слова, слова, слова...» и «...Дальнейшее — молчанье». «Слова» — это то, что происходит на сцене, те действия, которые здесь совершают персонажи. «Молчание» же — то, что связано с появлением Тени; то, о чем клянутся Гамлету не говорить свидетели его встречи с Тенью — Бернардо, Франциско и Горацио; то, о чем не должен говорить Горацио, повествуя о трагедии, произошедшей в Эльсиноре. По выражению Выготского, здесь «трагедия замыкается в круг», переходя в рассказ Горацио, утаивая при этом ее «второй смысл».

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

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

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

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

Король не выдерживает «испытания» этой сценой, после чего у Гамлета все сомнения для реализации мести сняты. Здесь следует отметить, что пантомима в анализе Выготского играет важную структурную роль; это особый механизм *предвосхищения событий*, который встроен в «машину трагедии», запуская предопределенность, «автоматизм» событий, разворачивающейся фабулы. Трагедия неотвратима, как неотвратима и передача трона молодому Фортинбрасу.

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

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

И, наконец, выходя за рамки трагедии о Гамлете, добавим, что проведенный анализ становится важным смыслообразующим центром развития личности самого Выготского. Так, по воспоминанию С. Ф. Добкина, «Лев Семенович очень любил задачи с двойным решением. Иногда они носили характер остроумных шуток, иногда это были какие-нибудь слова, которые имели два смысла. Сестра, которая ходила за ним перед смертью, рассказывала, что его последними словами были: «Я готов!». Их тоже можно рассматривать как имеющие два смысла»¹⁰. Как видим, линия смыслового понимания трагедии о Гамлете и собственной жизни сомкнулись: *дальнейшее молчанье...*

II

Публикуемая статья Л. С. Выготского «Театральные заметки (письмо из Москвы)» была написана для ежемесячного литературного, научного и политического журнала «Летопись», который издавался в Петрограде с 1915 по начало 1917 гг. Грани хранятся в архиве семьи Л. С. Выготского. Следует отметить, что до написания

«Театральных заметок» Выготский уже публиковал в этом журнале свои литературно-критические статьи о творчестве В. Иванова¹¹, А. Белого¹² и Д. Мережковского¹³. Данная же статья объединяет рецензии на три спектакля: «Электра» в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского (театр имени В. Ф. Комиссаржевской; 1916), «Фамиракифаред» в постановке А. Я. Таирова (Камерный театр; 1916), «Зеленое кольцо» в постановке В. Л. Мчеделова (Вторая студия МХТ; 1916). Подчеркнем, что все три спектакля являются премьерами открывшихся в Москве новых театров, созданных на основе школ-студий, которыми и руководили перечисленные выше режиссеры. Спектакли носили программный характер, где каждый из постановщиков реализовывал свои особые эстетические принципы.

Так, Федор Комиссаржевский в своих статьях активно выступал против сценического натурализма, считая его одной из «болезней» современного театра, «бездушно имитирующего жизнь» как в актерской игре, так и в художественном оформлении спектакля. Выдвигая принцип «чистой театральности», он подчеркивал относительную независимость театра от литературы, ставя при этом акцент на актерской импровизации. По его мнению, чувство актера «должно быть доведено до такой степени силы, чтобы оно обязательно требовало выражающего его действия. В этом одно из отличий чувства жизненного от чувства сценического»¹⁴.

Александр Таиров, создавая Камерный театр, определял его как «театр эмоционально насыщенных форм» или *театр неореализма*. В своих постановках он отказывался от классической сценической коробки-павильона, строя действие спектакля на нескольких плоскостях и разных площадках сцены, уделяя большое внимание цвету, освещению, музыкальному сопровождению и ритму. Центральной в его творчестве была проблема актерской выразительности, поиск новых художественных средств развития языка театрального искусства. Особое внимание Таиров уделял *актерскому жесту*, понимая его как «знак, означенное не только эмоции артиста, но и всего того, что выходит далеко за пределы его личного переживания»¹⁵.

Особенностью же стилистики Второй студии МХТ является верность традициям сценического реализма. При этом здесь также проявился ряд новаций, связанных, в первую очередь, с особым осмыслением значимости собственного жизненного опыта в работе актера над ролью, где акцент ставился на этюдном методе, позволяющем создать своеобразную атмосферу и способ существования на сцене; премьерный спектакль студии «Зеленое кольцо» привлекал именно «шармом ближайшей узнаваемости»¹⁶.

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

о Гамлете, принце Датском, В. Шекспира», где, в частности, он, с отсылкой на В. Иванова, указывает, что Гамлет является «героем новых пересказов старинной Орестеи»¹⁷. «Электра» же Софокла — Гофмансталь непосредственно основана на мифе об Оресте, который вместе со своей сестрой Электрой убил собственную мать и ее нового мужа, отомстив тем самым за смерть отца. Подчеркнем, что в психоаналитической традиции наряду с Эдиповым комплексом принято также, вслед за Карлом Юнгом, обсуждать комплекс *Электры*, характеризующий особенности детско-родительских отношений с позиции дочери¹⁸.

Спектакль «Фамира-Кифаред» по пьесе И. Анненского основан на античном мифе о Фамире, сыне нимфы Агриопы и царя Филаммона. Фамира, прославившийся своей игрой на кифаре, вызвал на состязание муз, но был побежден и, в наказание, лишен музыкального дара. У Анненского этот миф дополнен особой линией любви матери-нимфы Агриопы к своему сыну Фамире. Обольщенный матерью Фамира лишается слуха и в отчаянии выжигает себе углем глаза и становится нищим, выпрашивающим подаяния; мать же, превращенная в птицу, сопровождает его в вечных скитаниях. Таким образом, здесь акцент ставится не на любви ребенком родителей, а, напротив, на любви матери к своему сыну. В этой связи напомним, что вступая в дискуссию с Зигмундом Фрейдом по поводу Эдипова комплекса, Альфред Адлер специально подчеркивал провоцирующее сексуальное влияние матери (ласки, попустительское поведение и т. д.) по отношению к сыну¹⁹.

И наконец, героиня пьесы З. Гиппиус «Зеленое кольцо» гимназистка Финочка оказывается в ситуации разрушения семьи, когда ее мать живет с другим мужчиной, а отец с любовницей. Как отмечал в своей рецензии на эту пьесу Г. Чулков, основной темой здесь является невозможность «целомудренной душе девушки и отрока <...> принять покорно те формы брака, сопутствующего развратом, тяжелым и косным <...> Отвращение к этим формам брака и "любви" так остро и так напряженно в "Зеленом кольце", что невольно является мысль о монашеской точке зрения»²⁰. Заметим, что подобная коллизия деформации семейных отношений соответствует той линии, которую обсуждала Карен Хорни, отмечая, что Эдипов комплекс является следствием, а не причиной возникновения невроза на фоне разрушения семейной ситуации²¹.

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

III

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, З. 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, данная статья 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, находящийся в то время под немецкой оккупацией; болезнь матери, а затем и брата; необходимость материальной поддержки семьи; занятия различными видами деятельности (педагогика, художественная критика, общественная деятельность); фиксация отдельных моментов его личной жизни. Между тем, содержание публикуемой статьи показывает, что в это время Выготский прорабатывает широкий круг социокультурных проблем, касающихся взаимосвязей между общественными, социальными изменениями и театральным искусством. Отметим лишь некоторые наиболее важные.

Статья «Театр и революция» состоит из пяти частей. В первой части Выготский, пытаясь найти исторические аналоги современной ситуации в стране, сопоставляет своеобразие отношений театра и общества времен французской революции с предреволюционным периодом в России. Подобное обращение 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 времен Великой французской революции театр был проводником революционных идей и выступал «общественной трибуной <...> зажигая огни революции», то в России основной круг театральных проблем, по его мнению, 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 содержательный аспект анализа Выготского, и этому посвящена вторая часть статьи, касается обсуждения вопроса о влиянии революционных общественных преобразований на социальные процессы функционирования театра. Здесь он обсуждает несколько важных моментов, касающихся социологии искусства.

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

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

Особое внимание в статье уделяется социальному анализу театральной публики. Это, пожалуй, одна из центральных тем, поскольку с социологической точки зрения, включение в театральную жизнь новых социальных групп задает особый вектор развития театра. Новый зритель со своими специфическими классовыми идеологическими установками и ожиданиями влияет не только на репертуарную политику, но и на весь строй театральной жизни (язык театрального искусства, способы актерского и зрительского переживания, отношения «актер — персонаж — зритель», критерии оценки художественного произведения и др.). В этом контексте Выготский обсуждает такие послереволюционные тенденции как открытие «рабочих театров», а также изменение классового состава театральной публики. Именно это, по его мнению, «определяет зерно будущей театральной революции»²².

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

В третьей части статьи специально обсуждаются вопросы новой послереволюционной репертуарной театральной политики. С одной стороны, по мнению 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, это выбор из старого репертуара пьес, в первую очередь,

социальной направленности («На дне», «Гибель «Надежды», «Смерть Дантона», «Взятие Бастилии» и др.). И здесь он проявляет себя как тонкий театральный критик, исследующий не только художественные особенности спектакля («происходящее на сцене»), но и своеобразие эмоциональных переживаний, возникающих именно в зрительном зале. Отметим, в частности, ряд социально-психологических феноменов, которые он фиксирует, обращаясь к особенностям зрительского восприятия спектакля: возможность публичной негативной реакции зрителя на новую революционную власть, в силу чувства «социальной защищенности» публики, находящейся в зрительном зале; проявление бурных эмоциональных реакций (доходящих до массовой 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 в проектную плоскость, ставя вопрос, «что могло произойти в искусстве театра в связи с революцией?». По его мнению, перемены должны были произойти как в драматической литературе, так и в перестройке форм театрального искусства («новое вино должно быть влито в новые меха»). С его точки зрения, духу происходящих грандиозных социальных преобразований должен отвечать «героический театр». Однако и в этом Выготский видит фундаментальное социокультурное противоречие, вместо появления новых театрально-трагедийных форм актуализируются, развиваются и распространяются именно старые, которые противоречат социально-общественным преобразованиям: «...искусство это идет не вперед, а назад, кристаллизуется в примитивы, разлагается на элементы — от сложного к простому. Это — комнатное искусство в полном смысле слова»²³. Но, несмотря на это противоречие, будущее театра, с точки зрения Выготского, лежит в создании монументального, грандиозного, всенародного искусства.

Предваряя публикацию статьи, 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 как стимулирующих факторов развития, так и блокирующих социальных механизмов), и в этой связи, к поиску новых социальных источников развития (приход в театр нового зрителя), к поиску новых «зародышевых» форм театральности, соответствующих тенденциям развития (пьеса «Мистерия-буфф») и, в завершении анализа, обозначается переход к «проектированию» той возможной формы (театрально-трагедийной), которая отвечает основным тенденциям развития. Таким образом, уже в этой ранней работе Выготского о театре достаточно отчетливо проявилась общая логика, определяющая методологическое своеобразие культурно-исторического подхода, которая позднее будет реализована в его фундаментальных психологических исследованиях.

IV

По возвращении из Киева в Гомель (1919), Выготский «отдает себя практической работе в области народного образования». В это время он преподает в первой советской трудовой школе, педагогическом техникуме, профтехшколах печатников и металлистов, на курсах Губполитпросвета, Соцвоса, курсах переподготовки учителей, на рабфаке, в народной консерватории²⁴.

Наряду с активной педагогической работой, он, вместе со своим двоюродным братом Давидом Выгодским и другом Семеном Добкиным, в 1919 г. предпринимает попытку создания просветительского издательства «Века и дни»²⁵. Издательство «Века и дни» просуществовало недолго; всего было издано две небольших книжки. О них стоит сказать подробнее. Одна — сборник стихов Жана Мореаса²⁶. Его работа «Манифест символизма» (1886) является основополагающей для этого художественно-эстетического направления, которое активно заявило себя в России в конце XIX — начале XX вв. В своем манифесте Мореас касается трех вопросов, которые важны и для понимания последующих психологических работ Выготского: соотношение материала и формы (ощущение таинственного и невыразимого); роль поэта как посредника (медиума, транслятора первичных идей); определение словесного знака как обозначающего «неизведенное», которое не поддается окончательной формулировке (поскольку оно, и это принципиально, внутренне противоречиво). Заметим, что эти моменты, являющиеся основополагающими для символизма, как направления в искусстве (*символ, посредник, внутреннее противоречие*), крайне важны и для культурно-исторической концепции Выготского²⁷.

Другая книга, выпущенная издательством «Века и дни» — сборник стихов «Огонь» Ильи Эренбурга. Публикация этого сборника стихов отчасти связана с личным знакомством Выготского с поэтом²⁸. Однако можно предположить, что причины издания сборника стихов Эренбурга в Гомеле были глубже. Отметим лишь две возможные.

Во-первых, обращают на себя внимание строки из Евангелия от Луки, которые помещены на титульном листе сборника: «Огонь пришел Я низвести на землю». Данный эпиграф выражает не только позицию Эренбурга, но, возможно, и мироощущение самих издателей, переживших русскую революцию. Он может быть интерпретирован как выражение принятия революции и ее *очищающей силы*, что, кстати, перекликается с позицией Выготского, изложенной им в статье «Театр и революция» (1919). Добавим, что и для Эренбурга подготовка этого сборника могла также означать переосмысление революции, которую он характеризовал как «гнусь и мерзость» в более раннем своем сборнике «Молитва о России» (1918).

Во-вторых, творческую позицию Эренбурга, который связывал себя с поэтами-авангардистами, важно соотнести с позицией теоретика символизма Мореаса, сборник которого, повторимся, в это же время печатается в издательстве «Века и дни». Для пояснения обратимся к статье А. А. Блока «Русские денди» (1918). В ней Эренбург характеризуется Блоком как типичный представитель русского *дендизма*, где «все слова стихов <...> поддельные и кривляющиеся»²⁹. Таким образом, вышедшие в издательстве «Века и дни» практически одновременно два стихотворных сборника задают крайне важную, на наш взгляд, содержательную оппозицию: с одной стороны, символизм, как художественное направление, пытающееся выразить духовное начало; с другой, — символизм, выродившийся в дендизм, который лишен духовного содержания. Отсюда к выделенным выше моментам (символ, посредник, внутреннее противоречие) можно добавить и еще один (пожалуй, наиболее существенный при рассмотрении символизма, как направления), задающий ценностную оппозицию: «духовность/бездуховность».

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

Однако спустя три года Выготским была предпринята еще одна попытка организовать собственное издательское дело — создание *артели* «Вереск», публикующей одноименный журнал. Стоит обратить внимание на своеобразие той правовой нормы, которая определяет форму существования артели: добровольное объединение *близких людей* для совместной работы или иной коллективной деятельности с общей ответственностью на основе круговой поруки. Действительно, судя по авторам первого (и единственного, дошедшего до нас) номера журнала в артель вошли близкие друг другу люди: Лев Выготский (редактор журнала), его двоюродный брат Давид Выгодский, жена брата Эмма Хейфец (псевдоним Э. Х.), их друг Владимир Узин,

а также неустановленная нами Ел. Субботина. Почтовый адрес журнала указан по Советской улице, д. 46, практически в двух шагах от дома, где проживал Выготский (ул. Советская, д. 32). Журнал «Верск» вышел 22 мая 1922 г.³⁰

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

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

Личность Шредера весьма интересна, поскольку масонство было достаточно популярно в литературно-художественной среде в России в предреволюционные годы³¹. В этом контексте Шредер оказывается значим именно для понимания социально-психологических аспектов развития театрального искусства в России. Так, увлечением эзотерикой, нравственным совершенствованием, организацией особых межличностных отношений, соблюдением этических принципов руководствовались многие деятели русского театра, создавая свои театральные школы и студии. В частности, это проявилось в 1-ой Студии МХТ, где Леопольд Сулержицкий, исповедуя принципы толстовства, пытался создать особую атмосферу отношений между студийцами³². Эти установки на создание особой актерской общности оказались значимы и в послереволюционные годы; причем не только для МХТ (и его последующих студий), но и для других театральных трупп («Габима», «Березиль», «Красный факел» и др.). Заметим, что при обсуждении социокультурных аспектов развития театрального искусства подобное представление об организации актерской труппы, как «братства», ориентированного на постижение Высшей сущности, ставит актерский коллектив и в особую художественную позицию по отношению к публике, т. е. в определенную *посредническую* позицию, когда труппа выступает как «коллектив единомышленников». Это, заметим, весьма близко и к пониманию посреднической позиции поэта в «Манифесте символизма» Мореаса.

Журнал открывает небольшая редакционная статья «Вереск»³³, которую можно рассматривать как своеобразный *манифест* данного издания. Она представляет интерес, с одной стороны, как материал для понимания особенностей стилистики текстов Выготского, а с другой, явно перекликается по своей проблематике с представлением о критике, как культурном посреднике при восприятии искусства. В редакционной статье Выготский обозначает три основных вектора, которые определяют направления художественной критики. Во-первых, это необходимость создания художественной среды («воздуха»), вне которой невозможно существование творчества, требующего «живого слова» об искусстве, «раскрывающего и оформляющего замыслы»; подобная реакция необходима, в первую очередь, самим художникам. Во-вторых, это раскрытие особенностей художественного восприятия искусства, как особого «ответно-творческого» акта, что, в свою очередь, позволяет реализовать и особую образовательную функцию художественной критики по формированию культурных норм (образцов) художественного восприятия. И, наконец, в-третьих, это задание общего информационного контекста, касающегося ежедневной практики художественной жизни. Причем подобная хроника событий важна как в организационно-практическом плане, так и в историко-культурном, — фиксация культурной жизни конкретного провинциального города в определенный исторический период времени (Гомель в начале 1920-х гг.).

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

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

Так, особое место в журнале уделено информационным сообщениям о культурной жизни (рубрика «Художественная жизнь»). Здесь стоит отметить несколько моментов. Например, для понимания истории Художественного театра важно следующее объявление: «Группа артистов Московского Художественного театра, остающаяся за границей, объединяется в товарищество и организует театр, руководителем которого приглашается Ф. Ф. Комиссаржевский. Остальные возвращаются в Россию. В связи с окончанием гастролей в Берлине труппа художественников считается распущенной»³⁴. Заметим, что сам факт официального роспуска этой

гастрольной труппы Художественного театра, как правило, замалчивался историками русского театра. Практически неизвестен и тот факт, что крупнейший деятель театра Ф. Ф. Комиссаржевский, эмигрировавший в 1919 г. в Европу, приглашался «группой отколовшихся» в качестве руководителя труппы. Таким образом, небольшая заметка в провинциальном журнале содержит весьма интересные факты, касающиеся истории русского театра. В свою очередь, это свидетельствует и об особой чувствительности издателей журнала к важным культурным событиям.

Другим примером, взятым также из рубрики «Художественная жизнь», является краткая заметка о постановке В. Э. Мейерхольдом спектакля «Великодушный рогоносец». Здесь обращает на себя внимание емкое и точное описание, которое дается особенностям сценического существования актера в театре Мейерхольда: «Последняя работа Вс. Мейерхольда — "Великодушный рогоносец" Кроммелинка. Актер избавлен от всего, что могло бы помешать его игре, с одной стороны, а с другой — прикрыть его сценическое убожество. Уничтожены расписанные холсты и павильоны, костюмы, бутафория, которые играли в спектакле такую большую самодовлеющую роль, часто отвлекая внимание от актера. В театре Вс. Мейерхольда актер играет без "декораций", на конструктивной площадке, где каждая вещь или является предметом для "игры" в том или ином месте действия, или подчеркивает отдельные моменты этой игры, — без грима, без костюмов определенной эпохи или стиля и без реалистических аксессуаров. Вс. Мейерхольд не дает актеру спрятаться за тот или иной побочный элемент спектакля, он заставляет его проявить свое мастерство во всей полноте. Давая вместе с автором "намерение", режиссер "осуществление" возлагает *исключительно* на плечи актера. Но актера нового склада, техника которого построена не на "нутре" и на "переживании", а на способности его возбуждаться непосредственно элементами игры и передавать это возбуждение зрителю»³⁵. У нас практически нет сомнений, что авторство заметки принадлежит Выготскому, поскольку творчеством Мейерхольда он специально интересовался уже до этого. Так, например, тремя годами ранее в статье «Театр и революция» (1919) Выготский анализирует постановку Мейерхольдом «Мистерии-буфф».

Важно подчеркнуть, что характеризуя здесь подход Мейерхольда к игре актера (биомеханика), Выготский фиксирует действительно ключевые моменты этой системы. К ним относятся: представление об основных элементах, структурирующих актерское поведение (намерение, осуществление и реакция); выявление фундаментального значения игрового начала в творчестве актера (сопоставление с игрой ребенка, где основными процессами выступают подражание и фантазия); импровизационный характер актерской игры (публичный характер творчества). Подчеркнем, что эти основные положения были высказаны Мейерхольдом в лекции «Игра актера» буквально за два месяца (21 марта 1922) до публикации журнала «Вереск»; об этом свидетельствует конспект данной лекции, сделанный С. М. Эйзенштейном³⁶. Стоит обратить внимание и на то, что в контексте последующего этапа научного

творчества Выготского как профессионального психолога специальный интерес представляет затронутая в рецензии тема детской игры. Укажем на весьма тонкое различие, фиксирующее особое *игровое отношение к предмету* у актера в театре Мейерхольда, которое проводится в данной небольшой заметке. Подчеркнем, что позднее, уже в психологических исследованиях игры, эта тема будет обсуждаться Выготским достаточно подробно. Вместе с тем любопытны также параллельные отсылки у Мейерхольда и Выготского к примеру детской игры: при езде на палочке-лошадке основное удовольствие ребенок получает от *овладения пространством*. Добавим, что Выготский будет специально обсуждать этот пример игрового поведения ребенка, ставя акцент на психологических механизмах знакового опосредования, символизации.

И наконец, исследователям научного наследия Выготского может быть интересно следующее объявление, опубликованное в рубрике журнала «Местная хроника»: «Нам сообщают, что в самом непродолжительном времени в Гомеле предполагается открытие драматической студии под общим руководством А. Я. Азагаровой и Л. С. Выготского. Преподавателями приглашаются лучшие местные артистические силы: Р. В. Дмитриева, В. Ф. Драга, М. Ф. Кириков, Ф. Ф. Кириков, А. Я. Львова, А. А. Сумароков и др.»³⁷. Как мы видим, на определенном жизненном этапе Выготский планировал свою профессиональную деятельность и в качестве театрального педагога. Вместе с тем можно предположить, что открытие театральной студии было лишь этапом для создания впоследствии и собственного театра. К сожалению, неизвестно состоялся ли набор в театральную студию или дело ограничилось лишь объявлением в журнале. Правда, год спустя (7 мая 1923 г.), в гомельской газете «Наш понедельник» появилась заметка Выготского «О детском театре», в которой он обсуждает постановку детского спектакля актрисой гомельского театра А. Васильевой, где исполнителями ролей были сами дети: «...как это интересно — детский театр <...> Посмотрите, как серьезно играет ребенок <...> театр для него есть повышенная игра, (значит, вдвойне интересная), а не пересказ сказки, которую он понимает и без представления <...> Раз интересно (страшно интересно!), так позаботьтесь о том, чтоб детский театр был (есть же книги, и песни, и картинки для детей)... и чтоб давал ребенку то, что ему нужно, и как ему можно»³⁸. Возможно, детский спектакль, о котором пишет Выготский, является одним из результатов деятельности театральной студии, где могла быть и детская группа. К сожалению, других свидетельств о том, открылась студия или нет, нам найти не удалось³⁹.

Специальный интерес представляет также театральная рецензия «Как проходит летний сезон драмы (По поводу одной постановки)», где в качестве автора указана Ел. Субботина. Однако есть основания полагать, что реальным автором рецензии является Выготский. Для подтверждения обратимся к содержанию рецензии. Поводом для ее написания стала постановка известной пьесы Г. Зудермана «Родина» (1893). В этой пьесе главная героиня Магда выражает протест против узких норм

морали, отстаивая социальное равноправие женщин. Основной темой рецензии является соотнесение *современности* художественного произведения и его *идейной тенденциозности*, что было крайне важно для Выготского, и нашло свое отражение в его театральных статьях и рецензиях.

Для понимания самой постановки вопроса о *современности художественного произведения* приведем расширенную цитату: «Когда смотришь Магду, нельзя отделаться от ощущения некоторой томительной скуки. Право же, все это сильно пахивает старинкой. Нет, не старинностью, как бы выносящей вещи искусства из пошлого круга повседневности в некоторую даль и придающей этим вещам тот неподражаемый благородный налет, который удваивает их цену. Не старомодностью даже: именно, устарелостью, какой-то несвежей корой позавчерашнего дня, пылью и нафталином, затхлым запахом неживой и лежалой вещи. Но ведь именно в этом смысле искусство не стареет; если же оно все-таки, не глядя ни на что, стареет — оно не искусство. Вот разгадка. Можно быть как угодно далеким от стремления тащить за волосы современность в театр. Можно хорошо понимать, что быть современным в искусстве не значит вводить вечерние телеграммы в спектакль (как то у нас делалось). Но при всем том — Магда нестерпимо и непоправимо скучна»⁴⁰. Заметим, что здесь сама постановка вопроса о современности в искусстве характерна для театральных статей и рецензий Выготского, где современность искусства связывается не с сиюминутностью («вечерняя телеграмма»), а с вневременным, универсальным характером заявленных проблем.

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

Другой важной темой рецензии, как мы уже указали выше, является анализ вопроса об *идейной тенденциозности* художественного произведения, когда идейная заданность является «композиционно-определяющей для строя всей пьесы и доминирует над всеми ее элементами»⁴¹. При этом понятно, что если в житейски-бытовом отношении те или иные элементы морали и нормы могут устаревать, то в произведении искусства они являются лишь материалом для художественных

построений. Если они органично соответствуют форме, то не могут постареть «как желтая краска у живописца или у музыканта звук до. Другое дело, если чужеродным телом втиснуты в пьесу вещи и идеи сами ради себя — сами по себе, может быть, и прекрасные, но — увы! безнадежно лысеющие от времени. Современников еще можно провести, заметав дыры иглой драматургической техники <...> Но моль времени знает, что ей есть»⁴². Подчеркнем, что тема голой тенденциозности в искусстве также выступает как одна из наиболее важных в критических работах Выготского. Более того, рассмотрение особенностей соотношения моральных норм и художественной формы является для него одной из центральных при анализе произведений искусства. Так, например, за полтора года до этого в статье «Царь голый» (1920) Выготский отмечал, что не мораль доминирует в искусстве, а, наоборот, мораль должна возводиться к искусству: «Не искусство низводится к басне, а басня возводится к искусству»⁴³. Данное положение будет детально проанализировано им позже и в монографии «Психология искусства» (1925) не только на материале басни, но и новеллы, а также трагедии. По сути дела, в этом же контексте происходит и рассмотрение в рецензии морального конфликта Магды: проблема эмансипации, относительно которой разворачивается пьеса, оценивается в рецензии как построение на «никчемном сценическом материале»⁴⁴.

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

И наконец, мы подошли к тексту, который занимает совершенно особое положение среди театральных рецензий Выготского. Это рецензия в журнале «Вереск» на спектакль «Монна Ванна» по пьесе Мориса Метерлинка, который был поставлен труппой гомельского театра. Следует подчеркнуть, что эта рецензия практически неизвестна и отсутствует в общем библиографическом списке работ Выготского, составленном Т. М. Лифановой⁴⁵.

Следует отметить, что творчество Метерлинка представляло для Выготского большой интерес. Так, например, год спустя он даст рецензию на спектакль «Монна Ванна», показанный театром «Красный факел» во время его гастролей в Гомеле, где воспроизведет отдельные моменты из этой первой рецензии, опубликованной в «Вереске»⁴⁶.

Возникает вопрос, чем же привлекает Выготского Метерлинк?

С одной стороны, безусловно, своей общефилософской позицией, характерной для поэтов-символистов. С ней Выготский был хорошо знаком не только по пьесам

Метерлинка («Слепые», «Смерть Тентажиля», «Синяя птица» и др., где явно проявляется склонность к мистицизму), но и благодаря чтению его теоретических работ. Заметим, что все заковыченные в рецензии на «Монну Ванну» цитаты взяты Выготским из статьи Метерлинка «Трагедия каждого дня» из сборника «Сокровище Смиренных» (1896), где Метерлинк излагает основные теоретические положения, определяющие его подход к искусству. И в этой связи еще раз подчеркнем, что символизм, как художественно-эстетическое направление был крайне важен для формирования мировоззрения Выготского. Так, например, уже в первой своей работе о «Гамлете» совершенно неслучайно в качестве одного из эпитафов взято высказывание О. Уайльда: «Тот, кто хочет разгадать *символ* (*выделено ред.*) делает это на свой страх». По сути дела, этот принцип во многом и определяет подход Выготского, как читателя-критика при интерпретации трагедии У. Шекспира. Дополнительным подтверждением особого интереса Выготского к символизму является и рассмотренный выше опыт его деятельности при организации издательства «Века и дни» (1919), где выходят две книги авторов-символистов — Ж. Мореаса и И. Эренбурга⁴⁷.

С другой стороны, в творчестве Метерлинка для Выготского крайне важна идея о «*неслышимом диалоге*» в искусстве: «Вот почему красота и величие прекрасных и больших трагедий заключается не в поступках, но в словах. И не в одних словах, которые сопровождают и объясняют действие. Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога. <...> Рядом с необходимым диалогом, идет, почти всегда, другой диалог, кажущийся лишним <...> только его и слушает напряженно душа, потому что только в нем обращаются к ней»⁴⁸. Поэтому Метерлинк считал, что «в драме нужно показывать не события действительности, а внутреннюю жизнь человека, его устремленность к духовной сфере»⁴⁹. При этом «для истинного общения людей между собой обычный язык недостаточен, он слишком материален. Настоящее общение осуществляется при помощи *молчания* (*выделено ред.*)»⁵⁰. Отсюда и требование «раскрыть перед зрителем "общение душ" без помощи слов порождает принцип "второго диалога" ("*неслышимого диалога*" — *ред.*), который становится у Метерлинка основным»⁵¹. Характерно, что к этой особенности творчества Метерлинка, как крайне важной для анализа проблематики психологии искусства, Выготский обращается и позднее: «Учение его о «неслышимом диалоге», о внутренней, второй драме, о двойном смысле явлений в символической драме, о двух мирах, в которых происходит ее действие, и вытекающем отсюда стремлении символического театра выявить эту двойную сущность явлений — все это глубокое и замечательное учение»⁵².

Помимо этого центрального момента, — символизм в драматургии Метерлинка, — в своей рецензии Выготский обращает специальное внимание на сложность театральной реализации пьесы: «Очень трудна для постановки такая пьеса». И действительно, попытки театральной постановки «Монны Ванны» по различным отзывам оценивались как явно неудачные⁵³. В этой связи особый интерес представляет мнение

В. Я. Брюсова по поводу постановки «Монны Ванны» с участием В. Ф. Комиссаржевской, где акцент ставится на социально-психологических аспектах существования актера в пьесах Метерлинка: «В итальянских костюмах XV века Метерлинк вывел современных людей, "новых людей"; он заставил своих героев чувствовать и говорить так, как невозможно было чувствовать и говорить до конца XIX века, до Ницше и Рёскина. Чтобы исполнить такую драму на сцене, артисты и режиссер должны быть способны хоть в некоторой степени *достигать этот новый строй души* (выделено ред.)...»⁵⁴. Безусловно, Выготский был знаком с этой статьей Брюсова, поскольку он также в своей рецензии подчеркивает, что эта пьеса Метерлинка «требует совсем иного стиля и приемов игры, нежели тот средний психологически-бытовой, к общему знаменателю которого приводятся обычно все роли». И в этой связи подчеркнем, что сама мысль о соответствии «психологического строя души» актера тому или иному театральному жанру была крайне важна для Выготского. Так уже в первой известной нам театральной рецензии «Театральные заметки (Письмо из Москвы)» (1917) Выготский, обсуждая постановку Ф. Ф. Комиссаржевским пьесы «Электра» Софокла — Гофмансталя, отмечает: «Федор Комиссаржевский, ставивший этот спектакль, объяснял свой выбор трагедии Гофмансталя, а не Софокла невозможностью ставить сейчас античную трагедию. При этом он разумел не технические или внешние условия современного театрального зрелища, а нечто совсем иное — те переживания, которых нужно добиться от артистов, воплощающих образы Софокла, почти невозможно вызвать у современных актеров, а гамма чувств, которыми живут люди Гофмансталя, в их средствах»⁵⁵.

И наконец, стоит обратить внимание еще на один момент в рецензии, который касается подхода Выготского непосредственно к оценке актерской игры: «Она принимала картинные позы, на ней был театральный костюм, — но это была *медная гравюра, перенесенная на хлебный мякиш* (выделено ред.)»⁵⁶. Данное выражение весьма показательно в контексте последующих исследований Л. С. Выготского по психологии искусства, где ключевым моментом, вызывающим катарсическое переживание является именно противоречие материала и формы. Выготский специально подчеркивает, что действительное содержание художественного произведения требует преодоления свойств того материала, в котором оно себя воплощает: «...если мы, сохранив форму, перенесем ее на совершенно другой материал, мы опять убедимся в искажении психологического действия произведения, <...>, если мы ту же самую гравюру отпечатаем на шелку, японской или голландской бумаге, если ту же статую высечем из мрамора или отольем из бронзы, <...>, мы получим совершенно явную деформацию»⁵⁷. И, в продолжение этой мысли: «противоположность материала и формы часто оказывается исходной точкой для художественного впечатления. Вспомним, что скульптура пользуется почти исключительно для изображения человеческого и животного тела металлом и мрамором, материалами, казалось бы, наименее подходящими для того, чтобы изображать живое тело, тогда

как пластические и мягкие материалы были бы лучше способны передать его. И в этой неподвижности материала художник видит лучшее условие для отталкивания и для создания живой фигуры»⁵⁸.

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

V

Спустя три месяца после выхода журнала «Вереск» Л.С. Выготский начинает активно печататься в гомельской еженедельной политической и литературной газете «Наш понедельник» (тираж около 4300 экземпляров). В еженедельнике, как правило, публиковались местные авторы, некоторых из которых нам удалось установить. Так, например, в «Нашем понедельнике», помимо нескольких публикаций брата Льва Семеновича — переводчика и поэта Давида Выгодского⁵⁹, встречаются произведения писателя Андрея Иркутова⁶⁰, поэта и литературного критика, одного из основателей группы пролетарских писателей «Октябрь» Г. Лелевича⁶¹, сатирические статьи Григория Рыклина⁶².

Следует отметить, что по своим художественно-эстетическим взглядам и политическим позициям авторы еженедельника существенно отличались. В качестве примера стоит упомянуть дискуссию, которая развернулась на страницах «Нашего понедельника» между Выготским и Лелевичем. В своей статье «Октябрь в поэзии»⁶³ Выготский весьма жестко реагирует на прочитанную Лелевичем публичную лекцию. В ней, в частности, он отмечает, что нельзя прямолинейно переносить закономерности социально-политической реальности на закономерности развития искусства: «Дело в том, что просто транспонировать, перенести по аналогии законы одного круга явлений в другой нельзя. И поэтическая революция, октябрь в поэзии — это только троп, метафора, употребление слова в переносном смысле. Это совсем не то, что революция на улицах Петербурга и в государственном хозяйстве»⁶⁴. При этом обсуждая внутреннюю сущность революционности в искусстве, Выготский настаивает на том, что Пастернак и Мандельштам гораздо ближе к революции, чем поэты, определяющие себя как пролетарские: «Суть дела в том, что возьмите вы керосиновую лампу с маркой РСФСР и электрическую с маркой империалистического завода, так электрическая, несмотря на марку, революционнее и ближе к октябрю.

То же и в поэзии <...> в социальном смысле классовое лицо отдельных личностей рабочих ушедших от фабрики, крестьян, живущих на шестом этаже — едва ли всецело определяется происхождением»⁶⁵. Социальное происхождение художника при обсуждении вопросов искусства «...это стрелка компаса, обращенная назад, а не вперед, и ведет не к октябрю, а от него»⁶⁶. Выготский предупреждает об излишней упрощенности самой попытки Лелевича, направленной на выделение трех социальных групп поэтов, по-разному отразивших события Октября, когда восприятие революции и ее отражение в художественном творчестве писателя напрямую связывается с его социальным происхождением. В соответствии с подобным подходом Лелевича выстраивается весьма примитивная социологическая типология: *поэты-интеллигенты* — реагируют на мощь самих социальных трансформаций; *крестьянские поэты* — переживают приход Октября с мистическими надеждами на райскую жизнь; *пролетарские поэты* — видят в революции рождение нового типа коллективистического сознания. Важно подчеркнуть, что в ходе этой дискуссии проясняется личностная значимость для Выготского самой темы «искусство и революция», которая, напомним, обсуждалась им уже в статье 1919 г. «Театр и революция». Характерно, что и в своих газетных театральных рецензиях в «Нашем понедельник» он неоднократно разбирает те или иные спектакли с позиции их соответствия революционным и общественным преобразованиям.

За год (в период с 11.09.1922 по 03.09.1923 гг.), помимо четырех литературно-критических статей⁶⁷ в газете «Наш понедельник», Выготским была опубликована 51 театральная рецензия. Судя по материалам указателя «Периодика по литературе и искусству за годы революции: 1917-1932», последний номер газеты (№ 53) вышел 17.09.1923 г., «после чего издание было закрыто, точнее, объединено с другим местным изданием, продолжающим выходить под своим названием "Полесская правда". Последняя известная публикация Выготского в "Нашем понедельник" (№ 52) датируется 3 сентября 1923 г.»⁶⁸.

Затем (с 25 сентября по 13 декабря 1923 г.) он печатает свои театральные рецензии в «Полесской правде». В отличие от еженедельника «Наш понедельник», «Полесская правда» была ежедневной газетой (тираж от 6400 до 7600 экземпляров). Она выросла из большевистской газеты «Известия Ревкома г. Гомеля и уезда». Отличие между еженедельником «Наш понедельник» и газетой «Полесская правда» состояло не только в периодичности выхода и тираже, но и в характере рубрик. Значительное место в «Полесской правде» уделялось партийным докладам, правительственным постановлениям, текущим событиям в стране и за рубежом. Отдельные рубрики были посвящены событиям рабочей жизни, сфере промышленности, социальным вопросам, регулярно печатались и пропагандистские материалы с критикой капиталистического общества (рубрика «В странах капитализма»). Газета пыталась поддерживать постоянную «живую связь» со своими читателями, выделяя рубрику «Нам пишут, нам жалуются». Особое место отводится и культурной жизни: печатаются

отрывки из художественных произведений, стихи, поэмы, сатирические рассказы, анекдоты, заметки о литературе, кино, музыке, театре, анонсы новых книг. В одной из таких рубрик (о театре) и размещал свои театральные рецензии Выготский. Подчеркнем, что содержание и стилистика разделов, связанных с художественной жизнью в «Полесской правде» принципиально отличались от «Нашего понедельника», поскольку газета была сориентирована на поддержание официальной идеологии. Это относится и к театральным рецензиям Выготского, помещенным в «Полесской правде», где акцент ставится не столько на анализе особенностей актерской игры и своеобразии театральной постановки, сколько на разборе драматургического материала и его социального содержания.

Появление гомельских газетных театральных рецензий Выготского было связано не только с его глубоким личным интересом к театру, но и с профессиональной деятельностью, поскольку в период с 1919 по 1921-ый гг. он был заведующим Театральным подотделом Гомельского отдела народного образования, а позднее заведующим Художественным отделом Губполитпросвета. В Гомеле в то время действовали два театра — зимний театр им. Калинина (зрительный зал на 396 мест) и театр им. Свердлова (партер на 560 мест и 20 лож на 100 мест). В гомельских театрах работали две труппы: русская (24 артиста) и еврейская (20 артистов)⁶⁹. С февраля 1922 г. они находились в ведении Губполитпросвета; директором обоих театров был И. Д. Файль⁷⁰. В состав трупп входили видные артисты Киевских театров и Киевской театральной молодежи театра Соловцов. Как отмечают биографы Выготского, занимаясь организационной деятельностью по развитию театральной жизни в Гомеле, он «ездил в различные города для приглашения гастролеров и творческих коллективов. <...> доподлинно известно, что с этой целью он ездил в Москву, Киев, Саратов, Петроград. Гомельский зритель смог увидеть самые известные театральные труппы того времени: 2 студию МХТ, Московскую оперную труппу, Петроградский (бывш. Александринский) театр, Петроградский драматический театр "Кривое зеркало", Государственный Академический Петроградский театр (бывш. Мариинский) <...>. Даже Петроградская газета "Жизнь искусства" лестно отзывалась о серьезной работе заведующего художественным отделом г. Гомеля»⁷¹.

Следует отметить, что газетные театральные рецензии Выготского практически не известны не только широкому кругу читателей, но и специалистам как в области театра, так и психологии. По сути, эти рецензии оказываются сегодня впервые доступны широкому кругу читателей, если не считать их издания в «Психологическом журнале» (Дубна)⁷². Заметим, что в этом журнале рецензии Выготского были опубликованы без сверки с оригиналом, с большим числом опечаток, ошибок и, что самое печальное, со значительными искажениями содержания, в силу как плохой сохранности самих газетных текстов, так и из-за явной небрежности и невнимательности публикаторов.

На сегодняшний день можно выделить, пожалуй, лишь две содержательные работы, где уделяется специальное внимание анализу гомельских театральных рецензий Выготского. Одна из них — статья Б. С. Котик-Фридгут⁷³, в которой, исходя из ключевых идей монографии Выготского «Психология искусства» (1925), автор пытается раскрыть основное психологическое содержание его критических статей гомельского периода. Другая — статья В. В. Мальцева⁷⁴, акцентирующая внимание на собственно театроведческих аспектах. В этих двух статьях содержится целый ряд тонких наблюдений, фиксирующих своеобразие театральных рецензий Выготского: общая ценностная установка, характеризующая позицию театрального критика, как *культурного посредника*; ориентация на выявление в ходе критического анализа тех *противоречий* между различными уровнями организации художественного текста, которые позволяют выявить аффективно-смысловые образования, возникающие в процессе восприятия спектакля; совмещение в критическом анализе двух разных по своим методологическим принципам подходов — *импрессионистической критики* и *формального метода*; особое внимание к *языковым средствам* театрального искусства, структурным особенностям зрелища; рассмотрение своеобразия *социокультурной динамики* функционирования театрального искусства в конкретном историческом контексте и др.

Вместе с тем, отмеченные выше две статьи отнюдь не исчерпывают многообразия культурологических, театроведческих, психологических и социологических сюжетов и проблем, которые содержатся в театральных рецензиях Выготского. Они скорее лишь предваряют саму тему «Театральная критика Выготского».

При этом, имеющийся материал уникален: за полтора года (с сентября 1922 по декабрь 1923 гг.) Выготским было опубликовано в гомельских газетах 68 театральных рецензий и заметок. Поскольку некоторые рецензии часто посвящены не одному спектаклю, а двум (порой трем и более), то несложный арифметический подсчет показывает, что за это время Выготский отрецензировал более 80 спектаклей, которые шли на гомельской сцене; и это без учета рецензий по поводу гастролей отдельных трупп и артистов. Так, в его рецензиях даны тонкие психологические описания выступлений знаковых для того времени артистов Е. Гельцер, Л. Утесова, Н. Фореггера, В. Максимова, Второй студии МХТ, труппы Александринского театра, театра «Кривое зеркало» и др., что само по себе важно для истории отечественной культуры.

Таким образом, в среднем, ежемесячно Выготский не только посещал около 6 театральных представлений (практически каждую неделю), но и писал на них свой критический отзыв. На наш взгляд, уже сам этот факт важно иметь в виду, поскольку он свидетельствует не только об общей эрудиции молодого Выготского, о чем читатель узнает из рецензий, но и об огромном *театральном зрительском опыте*, который он накопил за время пребывания в Гомеле.

Если же взглянуть на это несколько иначе, поставив вопрос о своеобразии формирования Выготского, как профессионального психолога, то можно рассматривать само посещение им спектакля и как своеобразную «психологическую сессию». Заметим, что используемая нами аналогия с психотерапевтической традицией здесь неслучайна и имеет принципиальное значение, поскольку Выготский, следуя импрессионистической традиции художественной критики (см. «Трагедия о Гамлете, принце Датском»), в первую очередь, пытался *психологически отреагировать* на сценическое действие, выявив, тем самым, собственное аффективно-смысловое переживание. Вместе с тем, сама задача написания театральной рецензии требовала обобщения (рефлексии) опыта этих переживаний в тексте рецензии; обобщении, фиксирующем связь возникшего аффективно-смыслового переживания с художественными (*знаково-языковыми*) особенностями рецензируемого спектакля.

Более того, важно учесть, что специальным предметом анализа Выготского как театрального критика выступали не только его собственные субъективные переживания, но и аффективно-смысловые реакции зрительного зала. В этом, кстати, своеобразии и отличие его позиции от обычного зрителя, который фиксирует, как правило, только события, происходящие на сцене.

Крайне важным обстоятельством является и то, что в ходе многочисленных театральных просмотров Выготский осваивает и богатую феноменологию психологии межличностных, социально-ролевых и социальных отношений; наблюдает проявления характерологических и личностных особенностей в различных конфликтных ситуациях. Отсюда следует и понимание им важности *актерской психотехники*, связанной с анализом логики и адекватности *действий в предлагаемых обстоятельствах* (К.С. Станиславский), что, в свою очередь, определяется жанровым своеобразием театрального спектакля. Если же понимать жанр как особое ценностно-ориентированное пространство (*хронотон* — по М.М. Бахтину), то можно предположить, что в ходе театральных просмотров Выготский (уже как психолог) фиксировал не только сложную феноменологию психологических проявлений, которые соответствуют обыденной реальности, но и наблюдал *возможности* порождения особых аффективно-смысловых феноменов в специальных «экспериментальных» условиях; т.е. условиях, которые заданы жанром театрального представления (его особой пространственно-временной организацией). Заметим, что обращение к театральному жанру имеет для Выготского принципиальное значение, поскольку жанр и выступает как исходная *единица* в его критическом анализе. Весьма отчетливо это проявляется во многих его рецензиях, особенно в тех, к которым он дает специальный подзаголовок «Не совсем рецензии». В этих разборах спектаклей он, в первую очередь, исходит из специфики общего определения жанра (оперетта, мелодрама, комедия, драма и др.). Рассматривая своеобразии подобного подхода Выготского в контексте современных психолого-педагогических представлений, можно сделать вывод о том, что он в своей практической работе как театральный

критик осуществляет *восхождение от абстрактного к конкретному*. В этой связи подчеркнем, что отмеченная нами выше установка Выготского на выявление ключевых противоречий между различными уровнями организации художественного произведения («материалом и формой») и выступает в качестве основного приема, позволяющего реализовать диалектический метод мышления в процессе анализа художественного произведения.

Заметим, что подобный опыт фиксации психологических феноменов не только не беднее, но, пожалуй, в культурологическом плане, оказывается богаче, по сравнению с тем опытом, который приобретает психоаналитик «у кушетки клиента», поскольку здесь эти феномены «спрессованы», выступают в культурно оформленном виде — это уже «вода, претворенная в вино».

VI

При анализе театральных рецензий Л. С. Выготского обращает на себя внимание то обстоятельство, что его критические оценки строятся относительно разных уровней организации театрального зрелища: драматургия, актерская игра (сценическая речь, сценическое движение, перевоплощение и др.), режиссура, зрительская реакция. Остановимся на этом более подробно.

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

Обращение к драматургическому материалу для Выготского важно, в первую очередь, для собственного самоопределения и выявления тех смысловых линий, относительно которых им, как рецензентом, и оценивается спектакль; в этом отношении крайне важен принцип: «подлинно не то, что напечатано, но то, что по напечатанному прочтено»⁷⁵. С нашей точки зрения, крайне интересны те способы конструирования смыслов, которыми пользуется Выготский. Один из них — интерпретация названия пьесы как особой формы смыслового обобщения. Например, разбирая спектакль по пьесе Э. Скриба «*Стакан воды*», Выготский замечает: «Но простим пьесе ее легкомыслие и умение всю жизнь уместить в *стакане воды* (*выделено ред.*)»⁷⁶. Или оценивая пьесу П. Гиршбейна «*Де песте кречме*» («*Пустая корчма*»), он отмечает: «И человеческая душа, для автора — такая пустая корчма для древнего хаоса, ночных и темных подсознательных сил духа»⁷⁷. Позднее, в своей монографии «*Мышление и речь*» (1934), Выготский определил этот прием как *вбирание смысла*, когда название

выступает как смысловое обобщение произведения. Второй прием связан с обнаружением феномена *двоения смысла*, когда, например, основной конфликт пьесы построен на столкновении наивности мышления и доброты с хитростью и своекорыстием: «Ее (*комедии — прим. ред.*) комизм несложного химического состава — именно как каламбур. Она двойит все время смысл на острие самых элементарных и грубо-примитивных, плоских даже психологических и сценических ситуаций»⁷⁸. В основе подобного двоения лежат разнообразные техники смещения понятий, создание двусмысленности (амфиболии), техники, которых, в частности, Выготский будет также касаться, обсуждая в своей работе «Мышление и речь» проблематику психологического и грамматического подлежащего и сказуемого.

Еще один прием связан с выявлением скрытых противоречий между декларируемым в произведении моральным принципом и возникающим в процессе его понимания переживанием: «Но в этом лимонаде есть яд: и он убивает»⁷⁹. Заметим, что в монографии «Психология искусства» (1925) этот принцип, обозначенный Выготским как «тонкий яд», будет использоваться как один из основных при анализе противоречий между материалом и формой художественного произведения для выявления механизма катарсического переживания.

Другой прием касается содержания той основной эмоциональной доминанты, *пафоса*, который характеризует данное произведение: «"На дне" — пьеса *романтического пафоса* (выделено *ред.*), а не бытовые сцены. Гордый человек, с которого слиняли все социальные краски, бывший человек, горьковский босяк — фигура отвлеченная, нежизненная, почти символ, во всяком случае, химера. Проститутка, живущая «Роковой любовью»; шулер, проповедующий сверхчеловека — и еще, и еще — подрумяненные души, иноки мечты и невозможности. Этим и дорога пьеса, а не изображением нищеты и ночлежки. Как говорит Лука, в ней «не в слове — дело, а почему слово говорится»; в том, что *за* словом, *за* персонажами, — а это чистейшая романтика. Вывести вперед бытовое обличье пьесы и значит погубить ее»⁸⁰. Подчеркнем, что вопрос о содержании эмоциональной доминанты произведения является ключевым как для анализа драматического произведения, так и оценки его сценического воплощения. Именно соответствие постановки эмоциональному характеру переживания, заданного драматургией (романтизм, трагедийность, комизм и т. п.), и является, с точки зрения Выготского, основанием для оценочного суждения театрального критика по поводу спектакля.

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

При интерпретации драматургического произведения центральное место занимает понятие конфликта. Здесь Выготским выявляются различные типы конфликтов: культурные несоответствия; социальные, сословные противоречия; противоречие

между личной драмой и общественными социальными отношениями; противоречие внутри линии поведения конкретного персонажа и др. Следует подчеркнуть, что выявление тех или иных конфликтов необходимо Выготскому для проявления особой *эмоциональной атмосферы* спектакля, которую и определяет характер драматургического материала. Специальный интерес в этом отношении представляет структурный анализ особенностей организации драматургического материала, который и определяет «архитектонику драмы»⁸¹.

Важно обратить внимание и на затрагиваемый Выготским вопрос о многостилевой организации произведения (*стилевой полифонии*), когда в спектакле соединяются мелодрама, комедия, мистика и политический памфлет⁸². Характерно, что внимание к обнаружению стиливых сопоставлений в рамках одного произведения прослеживается у Выготского при анализе постановок пьес различных авторов — М. Горького, Н. Гоголя, Ф. Шиллера, Л. Андреева и др. В частности подобные стиливые совмещения он отмечает в драматургии В. Гюго: «Главнейшим принципом своих драм он считает соединение возвышенного и гротескного (причудливого, отталкивающего, отвратительного), потому что от великого до смешного только один шаг, — и все драмы его разыгрываются именно на этом ограниченном пространстве в один шаг»⁸³.

Подчеркнем, что центральным сюжетом при обсуждении драматургического материала является оценка его современности, точнее, сопоставление с современной социальной действительностью, а еще точнее, — с психологией современного человека. Заметим, что это относится к произведениям различных жанров (и к трагедии, и к драме, и к комедии, и к пародии): «Пародия и сатира так тесно, так неотрывно связаны с самой злободневной современностью, что музейную шутку так же нельзя вообразить, как сухую воду или круглый квадрат»⁸⁴. При этом следует подчеркнуть, что обсуждая вопрос о современности пьесы, Выготский вновь ставит акцент на *пафосе* произведения, выделяя то *доминирующее социальное чувство*, которое оно должно вызвать у современного зрителя. И здесь, на наш взгляд, позиция Выготского оказывается близкой к позиции С. М. Эйзенштейна, который определял пафос как «то, что заставляет зрителя "выходить из себя"»⁸⁵. Подобное моделирование возможной эмоциональной реакции *современного зрителя* на тот или иной драматургический материал и определяет своеобразие Выготского не только как театрального критика, но и как психолога, для которого особый интерес представляет то, как новая (революционная) тематика, выступающая в качестве предмета современного искусства, может быть воспринята «традиционной психикой». При этом особый интерес для него представляют психологические механизмы рефлексии старых норм и отношений. Одним из подобных механизмов дистанцирования, по его мнению, является смеховая реакция: «Чтобы создать бытовую комедию, надо подняться — и писателю, и актеру — над устоями изображаемого быта и вздернуть его на виселицу смеха»⁸⁶. Заметим, что в данном случае Выготский затрагивает вопросы, касающиеся идеологических функций смеховой культуры, которые позднее будет детально анализировать М. М. Бахтин⁸⁷.

Речь. Рассматривая вопрос об особенностях сценической речи, Выготский выделяет различные аспекты, которые касаются как сугубо технических моментов, так и собственно-психологических; т. е. рассмотрением речи в контексте проблематики сценического *действия* и *общения*. При этом важно обратить внимание на то, что сама речь рассматривается Выготским как *материал* для актерского творчества: «Звуки и интонации такой же материал для творчества актера, как и краска для художника. Он волен распоряжаться ими, как ему велит его *цель*»⁸⁸. Заметим, что сам термин «материал» здесь используется Выготским не в логике обыденных представлений, а в том его понимании термина «материал», которое чуть позже и окажется центральным в работе «Психология искусства» (1925). Следует отметить, что речь как материал при оценке актерского творчества в рецензиях Выготского описывается весьма детально. Здесь выделяются различные характеристики речи: интонация, тембр, голосовой диапазон («незначительный <...> исчерпывающий себя в двух-трех нотах»⁸⁹), тон речи («артистка подкупающего тона, бесконечно простого и искреннего»⁹⁰) и др.

Специальное внимание уделяется *речевым стилистическим особенностям*. При этом Выготский разводит бытовые стили и особые речевые стили, связанные с актерским исполнением, например: «Откровенно сценическая, т. е. декламационная, приподнято-торжественная речь. На сцене не говорят, а произносят. <...> В жизни не говорят так, как говорят на сцене»⁹¹. Причем сами стили актерской сценической речи дифференцируются не только в связи с *социально-бытовыми характеристиками* тех или иных персонажей (купца, королевы, гимназистки, провинциальной героини), но и со стилистическими особенностями различных театральных жанров, театральных направлений и манер актерской игры («Ее игра — петербургская: слова стучат и звучат у нее, как костяшки, — твердо, рассыпчато, сухо <...>. У московских артисток они цветисто растянуты, певучи, елейны, яркие и пестры, как русский платок. А у нее даже в смехе звучит кость»⁹²).

Помимо этого, вопросы, касающиеся стилистических особенностей речи, рассматриваются и в более широком *национально-культурном аспекте* (своеобразии национального колорита, говора, который воспринимается часто как ошибка и «неправильность» речи, а также других стилистических особенностей). Так, например, при обсуждении гастролей в Гомеле Леонида Утесова, Выготский обращает внимание на своеобразие одесского стиля речи: «Одесский великий, могучий и прекрасный язык дан, конечно, не тонким художником. В больших дозах он несносен, а в спектаклях он чувствуется в девяностопроцентном растворе»⁹³.

Специальное внимание уделяется *индивидуальным особенностям речи* того или иного актера: «Ее высокий и тонкий голос, натянутый всегда как струна, что вот-вот порвется; напряженный звук и тон, всегда вверх летящие слова с легким надломом, с трещинкой, с маленьким надрывом страсти, с какой-то сумасшедшинкой в каждой роли; чуть истеричный и кликушески нежный, ломкий смех и плач (одинаковые),

как из стекла, из льдинок»⁹⁴. Касаясь проявлений в речи особенностей актерской индивидуальности (искренность, страстность, напряженность, волевые особенности характера и др.), Выготский уделяет внимание и вопросам *техники речи*: «Какая-то жижа, каша неразборчивых звуков, ужасная дикция, диалектологические особенности говора, полное отсутствие правильно произносимых гласных звуков»⁹⁵.

Важное место в рецензиях Выготского отводится собственно-психологическим вопросам, касающимся *психологии речевого поведения*: целевым моментам (звуками и интонациями актер распоряжается как «велит его цель»⁹⁶), речевому действию (на сцене «разговаривающие лица, вместо действующих»⁹⁷), порождению речевого высказывания (речь «рождается тоже на глазах зрителя из живой борьбы»⁹⁸). В последнем случае имеется в виду не передача актером фразы, полученной от суфлера, а именно эффект ее порождения самим актером в ходе исполнения роли. Следует подчеркнуть, что кратко обозначенный выше круг вопросов продолжал интересовать Выготского и в его дальнейшей профессиональной деятельности как психолога. Так механизм порождения речи и смыслового понимания текста (речевое намерение, внутренняя речь/внешняя речь) подробно рассматриваются им в монографии «Мышление и речь» (1934), где он, кстати, пользуется также и примерами, взятыми из практики репетиционной работы актера над ролью⁹⁹.

Необходимо подчеркнуть, что речь рассматривается не изолированно — сама по себе, — а в сопоставлении с другими паралингвистическими средствами выразительности. При этом особое внимание уделяется сопоставлению речи и иллюстративного жеста. Отмечая в своих рецензиях это стремление актера к *разъясняющим жестам* («хлопнуть рукой по подметке, когда идет речь о ней», «изобразить руками круг при слове концентрируется» и т. п.), Выготский подчеркивает сложное соотношение между речью и жестом для передачи смысла: «Сценический жест не волочится за словом, а предваряет его, как молния гром, не иллюстрирует логический и предметный смысл, а сообщает тексту психологический и духовный»¹⁰⁰.

И наконец, все перечисленные выше моменты, касающиеся сценической речи, рассматриваются в определенной системе особых ценностных координат, которыми выступают жанровые особенности, как самой драматургии, так и театральной постановки. Например, недостаточно того, что пьеса написана стихами, этого явно мало, т. к. актеру необходимо оправдать этот строй и тон речи своими чувствами: «В его речи ничто не оправдывает стихи. В его чувствах нет испущенности страсти»¹⁰¹. Или: «Эта пьеса требует игры сильной, полновзвучной, и какого-то особого, почти статуарного, стиля. Сыграна же на невысокой декламации, бедно и глухо звучали незвонкие голоса, по оперному всходили на ступени герои»¹⁰². Иными словами, театральные жанры требуют и особой речевой техники: «Пока элементарная техника монолога и а parte не будет поставлена, двери трагедии и комедии закрыты на нашей сцене на семь ключей»¹⁰³.

Именно в пространстве этих жанровых координат и оценивается Выготским своеобразие тех смысловых обобщений, которые определяют речевой рисунок актерского исполнения: «В каком-нибудь одном слове, одном жесте талантливого актера воскресает вдруг целая эпоха, отвердевший кусок жизни, и как в раковине шум моря, все кривые переулки замоскворецкого темного царства разом загудят вдруг в одной интонации, в одном каком-нибудь "здравствуйте"»¹⁰⁴.

Движение. Большое внимание в рецензиях Выготского уделяется вопросам актерского движения, мимики, традиционным и новым (акробатика, эксцентрика) пластическим формам актерской выразительности, групповым формам движения, мизансцене и др. При этом движение обсуждается не только как способ выражения особенностей характера персонажа или его чувств («ходит, как говорит, словоерсами»¹⁰⁵), но движение также рассматривается и как форма *смыслового обобщения*.

В этой связи следует обратить особое внимание на то принципиальное значение, которое придается Выготским *жесту* как средству театральной выразительности в игре актера. Здесь важно выделить, по меньшей мере, три момента.

Первый, на наш взгляд, напрямую связан с идеями А. Я. Таирова об особой специфике актерского движения в отличие от обыденной бытовой пластики. Так в одной из рецензий Выготского встречаем: «Великолепный и бесконечно выразительный язык человеческого движущегося тела был почти изгнан из старого театра. Но драма родилась из танца, и человеческие движения слагаются в мелодии, как звуки гаммы, и создают великую музыку, полную огромных смыслов. Сейчас драма возвращается к танцу. Пластическая красота и выразительность движения отдельного актера и их групп, музыка жестов — приобретает свое самодовлеющее, а не служебное только значение»¹⁰⁶. Заметим, что именно в этом контексте Таиров и использует понятие жеста. В рецензиях Выготского акцентируется внимание на своеобразии жеста как особой характеристики отношений «актер — роль»: «Что такое стилизованный жест? Это жест откровенно театральный, подчиненный стилю, а не психологическому или *житейскому правдоподобию* (выделено *ред.*), потому что актер этого театра играет не лицо, которое изобразил автор, не живого человека, а сценический образ, им самим созданный, не сливаясь с ним, не растворяясь в нем, а оставаясь все время над ним»¹⁰⁷.

Второй момент касается актерского жеста как средства воздействия на зрителя, и здесь крайне интересна мысль Л. С. Выготского о «задержанном жесте»: «Его жест и движение всегда <...> на тормозах, задержанное. Рука хочет взлететь — тело броситься, но усилием приведены в неподвижность, порыв подавлен в самом начале. Это очень умный прием и нужный. Задержанный жест — тот же жест и часто огромной силы. Но для этого самый первый порыв, самый замах жеста, разгон движения должны быть сильны и выразительны, чтоб было что тормозить»¹⁰⁸. Заметим, что сам вопрос о задержанном движении, в контексте рассмотрения психологических

феноменов, весьма содержателен. Здесь напрашивается целый ряд аналогий: задержанный рефлекс как признак психической активности (И. М. Сеченов), бессознательное как след задержанного аффекта, след задержанного движения (П. Жане), незавершенное действие (К. Левин) и др. Важно иметь в виду, что уже в первой своей работе о «Гамлете» (1916) Выготский касается этой темы, анализируя вопрос о том, *почему Гамлет медлит*; позднее эта тема становится также одной из главных при обсуждении особенностей художественного переживания при восприятии искусства, — *реакция с заторможенным концом*.

И, наконец, третий момент затрагивает фундаментальную проблему актерского движения как средства для создания целостного художественного образа, выражающего сложный смысловой конфликт. Особенно отчетливо это проявляется в рецензиях Л. С. Выготского, посвященных балету: «...и здесь (*исполнение Е. В. Гельцер «Умиряющего лебедя» — прим. ред.*) прозвучала явственнее всего жестокость, трагическая борьба и трагическое усилие в этом апофеозе агонирующего бессилия и бескровной слабости. Контраст сухих, коротких, быстрых шажков на вытянутых носках, приковывающих к земле и длинных, протяжных, влажных движений рук, отрешающих и возносящих — был исполнен не задыхания и мертвого трепета, а трагического нажима всей силы духа на крылья рук. <...> Не изнеможение и таяние (это плачет лебедь умирающий), а трагическая сила, взлеты отчаянья — и простре- ленное крыло бьет воздух»¹⁰⁹.

Важно подчеркнуть, что обсуждение различных аспектов актерской пластики позволяет Выготскому акцентировать внимание на движении как особой *языковой системе*. Причем здесь со всей очевидностью проявляется оппозиция натурального и искусственного, которая является ключевой в его культурно-исторической концепции развития психики. В этой связи весьма показателен следующий фрагмент одной из рецензий о балете: «Он (*балетный танец — прим. ред.*) — беспредметен. Он ничего не изображает, ни о чем не рассказывает, не выражает никакого конкретного, определенного психологического переживания. Классический танец в такой же мере равнодушен к воспроизведению естественного движения и выражению *маленького психологического смысла*, как музыка — к звукоподражанию; он так же, как и музыка, строит автономно живой пластикой *искусственных* форм, одушевленных ритмом — *свой особый мир большого смысла*, не душевного, а духовного. Как музыка, потрясает он человеческую душу *искусственным* построением <...> техника классического танца — полеты, прыжки, вращение тела, пуанты и прочее — есть система *искусственного* движения, носящая в себе свой внутренний закон — опять как музыка»¹¹⁰. Помимо отмеченной выше оппозиции натурального и искусственного, в данном рассуждении важно обратить внимание и еще на один принципиальный момент, касающийся противопоставления «маленького психологического смысла» и «большого духовного». Понятно, что порождение подобных «больших смыслов» возникает в особых социокультурных условиях, выходящих за границы повседневной обыденной практики. Заметим, что, к сожалению, это направление,

касающееся изучения «больших смыслов» на сегодняшний день практически не нашло своего отражения в современных психологических исследованиях.

Затрагивая вопрос о движении как языке, Выготский в своих рецензиях фиксирует не просто наличие различных искусственных языковых систем, но и обращает внимание на то, что эти системы существуют не изолированно, а находятся в определенных взаимоотношениях: конфликт, пародирование и др. В качестве примера укажем на оппозицию классического балета, психологического танца и эксцентрического танца¹¹¹.

Характерно, что языковые формы (пластика, движение, мимика) рассматриваются не только при сопоставлении различных видов театрального искусства и жанров, но и соотносятся с другими искусствами. Так, Выготский, пожалуй, один из первых, кто попытался сопоставить своеобразие пластики и мимики в театре и кино, обратив внимание на использование такого выразительного средства как *крупный план*: «В игре Золотарева неизгладимая печать кинематографичности — этот напряженный, замедленный жест, позы, "показы" лица и пр. Так и ждешь, что вот вырастет это лицо, займет одно весь экран — чудовищные морщины лба и неизмеримые белки глаз. Что-то плоско-экранное есть в этом»¹¹². Иными словами, обращение к жанровой специфике позволяет Выготскому расширить понимание театрального движения как искусственного языка: отдельное движение существует лишь как элемент в целостной языковой системе.

Режиссура. Достаточно большое место в рецензиях Выготского отводится вопросам, касающимся особенностей режиссерской деятельности: сценическая интерпретация драматургического материала, определение сверхзадачи спектакля, его пространственная («порыв человеческой страсти меняет пейзаж...»¹¹³) и временная (темпо-ритм) организация, создание актерского ансамбля, эмоциональной атмосферы, и др.

По мнению Выготского, одной из главных задач режиссера является обеспечение *целостности театрального произведения* (гармонизации его частей): «В этой неплохой театральной машине были и винты, и колеса, не было только малости: машиниста, который управлял бы ею»¹¹⁴; «...то, что ставилось и шло, шло без режиссера. Режиссировали тоже все понемногу, но ни ансамбля, ни замысла, ни стиля, ни целостности спектакля и постановки не было»¹¹⁵; «...актеры, речь, тон, мизансцены, — все или предоставленное самому себе или по привычке»¹¹⁶; «меняется и самый принцип сцены. Прежде она понималась натуралистически, как место действия — лес, море, комната — и старалась возможно больше на него походить. В нынешнем театре она — только условная площадка для игры актера, среда для его действия. <...> Она только сцена для данной пьесы и строится так, как велит стиль и дух пьесы»¹¹⁷; «...никакого темпа и ритма — все сцены всех пьес идут одинаково случайно, несколько тягуче, по большей части, вне всякой попытки дать хоть какое-нибудь размеренное соответствие и ритмические пропорции частям»¹¹⁸. В рецензиях

Выготского деятельность режиссера оценивается относительно широкого круга задач, возникающих на разных этапах подготовки спектакля: от определения замысла до поиска его стилизованного решения и конкретного воплощения.

При этом он не ограничивается простыми оценочными суждениями («хорошо/плохо»), а, как правило, предлагает *собственные возможные режиссерские варианты*. Вот, например, его взгляд на постановку театром «Красный факел» пьесы Л. Андреева «Младость»: «Мне думается, что путь постановки был бы вернее, если бы жизнь, которую перепортили старшие, и показать, как перепорченную жизнь — в подчеркнутой игре, а не на переживаниях, а ключ юности, ключ бурный и мятежный, заставит бежать и кипеть по-пушкински, — играя и журча»¹¹⁹. Порой в качестве пояснения возможного режиссерского решения используются очевидные социальные эталоны, определяющие не только своеобразие характеров персонажей, их поведения и взаимоотношений, но и тот жанр (трагедия, мелодрама, анекдот и др.), в котором может быть реализована сценическая постановка. Так по поводу спектакля «Золотая клетка» по пьесе К. С. Гогеля, он пишет: «В сущности, эту историю об аристократе-журавле и купчихе-цапле, которые никак не могут полюбить сразу оба одновременно, надо было рассказать как *анекдот (выделено ред.)*, как комический пустячок»¹²⁰. Иными словами, здесь мы имеем дело с мысленным театральным экспериментом по поводу увиденного спектакля. Заметим, что склонность к мысленному режиссерскому экспериментированию с драматургическим материалом явно проявилась у Выготского уже при написании своей ранней работы о «Гамлете», где он отталкивается именно от жанрового понимания «Гамлета», как *трагедии*.

Сама по себе деятельность режиссера по гармонизации отдельных частей театрального произведения (единство формы и содержания) сориентирована на обеспечение *целостности восприятия*: «Но трюки все эти не приведены в систему, не объединены в общий скелет спектакля. В конце концов, это только начинка, а пирога то и нет. Поэтому они чуть утомляют <...> чуть топчутся на месте»¹²¹.

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

Во-первых, сам строй эмоциональных переживаний может определенным образом характеризовать *сверхзадачу спектакля*: «Слить это воедино — невероятность и обыденность — задача спектакля <...> возможность показать <...> неподдельное золото чувств»¹²²; «Провести зрителя сквозь маски грубости, убожества, слепоты, глупости, черствости, мучительства к сердцу и вдруг осветить всю эту корявую кору светом чистой и радостной человеческой любви»¹²³. Иными словами, вопрос здесь ставится о своеобразной форме *эмоционально-смыслового обобщения* просмотренного спектакля.

Во-вторых, крайне важным оказывается понятие *эмоциональной атмосферы* спектакля: «Гроза разлита во всей пьесе, в каждой ее точке»¹²⁴. При этом на создание атмосферы, которая определяет ход душевных переживаний, сориентированы различные изобразительные и звуковые элементы спектакля: «Мяуканье кошки и гудок паровоза — все эти мелкие пылинки натурализма не казались странными в том крепком шитье, где каждый шов сшит ниткой настоящего душевного движения»¹²⁵. В то же время, возможно и обратное, когда обстановка спектакля, вплоть до архитектуры и зала, может и напротив, — разрушать то особое переживание, в которое погружается зритель при восприятии спектакля: «...гипноз настроения, который составляет основу воздействия на зрителя такой игры, был парализован и рассеян. Я думаю, этим актерам никогда не приходилось так трудно и не в своей тарелке играть. Да и сам театр-сарай вдруг сорвал тонкую кисею комнатной уютиности с этого спектакля и эта синяя комната и душевные разговоры имели чуть жалкий вид, как безделушки с письменного стола на площади»¹²⁶.

Важно подчеркнуть, что создание партитуры переживания зрителя, погружение его в динамику изменения настроения в ходе спектакля является для Выготского центральным моментом как оценки целостности постановки, так и своеобразия ее режиссерского решения. Это в частности, выражается, по его мнению, и в художественном решении спектакля, когда, например, сценическое пространство было решено исключительно «...для создания сценической атмосферы»¹²⁷.

В-третьих, при обсуждении партитуры изменения эмоциональной атмосферы спектакля, динамики эмоциональных настроений, Выготский стремится выделить те *противоречия*, которые их обуславливают. Например, противоречия между социальной обстановкой самого сценического действия и эмоциональными переживаниями действующих лиц: «И каждое лицо в пьесе отмечено двойным существованием — портянки и романтики. В художественном театре пьесу создавало не только натуралистическое воспроизведение босяцкого быта, но и знаменитое настроение, т. е. все то же отталкивающееся от этого быта, как аэроплан от воздуха. Напряженное стремление ввысь. И вся пьеса шла, как натянутая струна»¹²⁸. Заметим, что ключевым моментом здесь выступает фиксируемая Выготским особая *двойственность зрительского переживания*, которая и определяет своеобразие *эстетических чувств* (катарсиса), что невозможно без особой веры зрителя (как и актера) в предлагаемые обстоятельства: «Но как водяные знаки, проступала изящная, лаконическая, какая-то матовая и неподдельная простота рисунка. Эта жизнь на сцене не есть, конечно, жизнь подлинная, а та особая жизнь, которая, в отличие от картины, непременно должна светиться в глазах портрета. И создание этой жизненности есть большой творческий акт театра. Они сумели заставить верить в эту полуизломанную радость и почувствовать в последнем отчаянии каплю сладости»¹²⁹.

И наконец, в-четвертых, отметим, что именно исходная партитура общей динамики эмоциональной атмосферы выступает для Выготского не только важным критерием оценки режиссерской постановки, но и служит характеристикой исходного

драматургического материала. Особенно отчетливо это у него проявляется при сопоставлении пьес А. П. Чехова и А. М. Горького: «Пьеса Горького построена по законам чеховской драматургии, которые одно время сделались каноном всех современных пьес: нет фабулы, событий, действия: клубок разговоров, объединенных настроением; в сущности, лирическая драма. В эту форму Горький хотел влить широкое социальное и бытовое содержание, показать мещанина и рабочего. При любви Горького к афоризму, к идеологии получилась демонстрация двух идеологий, даже настроений, рабочего и мещанина, но ни живой драматической борьбы между ними, ни необходимой лирической симфонии настроений нет; несоединимое оказалось на этот раз несоединенным. Если "Вишневый сад" социален — это Чехову нужны были краски осени умирающего дворянства, именно как краски, лирический смысл социальной картины. И притом в своей бездейственной драме как заменил Чехов драматические напряжения, интриги колоссальным напряжением настроений: приезд, отъезд, продажа сада. А какая драматичность здесь: в 1 акте пьют чай, во 2 обедают, в 3 только пьют нашатырь, в 4 — опять чай и собираются ужинать. <...> Перенести на театр такую пьесу без убийственной скуки можно только, располагая музыкальными средствами драмы: темпом, ритмом, движением сцен, паузами, настроением»¹³⁰.

Как мы видим, понимание атмосферы, эмоциональной партитуры, наряду со сквозным действием и сверхзадачей, является тем стержнем, который задает линию смыслового восприятия спектакля, иначе на сцене «клочки разговоров», «люди едят, пьют, опять едят, опять пьют и разговаривают».

Зритель. Как мы отметили выше, в рецензиях Выготского в качестве одного из центральных моментов, определяющих деятельность режиссера, выступает организация эмоционально-смысловой партитуры переживаний зрителя в ходе восприятия спектакля. В этой связи важно подчеркнуть, что сама палитра зрительских переживаний в его рецензиях связана с разнообразными театральными жанрами: трагедией, драмой, мистикой, комедией, фарсом, сатирой и др.; по мысли Выготского, партитура эмоционально-смысловых переживаний должна соответствовать тому или иному театральному жанру. Однако при этом, обсуждая проблему театрального зрителя, Выготский специально обращает внимание и на важность интеллектуальных аспектов. По его мнению, на спектакле не только не должно быть «зевотно», но и не должно оставаться места «пустосмеху»: «неумный и ничего не стоящий смех — курам на смех»¹³¹.

Крайне важно выделить и еще один момент, на который обращает внимание Выготский — рассмотрение зрителя как полноценного участника спектакля. Именно в этой связи реакция зрителя оценивается им как «рифма на игру актера»: «... досада каплями просачивалась в чувства зрителя, досада на то, что спектакль не заражает, не дышит»¹³².

Взаимосвязь сцены и зрительного зала, «ответность» зрительской реакции эмоциональному состоянию, которое существует на сцене, не только определяет атмосферу сценического действия, но и характеризует *со-держание* спектакля, как

совместного удержания актерами и зрителями не только глубинных личностных смыслов, которые возникают по ходу развития сценического действия, но и тех ценностных ориентаций, которые связаны с ожиданиями и идеологией различных социальных групп. Выготский в своих рецензиях приводит многочисленные примеры, когда зрительские аплодисменты, выкрики «Правильно!» в поддержку актера или открытые реакции «несогласия» с поступками персонажа явно изменяли исходное содержание и замысел спектакля.

И наконец, важно подчеркнуть, что вопрос о зрителе ставится Выготским не только в контексте проблем восприятия и понимания спектакля, но и шире — собственно в социологическом плане, где зритель рассматривается как участник общего театрального процесса: «Разве зритель не такая же неотъемлемая часть театра и не переживает сейчас тоже самое, что и актер...»¹³³. Иными словами, зритель приобретает особое значение в процессах, определяющих социокультурную динамику театрального искусства.

VII

Центральное место в рецензиях Л.С. Выготского занимают оценки, касающиеся актерской игры. Поэтому мы их выделили в специальный раздел. По своему содержанию его оценки, касающиеся актерской игры, весьма разнообразны и затрагивают различные аспекты: индивидуальные особенности актера, своеобразие актерской техники, соответствие созданного актером художественного образа персонажу пьесы, актерские амплуа и социальные стереотипы, действенная линия поведения персонажа и др. Поскольку в своих рецензиях Выготский выступает, в первую очередь, как театральный критик, то при анализе его суждений об актерской игре особый интерес представляет выявление тех *нормативных представлений*, относительно которых и строятся его оценочные суждения.

Соответствие созданного сценического образа персонажа социальному стереотипу и театральному амплуа. Оценивая воплощенный актером образ, Выготский довольно часто соотносит его с двумя типами социальных представлений. Один из них лежит в *житейской плоскости* и предполагает сопоставление сыгранного персонажа тому или иному стереотипу обыденного сознания: возрастному (старик, ребенок, юноша и др.), профессиональному (телеграфистка, горничная, офицер и т. д.), социально-стратификационному (королева, слуга, рабочий и т. п.) и др. Вот несколько характерных примеров: «У нас горничная (попроще) непременно только и делает, что утирает рукой нос, девочка пищит и прыгает, — внешнюю приметку сыграть легко»¹³⁴; «Актеры спешат сыграть свой титул, а уже потом кое-как свою роль»¹³⁵; «И в стариках играют, главным образом одно то, что они старики и шамкают»¹³⁶. При этом критическая оценка, с одной стороны, ориентирована на выявление несоответствия

играемого актером образа тому социальному стереотипу, который заложен в драматургическом материале. Характерно, что подобная опора на неадекватный стереотип ведет, по мнению Выготского, и к неадекватности сценического образа, что проявляется как в характере, так и в действенной линии поведения: «Катя (Елина) играла больше телеграфистку с маленькой станции или чеховскую акушерку, чем гимназистку — место очаровательного, от сердца, застенчивого кокетства сквозь слезы заняло приторно-преувеличенное заигрывание»¹³⁷. Важно подчеркнуть, что в оценках Выготского нередко отмечается и другая сторона актерского исполнения, когда актер благодаря своему таланту *преодолеывает слабость драматургического материала*: «Она, правда, мало играет сценический образ роли, но <...> с внутренней грацией и сдержанностью обошла пошловатые и рискованные места»¹³⁸.

Другой тип социальных представлений, на который опирается Выготский в своих критических оценках актерской игры, лежит непосредственно в театральной плоскости и связан с театральными амплуа: комик, герой-любовник, дядюшка в водевиле, героиня, инженер, трагик, злодей, простак, служанка и т. п. И здесь оценка строится на несоответствии амплуа актера исполняемой им роли: «комик, он все исполняет чужую должность в не своих ролях»¹³⁹.

Заметим, что в критических оценках Выготского как социальные стереотипы, так и амплуа сопоставляются с *актерской индивидуальностью*: «Зритель видел все время, что безвольную королеву, которая не умеет сердиться и у которой нет характера, надо играть не Игоревой (ей бы только сердиться), а Эриной, которая не может и не должна играть энергичную, самую активную в пьесе роль героини. По смыслу комедии им бы надо поменяться своими местами»¹⁴⁰. Здесь важно обратить внимание на то, что сам способ сопоставления — социального стереотипа, амплуа, жанра драматургического произведения и актерской индивидуальности — в определенном смысле схож с тем подходом к анализу театральных амплуа, который был принят в 1922 г. В. Э. Мейерхольдом в его работе «Таблица амплуа»¹⁴¹. В ней была сделана попытка создания таблицы из семнадцати пар мужских и женских амплуа, учитывающих необходимые данные актера, приведены также примеры ролей и даны характеристики сценических функций, что позволило систематизировать драматические произведения разных эпох¹⁴².

Оценка актерских эмоциональных проявлений. Этот аспект является, пожалуй, одним из наиболее существенных при характеристике Выготским актерской игры. С одной стороны, в своих рецензиях он неоднократно фиксирует эмоциональность как особую черту актерской индивидуальности. Причем специальный акцент ставится на *искренности* актерских переживаний и чувств: «Бардин играет искренно — поэтому даже если игра его не достигает нужной силы воздействия, она принимается как грамотная и верная передача авторского текста»¹⁴³. Заметим, что для Выготского важно не внешнее изображение чувства, а его внутренняя оправданность: «У него есть подлинное сценическое внутреннее волнение, неподдельная вызванная энергия,

он в своей игре исходит не от внешней формы ее и выражения, а изнутри <...> вы ясно слышите, как взвинчивается это чувство у вас же на глазах, сколько в нем нажима и усилия»¹⁴⁴. При этом он отмечает такой важный момент как необходимость создания *не одномерной, а сложной гаммы чувств и переживаний*: «Но разве можно всю роль выдержать на одной слезе? Получается слезливость вместо страдания»¹⁴⁵.

По сути дела, обращая внимание на искренность актерских переживаний, Выготский, как театральный критик, использует критерий К.С. Станиславского, выраженный в его знаменитом: «Не верю!». Подчеркнем, *собственный эмоциональный отклик* на актерское переживание оказывается главным для Выготского-театрального критика при оценке актерской игры.

Вместе с тем, важна и другая линия оценки эмоциональных проявлений актера на сцене, когда они сопоставляются с характером тех переживаний, которые испытывают персонажи в логике отношений, заданных драматургическим материалом. Вот несколько характерных примеров: «...было деловое рассуждение, а не андреевский надрыв»¹⁴⁶; «Играть Достоевского при нормальной температуре, так на 36,6-36,8 — значит погубить его. А Соснин (Раскольников) раньше всего — актер нормальной температуры. Это совершенно иная душевная материя, из которой сделаны герои Достоевского»¹⁴⁷. Подчеркнем, что здесь искренность, «правда чувств» соотносятся с их соответствием стилю и жанру произведения: трагедия, комедия, мелодрама, буффонада и т.п. И здесь актерская индивидуальность оценивается относительно широты тех возможностей, которые доступны актеру в исполнении разных по жанру произведений: «Героическое не по нем. В его игре нет и тени пафоса»¹⁴⁸; «... мастер сдержанного, скупого, большого чувства, но бесцветного и несложного»¹⁴⁹.

И наконец, следует обратить внимание на то, что особенности эмоциональных переживаний актера связываются Выготским не только с актерской индивидуальностью и характером разных форм выражения сценических переживаний, соответствующих тем или иным жанрам (трагическое, комическое, мелодраматическое и т.п.), но и соотносятся с определенной психотехникой. Причем сама *психотехника* актерских переживаний рассматривается в контексте той или иной театральной эстетики и связывается с определенным типом театра. Приведем развернутую цитату: «Система Станиславского и стремится к тому, чтобы искусство представления заменить искусством переживания. Сам автор назвал ее душевным натурализмом. Актер должен вызвать в себе всякий раз то чувство, которое он играет, а не изобразить его. Замечательно, что система создавалась как средство борьбы с пустым театральным шаблоном, штампом, ничего не говорящей подделкой. Уже давно указывала критика, что система сама ведет к созданию новых штампов. Самая возможность такой репродукции чрезвычайно важный показатель»¹⁵⁰. Заметим, что в 1930-е гг., вновь обратившись к обсуждению вопросов о психологии актерского творчества, именно этот аспект, касающийся психологического своеобразия актерских переживаний в исторически разных типах театров, Выготский и ставит во главу угла в своем анализе¹⁵¹.

Вместе с тем, по поводу приведенной выше цитаты стоит высказать и еще одно важное, на наш взгляд, соображение. Так, Выготский не только фиксирует влияние определенного эстетического принципа («жить на сцене, а не представлять») на создание соответствующей актерской психотехники, но и проявляет особую чувствительность к процессам социокультурной динамики деятельности актера, когда технологизация творческого акта приводит к выхолащиванию ее психологического содержания и формированию *штампа*. Эстетический принцип, ориентирующий на создание особой психотехники переживания, теряя свой содержательный импульс, ведет к технологизации деятельности актера, которая обрастает штампами, окукливается. Заметим, что здесь можно провести явную параллель с проведенным позже А. Н. Леонтьевым анализом по динамике развития деятельности, когда действия, лишаясь своей мотивационной компоненты, сворачиваются до уровня операций¹⁵².

Оценка действенной линии роли. При оценке актерской игры, Выготский специальное значение придает действенному анализу особенностей поведения персонажа. Так, в его рецензиях мы встречаем формулировку: «разговаривающие лица, вместо действующих»¹⁵³. При этом обсуждается широкий спектр вопросов, связанных с действенным анализом поведения персонажей: *мотивация их поступков* («грандиозные психологические пружины этого убийства так и не были нажаты»¹⁵⁴); *мотивационный конфликт* самой роли, определяющий своеобразие переживаний персонажа (например, конфликт между необходимостью вести себя в соответствии с социальным статусом Королевы и поступками, в основе которых лежит женское влечение); *соответствие логики поведения психологическим особенностям характера персонажа* («комизм пошлого старичка, желающего взять на содержание любимую женщину, и вдруг рыцарское его же благородство к ней вяжутся плохо»¹⁵⁵).

Специально рассматриваются вопросы, касающиеся анализа общей линии поведения персонажа; в терминологии Станиславского это получило название «сквозное действие». Например: «Как есть поэты одного куплета, одной строфы, даже одного стиха, умеющие создать только мелкую единицу, одну фразу, а не целое стихотворение или поэму, так есть актеры одного акта, одной сцены, даже одной реплики»¹⁵⁶; «Игра раздробляется на эпизодические кусочки, изображающие как люди едят, пьют, любят, женятся, носят свои пиджаки»¹⁵⁷; «Но соединить сцену со сценой в акт, акты в роль — этого у нее нет»¹⁵⁸.

При обсуждении поведения персонажа особое внимание уделяется тем конфликтам и контрастам, которые задают *динамику развития роли*: «Нельзя выдержать всю роль на одной ноте, нельзя красить два смежных куса роли одной краской. Нужны внутренние контрасты»¹⁵⁹; «...утомителен всегдашний бег на месте роли — иначе не назову всегдашней одинаковости, неподвижности образа. Без динамики, без нарастания, без элементарного драматизма. Какой акт идет на сцене — это можно узнать только по памяти, да разве по тексту, а по игре — пятый как первый»¹⁶⁰. Подчеркнем, что само понимание внутреннего конфликта часто

используется Выготским не столько для характеристики *отношений* между персонажами (что важно для мобилизации зрительского восприятия в противоположность тем ситуациям, когда приходя в театр, мы видим, по выражению Выготского, «зевашую и такую простую любовь»¹⁶¹), сколько для фиксации именно *развития сценического образа*. Причем развитие понимается Выготским как диалектическое снятие противоречий, как ряд превращений, *метаморфоз* (напомним известный пример: «гусеница — куколка — бабочка»): «Его путь из подмастерьев в министры вызывает одно только решительное возражение: нет метаморфозы, превращения, трюка, подделки, она не двоятся...»¹⁶². Здесь следует обратить внимание на то, что мы сталкиваемся с глубоким пониманием Выготским самого процесса развития, как фундаментального *качественного* изменения. При этом различие тонких граней самой феноменологии развития оказывается содержательно связанным у Выготского с теми представлениями «о зерне образа», которые встречаются в работах деятелей театра (К.С. Станиславский, М.А. Чехов, Е.Б. Вахтангов, С.С. Михоэлс, и др.). Заметим, что понимание особенностей феноменологии развития, с которым мы сталкиваемся в театральных рецензиях Выготского, важно иметь в виду и при рассмотрении его последующих собственно психологических работ, касающихся непосредственно проблематики развития, проблематики, центральной для культурно-исторической психологии¹⁶³.

И наконец, говоря о действенном анализе роли, важно обратить внимание на круг тех вопросов, которые связаны с *темпо-ритмическим рисунком роли*, ее эмоциональной партитурой, — «чертежом страсти». Эта тема тесно связана с уже рассмотренными выше вопросами об эмоциональных проявлениях актера («живом переживании», интересе Выготского к живому человеку, а не марионетке). Вместе с тем следует подчеркнуть, что темпо-ритм роли (шире — спектакля) оказывается важным моментом в театральные рецензиях Выготского, поскольку сопоставляется в его оценках с особенностями организации действия в различных по своему *жанру* спектаклях: «Актерам надо только подать интригу, развернуть запутанный клубок смешных положений, молниеносно сменяющих друг друга. Эта пьеса <...> держится на сверкающем жесте, блестящем выходе или входе, скороговорке действия»¹⁶⁴. Добавим, что здесь, кстати, проявляется и своеобразная установка на «собственную параллельную режиссуру» просмотренного спектакля у Выготского-театрального критика.

Актер как субъект творчества. Выше мы отмечали, что проблемам эмоциональности в театральные рецензиях Выготского уделяется особое внимание: искренность сценических чувств, психотехника эмоциональных переживаний, соответствие переживаний характеру персонажа, жанру и др. Вместе с тем, важно выделить еще один аспект, когда эмоции рассматриваются в контексте проявлений именно *творческой активности* актера, что и позволяет рассматривать актерскую игру как художественный акт, факт искусства: «Есть что-то, что самую худшую картину позволяет отличить от самой лучшей копии, это — творчество»¹⁶⁵. Без увлечен-

ности, «эмоциональной затраты» актер, по мнению Выготского, становится похож на взрослого, который «увеселяя ребят, изображает собаку — бездарно, добросовестно, старательно — и плохо»¹⁶⁶. Заметим, что именно «недоигрывание», игра не «в полный тон, как на репетиции»¹⁶⁷ рассматриваются Выготским как проявления ремесленничества. Таким образом, «энергетический» аспект (энергозатратность), характеризующий поведение актера на сцене, становится для Выготского важным критерием проявлений творческой активности.

Другой важной характеристикой, определяющей творческие проявления актера, является его способность к *поиску разнообразных личностных особенностей*, соответствующих той или иной роли, «сочетание нот» в целостную мелодию: «Вот этой актерской изобретательности, динамики роли, мелодического сочетания нот, сценического аккорда — мало у нас на сцене. В одной ноте — все. Если любовник — то только слащаво-нежный, если неврастеник — то только слезливый. Отсюда то однообразно-монотонное, что губит не одно хорошее исполнение»¹⁶⁸. В этой связи следует отметить и его мысль о *широте исполнительского диапазона*, как важной характеристике творческих возможностей актера, что и позволяет создавать различные образы — от комических до трагических. Добавим, что наряду с актерским диапазоном, Выготский обращает внимание на своеобразие актерских способностей, связанных со *стилистическими приемами* создания художественного образа: «Есть актеры, дающие фотографии ролей; есть такие, что дают лишь приметы по паспорту; есть вылепливающие скульптурные маски; есть поющие о своих ролях музыкально — и еще много-много комнат есть в доме театра»¹⁶⁹.

Важное место при оценке Выготским особенностей актерской индивидуальности занимают собственно психологические характеристики, такие как *изобретательность, интеллектуальность* («в его игре гораздо больше ума, холодных наблюдений»¹⁷⁰); *эмоциональная подвижность* («сценическую живость и непринужденную подвижность»¹⁷¹); *актерская смелость* («не боязнь грубого, вульгарного движения и тона»¹⁷²) и др. Следует подчеркнуть, что Выготский не ограничивается фиксацией тех или иных психологических характеристик актера-исполнителя, но порой дает емкие *целостные личностные портреты* актеров, выступавших на гомельской сцене. Например: «Утесов — настоящий мастер эстрадного искусства — куплета, танца, шаржа. Его свист, храл, хрюканье, злопыхательство в "Газете", передающие в сатире тон и дух эмигрантской прессы, сделаны пронзительно и с совершенством часового механизма. <...> Весь комизм современного дельца и спекулянта передан в таких гримасах, ужимках и такой соли задушевных, глубоких интонаций, что заразительно смешит. Злободневность, анекдот, виртуозная техника — на службе у этого мастера одесской стихии жизни и театра»¹⁷³. Или о балерине Е. В. Гельцер: «Пафос Гельцер — мужественная жестокость, сила, резкость, отчетливость, волевой напор в женственно-дымной, невесомой, растительно-нежной, воздушной, легкой сфере женского танца. Трагическое запечатление этой жестокости на прозрачности танца составляет самое сильное очарование. Ее сила

именно в мощности, грандиозности, величественности даже. <...> Это полет тяжелой птицы, рассекающей воздух чуть косящим крылом»¹⁷⁴.

Понятно, что своеобразие актера как субъекта творчества наиболее отчетливо выражается через отношение «актер — роль»: «видно было, что артисту есть что сказать по поводу роли и он это хорошо и убедительно сказал»¹⁷⁵. И здесь обозначается совершенно особый сюжет, в котором можно выделить два момента. Так, с одной стороны, в самом выражении — «есть что сказать по поводу роли» — и проявляется позиция актера как автора, не только исполняющего, но одновременно творящего и интерпретирующего роль, что, тем самым, определяет *актерский личностный смысл* создаваемого им сценического образа. С другой — в высказываниях об отношении актера к роли («сатирик — прокурор своей роли, он ссорит зрителей с героями»¹⁷⁶) отчетливо проявляется и соотношение особенностей актерского исполнения с определенной театральной эстетикой. Если в театре переживания авторская позиция актера «скрыта», т.е. непосредственно выражена в создаваемом образе, то, например, в театре Б. Брехта, актер существует отстраненно от своей роли, выступая как ее «докладчик». Возможно и иное, игровое отношение «я — роль», как в известной постановке Вахтангова «Турандот». Характерно, что к особенностям существования актера в подобных игровых отношениях «я — роль» Выготский специально обращается в своей статье «К вопросу о психологии творчества актера» (1932). Однако заметим, что уже в ранних театральных рецензиях гомельского периода он отмечал своеобразие подобных игровых отношений в театре: «...передать притворство, сыграть игру, это театр в квадрате. <...> Сыграть игру — этого и в замысле не было у исполнителей, и оттого вся пьеса принималась, как заранее разгаданная загадка — пресно, без театральной соли»¹⁷⁷.

Важно подчеркнуть, что отношение «актер — роль» является фундаментальным у Выготского как для понимания своеобразия сценических переживаний, так и для психологических особенностей актерской психотехники перевоплощения.

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

В понимании Выготского актерская техника связывается, в первую очередь, именно со *стилевыми особенностями актерского существования на сцене*. Так, актер может владеть отдельными приемами неплохо, но эти приемы будут не соответствовать стилю постановки, и он будет выглядеть как «иностранец, разговаривающий на чужом для него языке»¹⁷⁸. Или в другом месте: «техничность актерской игры, не подымающаяся до стиля»¹⁷⁹.

Таким образом, стиль игры выступает в качестве ключевого понятия для оценки целостности сценического образа, целостности «рисунка роли». В этой связи можно выделить несколько моментов.

Один из них касается актерского самочувствия: «...и в подлинной его артистичности, сценическом самочувствии и спокойствии, при всем даже не разнообразии его игры, заключено настоящее чувство стиля и создания целого роли. Он в каждую минуту чувствует всю роль и переживает ее именем того, кого играет»¹⁸⁰. Заметим, что в понятии актерского самочувствия Выготский тонко дифференцирует сложную психологическую феноменологию, связанную с процессом актерского перевоплощения. Так, с одной стороны, здесь фиксируется различие *внешней и внутренней точек зрения* (понятий, которые широко используются в семиотических исследованиях искусства — М. М. Бахтин¹⁸¹, Ю. М. Лотман¹⁸², Б. А. Успенский¹⁸³ и др.): актер переживает роль *именем того, кого играет*. С другой, в этой оценке следует обратить внимание на важный психологический феномен, схваченный Выготским, и определяемый в терминах системы Станиславского как «сквозная линия действия роли». Действительно, само указание на *чувство всей роли* отсылает нас к сложному психологическому явлению соотношения части и целого (кстати, активно обсуждавшемуся в гештальт-психологии — М. Вертгеймер, К. Коффка и др.): видение (чувство) целого определяет общую структуру восприятия (так, опытный шахматист, взглянув на доску, не помня как конкретно стоят те или иные фигуры, отмечает: «Позиция белых выигрышна!»).

Другой момент, касающийся также своеобразия используемых Выготским характеристик стиля актерской игры, связан с примерами, взятыми из описания произведений изобразительного искусства (гравюра, масло, акварель и др.): «...лирики, полутонов, всякой дымки и душевного тумана нет у нее. Пятна и расплывчатое, неопределенное и смутное не в ее правилах. Но она играет зло, четко и сухо; не мажет кисточкой и жирной тушью, не вышивает мягкой ниткой, а вычерчивает иглой или режет как по дереву гравюру»¹⁸⁴; «Образ <...> совершенно акварельной и прозрачной глубины, тонкости и нежности красок, точно сквозной»¹⁸⁵; «Рисунок роли матовый, однотонный, без красок, контрастов — всего пять-шесть линий, но изысканный острый, насыщенный»¹⁸⁶. Подобный способ передачи стилевых особенностей игры актера через использование другого вида искусства (своеобразная синестезия) позволяет Выготскому ухватить и метафорически передать ощущение стилевой целостности актерского исполнения. Заметим, что само по себе актерское творчество динамично, зыбко, подвижно, временно и «не оставляет следов», поэтому применение живописных метафор является одним из способов «остановки», фиксации динамического процесса актерской игры.

И наконец, важно обратить внимание на соотношение понятий стиля и жанра в критических рецензиях Выготского. Так соответствие стиля актерской игры театральному жанру выступает важным критерием в его критических оценках

актерской игры: «...ужасающее смешение стилей в игре <...> то играли как водевиль, оперетку, почти фарс <...>, то как мелодраму <...>, то как самую заправскую драму»¹⁸⁷; «...играл <...> афериста и пройдоху, был за порогом комедии — по приемам игры уже в водевиле и фарсе»¹⁸⁸. Как мы видим, стилевое единство приемов актерской игры обеспечивает и жанровое единство спектакля. И напротив — смешение разных стилиевых приемов в игре актера (шире — разных способов существования) разрушает это единство.

В этой связи следует добавить, что сопоставление стиля актерского исполнения и театрального жанра в своей основе предполагает обращение к особенностям драматургического материала. Именно неадекватность актерской игры литературной основе выступает для Выготского как важный критерий оценки актерской игры: «В частности ужасно, как правило, звучит у нас на сцене так называемое *a parte* — замечание про себя, немое размышление. Почти не преувеличивая, — на этом держится комедия, как трагедия на монологе. У нас то и другое передается в зрительный зал, *сообщается публике (выделено ред.)* отворачиваясь в сторону в буквальном смысле, подчеркнутым тоном. Получается речь, тирада, декларация, заявление. А ведь это речь *к себе (выделено ред.)*, беззвучный голос мысли, звучащее молчание, немые звуки. В учебники вошли классические *a parte* Давыдова в роли Городничего, глядящего в упор на Хлестакова, но всем поблекшим беззвучным тоном и жестом переводящего зрителя в новую, чудесную театральную условность, заставляющую звучать и мысли, но совсем, совсем иначе, чем разговор»¹⁸⁹.

Заметим, что сам вопрос о технике актерской игры рассматривается Выготским в двух планах: внешнем и внутреннем. Выше мы охарактеризовали внешний, когда в рецензиях Выготского техника актерской игры рассматривается относительно внешней выразительности создаваемого сценического образа, его соответствия жанрово-стилистическим особенностям спектакля. Вместе с тем есть и другой, внутренний план рассмотрения, где техника актерской игры соотносится с проблемой актерского творчества, отношением «я — роль», перевоплощением. И здесь Выготским ставится акцент не столько на внешних приемах и средствах выразительности, а на *внутренней психотехнике*, когда для полного слияния с ролью важно «жизненно-конкретное перевоплощение, то же переживание артиста, как подкладка его игры, <...> которая заражает зрителя и устанавливает его душевную близость к тому, что пред ним проходит»¹⁹⁰. Этой внутренней подвижности, психологической способности к перевоплощению противопоставляется неумение «влезть в кожу роли», когда актер «под разными псевдонимами ролей укрывает все то же свое личное имя, предоставляя заботу о перевоплощении костюмеру и парикмахеру»¹⁹¹.

Характерно, что неразвитость подобной способности, по мнению Выготского, связана не столько с отсутствием технических умений, сколько с общей *мировоззренческой* позицией актеров, несформированностью творческих установок: «... их тяготение к среднему, обыденному, "привычка к пиджаку" и к затасканному павильону. Их

любовь приводит все разом к одному средне-бытовому знаменателю. Американские миллионеры, французская богема, итальянская революция, еврейское местечко — все на одно лицо <...> и в одном сценическом стиле»¹⁹²; «Сыгран был Ревизор по старинке, по традиционным сценическим нотам, где predetermined заранее, где актеру чихнуть, кашлянуть <...> исполнительские образцы превратились в труху от долгого и не всегда умелого употребления. Поэтому играя Ревизора, актеры всегда копируют, и от этого исполнение приобретает что-то ученическое, школьное в плохом смысле этого слова»¹⁹³. Подчеркнем, что разрыв отношения «я — роль» обусловлен не только стремлением следовать актерским штампам и ориентацией на стереотипы обыденного сознания, но и вызван именно *мировоззренческим разрывом*, отсутствием творческого понимания жизненных коллизий персонажа, когда между актером и ролью «выросла стена».

Важно иметь в виду, что представления Выготского о внутренней психотехнике «жизненно-конкретного перевоплощения», перевоплощения, основанного на актуализации тех переживаний актера, которые являются психологической «подкладкой его игры», предполагают активное включение зрителя в творческий процесс: переживание артиста «заражает зрителя и устанавливает его душевную близость к тому, что пред ним проходит»¹⁹⁴. Отсюда следует, что само творчество актера рассматривается Выготским как *интерактивный процесс взаимодействия актера и зрителя*. И в этой связи весьма важной оказывается, потенциально содержащаяся в его театральных рецензиях, идея о совместной распределенности эмоциональных переживаний «актер — зритель». Заметим, что здесь остается сделать лишь шаг к одному из основополагающих принципов культурно-исторической концепции Выготского о переходе интерпсихических функций (процессов) в интрапсихические. Собственно говоря, этот переход «интер» в «интра» и осуществляется зрителем на посткоммуникативной фазе восприятия спектакля, когда занавес закрывается и зритель проигрывает увиденное уже наедине с собой.

Учитывая сказанное по поводу совместности эмоциональных переживаний, стоит вернуться к уже затронутой выше теме, касающейся проблемы *пафоса* в сценическом искусстве. Пафос, как определенная эмоциональная доминанта, предполагающая эмоциональный отклик зрителя («выход из себя»), непосредственно связывается Выготским с вопросами *современности и правды жизни*: «Не надо думать, что только большому и тонкому театралу доступен пафос. Он там, где жизнь. Техника была первобытна в старом провинциальном театре, но он горел и пафосом страстей, и солью смеха»¹⁹⁵. Здесь важно подчеркнуть нетривиальность самой постановки Выготским вопроса о соотношении техники актерской игры и зрительских переживаний. Дело в том, что новый зритель, пришедший в театр со своей особой психологией, требует и новой техники актерской игры, актерского перевоплощения: «И ключи, которые вчера еще так легко отпирали самые потаенные

двери души, сегодня бессильны перед новыми замками, которыми заперты души и не входят даже, как следует, в скважины»¹⁹⁶. В этом отношении Выготский близок к позиции реформаторов театрального искусства, активно обсуждавших психологию «нового человека», нового зрителя, пришедшего в театр, и отсюда — новые требования к игре актера (В. Э. Мейерхольд, С. М. Эйзенштейн и др.).

Помимо уже перечисленных, стоит обратить внимание и еще на один момент, который затрагивается Выготским в связи с проблемой эмоциональных отношений «актер — зритель». Он важен, поскольку характеризует психологическое своеобразие существования актера на сцене — *желание нравиться* зрителю. В этой связи заметим, что в системе Станиславского уделяется специальное внимание таким аспектам актерской индивидуальности как сценическое *обаяние* и *манкость*. В его книге «Работа актера над собой» эта тема рассматривается в отдельной главе, где обаяние и манкость обсуждаются как характеристики внешней выразительности актера¹⁹⁷. Выготский же рассматривает данный аспект с точки зрения тех внутренних интенций, которые определяют стремление к самой актерской деятельности: «задача роли — влюбить в себя зрителя»¹⁹⁸. Здесь, на наш взгляд, Выготский касается фундаментального момента, который связан не только с воплощением сценического образа, но и с особенностями мотивационной структуры самой личности актера. Таким образом, к важным личностным характеристикам, которые мы отмечали выше (эмоциональная подвижность, смелость и др.) можно добавить и стремление к получению позитивных эмоциональных реакций со стороны внешнего окружения. Заметим, что в психоаналитической традиции, затронутая Выготским тема, с известными оговорками, обсуждается в связи с феноменом *нарциссизма*. Причем если у З. Фрейда нарциссизм связывается с самоидентификацией, идеализацией себя путем направленности либидо на себя и отстраненностью от внешнего окружения¹⁹⁹, то Выготский обращает внимание на иную, противоположную тенденцию, когда ориентация на себя требует «повышенной любви», внимания со стороны социального окружения.

В целом, затрагиваемые в театральных рецензиях Выготского вопросы, касающиеся актерской техники и перевоплощения, иерархически подчинены ключевой ценностной установке, которая, с его точки зрения, и определяет процесс художественного восприятия, — *художественная правда как правда вымысла*. И здесь Выготский уделяет особое внимание технике актера, уже как существенному элементу *формы* художественного произведения, элементу, который обуславливает особое смысловое напряжение при восприятии спектакля: «И мне казалось, что я ясно вижу глазом (как водяные знаки на бумаге), как двойится игра: что в ней можно отнести за счет наблюдательности, нервной возбудимости, выучки переживать, и репетиций (Таировская правда) и что за счет подлинно творческого акта спектакля (Таировская ложь)»²⁰⁰.

Актерская роль как обобщенный смысловой образ. Центральным моментом при оценке актерской игры в рецензиях Выготского выступает личность созданного сценического персонажа. Как правило, это весьма емкие характеристики, обобщающие *предельные* личностные проявления: «Ничтожество возведено в колоссальную степень. Это какая-то сияющая глупость, сверкающая нелепость, блистательный мыльный пузырь, раздувшееся, героическое ничтожество, человеческая дурость самой чистой воды»²⁰¹. При этом, нередко оценки строятся на основе противопоставления желаемого *идеального* сценического образа и *реального* актерского воплощения: «Соснин в бароне подчеркнул одни бытовые черты, а вечного тумана в голове и сердце, великолепной нелепости, живописной и трогательной беззащитности и беспомощности этой химерической фигуры не передал. И вышло что-то практически деловитое, даже злое»²⁰².

Заметим, что задавая идеальные представления о персонаже, Выготский опирается не только на собственное понимание, но и использует те оценки персонажа, которые содержатся как в самом произведении (реплики, оценки других персонажей, авторские ремарки и т. п.), так и в литературных, театральных, философско-публицистических критических статьях: «... из Хлестакова он сделал обыкновенного враня, себе на уме. Фантазмагорическое лицо, человек ни то, ни се, фантом — вот Хлестаков от Гоголя и до последнего критика. Он говорит и действует без всякого соображения. В нем все — это сюрприз и неожиданность для него самого — определил Гоголь. И эти грандиозные размахи — его "сверхлганье", этот род вдохновения, всю фантастику сумасшедшего гротеска лжеревизора — как же уместить в этот аккуратно и рассчитано кокетливо отогнутый мизинец»²⁰³. Или о Катерине из «Грозы» А. Н. Островского: «Как часто подавляют в Катерине ужасом и жалостью и темной тяжестью бессмысленного терзания. В ее смерти, указывал Добролюбов, есть что-то ободряющее, освежающее, светлое — разумеется, как итог сценического образа, не как жизненное отравление»²⁰⁴.

Характерно, что в качестве идеальных обобщенных сценических образцов могут выступать и конкретные личности. Подобное перенесение их на сцену осовременивает постановку: «В фигуре Франка Фрея было что-то от Керенского: стремительная экспрессия речи, истерическая порывистость движения, чуть-чуть грим, но и это все было нерешительно и не до конца, а к концу и растеряно вовсе»²⁰⁵.

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

Важно подчеркнуть, что сама ориентация на построение обобщенного образа персонажа предполагает проникновение во внутренний глубинный смысл его поступков. Здесь Выготский различает «психологический рисунок роли» и «простой ближайший смысл» поведения, которыми может руководствоваться актер в своей игре: «Если она не справилась с психологическим рисунком роли — так долго молчавшее черствое сердце вдруг полюбило с грозой, со злобой, с болью — то с простым, ближайшим смыслом ее она была в ладу все время»²⁰⁶. При этом определяющим моментом в самом анализе является поиск противоречий в характере персонажа. Подобный принцип органически связан с подходом Станиславского. В этом отношении весьма характерна и прямая ссылка Выготского: «Станиславский дает чудесное правило своим ученикам: "Нежная инженеру, играющая нежную роль, например Офелии, должна играть мужественно — иначе получится сентиментальность, фальшь"»²⁰⁷.

Установка на поиск противоречий в характере персонажа неоднократно встречается в рецензиях Выготского. Например, в рецензии на спектакль по пьесе Ч. Дикенса «Сверчок на печи» (театр «Красный Факел») он пишет: «Взгляните на смешную, приглуповатую девчонку — няньку Тили (Барская), с ее торчащими врозь косицами, с ее придурковатым смехом: ее приглуповатость только маска чудеснейшего сердца. И у наглого и черствого мучителя Текльтона тоже золотое сердце»²⁰⁸. Подобные оценки, на наш взгляд, весьма интересны, поскольку в них содержится еще одна важная оппозиция, которой пользуется Выготский в своих критических оценках актерской игры: *маска — реальная личность*. Причем «психологическая маска» может строиться как путем акцентуации тех или иных личностных характеристик, так и на основе социально-типических, бытовых проявлений. Именно их и надо преодолеть, т.е. «снять маску», чтобы выявить «подлинную личность»: «Все внешнее — характерный распев речи, особенности говора, утвердившиеся за этой ролью, золотая россыпь истинно народной простой речи, исполненные лукавой мудрости интонации, неторопливые, истовые движения этого лысого мудреца — сделаны со всей техникой и серьезностью артиста. Второй план роли, более высокий, требующий уже иной техники и иных приемов, не разработан вовсе»²⁰⁹; «Бытовые черточки роли, бытовые облики у нее легко спутать, они невыразительны и бледны. <...> Оттого внешние приметы ее ролей тусклы и невзрачны. Но как верно звучит ее голос в нешироком круге ее излюбленных типов, как выразительна ее речь и жесты, когда она рисует и играет душу»²¹⁰. Эти оценочные суждения Выготского показывают, что он принципиально разводит два различных уровня актерской техники. Один из них — техника выражения «внешних примет роли»; второй — техника выражения «движений души».

В целом, анализ рецензий Выготского показывает, что в своих обобщенных смысловых оценках созданного актером сценического образа он ориентируется на фиксацию противоречий двух различных уровней. Первый связан с фиксацией расхождений между идеальным сценическим образом персонажа и его реальным

воплощением на сцене; второй — с выявлением противоречий в характере персонажа. И здесь следует обратить внимание на то, что именно поиск противоречий в характере персонажа ориентирован на выявление смыслового подтекста роли. Причем эти противоречия могут быть различны, в зависимости от творческого замысла актера-исполнителя, например, противоречия, связанные с сочетанием несовместимого (внешняя придурковатость и чудеснейшее сердце) либо с более сложной творческой установкой, когда необходимо обнаружить личностную сущность, скрывающуюся за маской (второй план роли).

* * *

На этом, пожалуй, можно прервать вступительную статью. Обозначенные в ней сюжеты определяют лишь общий контур тех проблем, которых касался Л. С. Выготский в своих работах, посвященных театральному искусству. Вместе с тем, заметим, что мы практически не затрагивали пока такие вопросы как управление театром, репертуарная политика, проблемы национального театра и др., к которым также неоднократно обращался в своих рецензиях Выготский. Не касались мы и крайне важного и интересного вопроса о стилистических особенностях его текстов, посвященных театру, что, с одной стороны, позволяет проследить своеобразие его мышления, где отчетливо прослеживается владение принципами диалектической логики восхождения от абстрактного к конкретному, а с другой, — своеобразие его ценностных ориентаций, личностных оценок, критических суждений, юмора. Эти моменты мы постарались развернуть в наших комментариях к статьям и рецензиям Выготского о театре. Подчеркнем, что в первую очередь при подготовке материалов для нас важно было обозначить те содержательные линии, тот «неслышимый диалог», который вел Выготский, размышляя о развитии театра, искусства и, конечно, психологии. При этом заметим, что этот напряженный диалог он вел в ситуации мощнейших социокультурных сдвигов и трансформаций, происходящих в России в послереволюционный период. В этой ситуации ценностно-нормативной неопределенности именно обращение к искусству, на наш взгляд, играло важную роль как в его личном, так и профессиональном самоопределении.

Понятно, что читатель, знакомясь с ранними работами Выготского, сам выберет те сюжеты, которые будут отвечать его общекультурным и профессиональным интересам. Для нас же, повторимся, в первую очередь важно было акцентировать внимание на тех смысловых моментах, которые лично волновали Выготского, обозначая тем самым те исходные точки, те ценностные ориентиры, которые определяли становление Выготского как профессионального психолога, шире — крупного мыслителя XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В полной библиографии трудов Льва Семеновича Выготского, подготовленной Т. М. Лифановой, к сожалению, содержится явная неточность, и рукопись датирована 14 февраля — 23 февраля 1916 г.

² Айхенвальд Юлий Исаевич (1872-1928) — литературный критик-импрессионист; профессор Московского городского народного университета им. А.Л. Шанявского по кафедре русской словесности; ученый секретарь Московского психологического общества, сотрудник журнала «Вопросы философии и психологии». Автор известной статьи «Отрицание театра» (1914), вызвавшей широкую дискуссию в театральных кругах. В сентябре 1922 года после ареста был выслан за границу на «философском» пароходе. Умер в эмиграции в 1928 г. в результате несчастного случая.

³ Добкин С. Ф. Л. С. Выготский: Начало пути. (Воспоминания С. Ф. Добкина о Льве Выготском. Ранние статьи Л. С. Выготского). Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1996.

⁴ Рейф И. Мысль и судьба психолога Выготского. М.: Генезис, 2011.

⁵ «...и др.» — на сегодняшний день можно найти многочисленные ссылки и упоминания о причастности Ю. Айхенвальда к становлению Выготского и непосредственном руководстве его дипломной работой (Т. Лифанова, С. Степанов, И. Юдовин).

⁶ Добкин С. Ф. Л. С. Выготский: Начало пути. (Воспоминания С. Ф. Добкина о Льве Выготском. Ранние статьи Л. С. Выготского). Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1996. С.78-79.

⁷ Айхенвальд Ю. И. Отрицание театра // В спорах о театре. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914.

⁸ Там же, с. 20.

⁹ «чужое творение собственной душой» — Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей писателей. М.: Научное слово, 1908. Вып. I. С. 10.

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

¹⁰ Добкин С. Ф. Л. С. Выготский: Начало пути. (Воспоминания С. Ф. Добкина о Льве Выготском. Ранние статьи Л. С. Выготского). Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1996. С. 80.

¹¹ Выготский Л. С. Рец. на кн.: Вячеслав Иванов. Борозды и межи // Летопись, 1916. №10. Стб. 351-352.

¹² Выготский Л. С. Рец. на кн.: Андрей Белый. Петербург // Летопись, 1916. №12. Стб. 327-328.

¹³ Выготский Л. С. Рец. на кн.: Мережковский Д. Будет радость // Летопись, 1917. № 1. Стб. 309-310.

¹⁴ Ф. Ф. Комиссаржевский. Писатель и актер (Мысли) // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 100.

¹⁵ Выготский Л. С. Театральные заметки. Письмо из Москвы // гранки в журнал «Летопись», № 3. 16.02.1917.

¹⁶ Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М.: Московский Художественный театр, 2007. С. 306.

¹⁷ Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском В. Шекспира // Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 529.

¹⁸ Блюм Г. Психоаналитические теории личности. М.: КСП, 1996.

¹⁹ Там же.

²⁰ Чулков Г. Н. Наши спутники. М.: Изд-во Н. В. Васильева, 1922. С. 54-56.

²¹ Блюм Г. Психоаналитические теории личности. М.: КСП, 1996.

²² Выготский Л. С. Театр и революция // Стихи и проза русской революции. Киев, 1919.

²³ Там же.

²⁴ Выгодская Г. Л. Лифанова Т. М. Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету. М.: Смысл, 1996. С. 46.

²⁵ «...просветительского издательства «Века и дни» — характерна эмблема («марка») издательства, где был изображен сфинкс, на котором сидит мотылек (Добкин С. Ф. Л. С. Выготский: Начало пути. (Воспоминания С. Ф. Добкина о Льве Выготском. Ранние статьи Л. С. Выготского). Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1996. С. 58). Символика достаточно очевидна: сфинкс — изображение вечного (у древних египтян — заглянуть в глаза сфинксу значило заглянуть в вечность), мотылек же олицетворяет краткость бытия, ежеминутное, моментальное. Вместе с тем, возможна и еще одна коннотация: если сфинкс считался духом-охранителем, оберегавшим священные места от демонов, то изображение девушки с крыльями мотылька означало Психею — душу и бессмертие человека. Таким образом, совмещение двух этих образов можно интерпретировать как выражение стремления к сохранению (утверждению) духовного начала, что, на наш взгляд, отражает ценностную ориентацию издателей, определявшую их выбор при публикации произведений. Добавим, что этой символикой Выготский пользуется и в более поздних своих театральные рецензиях, например, «мотылек» («мотыльковый полет») как проявление духовного в танце.

²⁶ Мореас Ж. Стихи. Гомель: Века и дни, 1919.

²⁷ «...для культурно-исторической концепции Выготского» — Мореас возводит традицию символизма к Шекспиру, мистикам, а от них и еще дальше. Главным критерием отнесения произведения к символизму является ощущение «таинственного и невыразимого»; сами же явления — это лишь оболочки первичных идей. В этой связи заметим, что особый интерес к мистицизму проявился у Выготского уже при анализе «Гамлета» (1916), где он также пытается интерпретировать трагедию датского принца через сопоставление земного («здешнего») и потустороннего. Более того, именно взгляд на «Гамлета», как на символистское произведение, является для него крайне важным, что и подчеркивается высказыванием О. Уайльда, взятым Выготским в качестве одного из эпиграфов к анализу пьесы Шекспира: «Тот, кто хочет разгадать символ (выделено ред.) делает это на свой страх». Следует также обратить внимание на представление Мореаса о поэте, как особом посреднике между людьми и тайнами природы. Он (поэт) — медиум, транслятор первичных идей. Подчеркнем, что

представление о роли посредника является основополагающим и для теории Выготского о психическом развитии, где взрослый выступает именно как *культурный посредник*. И, наконец, важно понимание Мореасом словесных знаков, как особых символов, способных лишь обозначить «неизведенное», но обозначить его только приблизительно, поскольку оно («неизведенное») не поддается окончательной формулировке. Заметим, что данное положение, декларируемое в манифесте символизма, детально обсуждается Выготским при анализе соотношения значения и смысла, где, ссылаясь на Ф. Полана, он отмечает: «Смысл слова <...> представляет собой совокупность всех психологических фактов, возникающих в нашем сознании благодаря слову. Смысл слова, таким образом, оказывается всегда динамическим, текучим, сложным образованием, которое имеет несколько зон различной устойчивости. Значение есть только одна из зон того смысла, который приобретает слово в контексте какой-либо речи, и притом зона наиболее устойчивая, унифицированная и точная» (Выготский Л.С. *Собрание сочинений*: в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т.2. С. 346). Вместе с тем подчеркнем, что у Мореаса есть еще один аспект, который является, пожалуй, одним из ключевых: само неизведенное неоднозначно в силу своей *внутренней противоречивости*. И это, на наш взгляд, крайне важно отметить в связи с разрабатываемой Выготским позднее методологией культурно-исторического подхода в психологии, поскольку здесь принципиальным является положение о том, что *единица анализа* психических явлений должна содержать в себе внутреннее противоречие как необходимое условие *саморазвития*.

²⁸ «...личным знакомством Выготского с поэтом» — по свидетельству С. М. Добкина, Выготский познакомился с Эренбургом во время своего пребывания в Киеве в 1919 г. (Добкин С. Ф. Л.С. Выготский: Начало пути. (Воспоминания С. Ф. Добкина о Льве Выготском. Ранние статьи Л.С. Выготского). Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1996. С. 54). Добавим, что эти личные отношения могли сложиться между ними и при работе по подготовке сборника «Стихи и проза русской революции» (1919), одними из авторов которого они являлись.

²⁹ Блок А. А. Русские денди // Блок А. А. *Собрание сочинений*: в 8 т. М.; Л.: Госиздат, 1962. Т.6. С.53-57.

³⁰ «Журнал «Вереск» вышел 22 мая 1922 г.» — из шестнадцати страниц, девять в нем были отданы разнообразной рекламе: книжных и писчебумажных магазинов, Полесскому Бумтресту, ресторанам «Эльдорадо» и «Унион», техконторе «Мельстрой», Гомельскому Продкому. Помимо этого в журнале был размещен репертуар двух гомельских театров: им. Калинина и им. Свердлова.

³¹ «...в России в предреволюционные годы» — например, в парамасонскую организацию «Великий восток народов России» входили такие деятели культуры как Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, М. З. Шагал, А. В. Амфитеатров и др. (Брачев В. С., Шубин А. В. Масоны и Февральская революция 1917 года. М.: Яуза-пресс, 2007).

³² Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М.: Искусство, 1970.

³³ «...редакционная статья "Вереск"» — поскольку в номере журнала указано, что его редактором является Л.С. Выготский, то с высокой долей вероятности можно утверждать, что и авторство текста редакционной статьи принадлежит именно ему. Приведем данную статью полностью.

ВЕРЕСК

Вереск выживает в самой скудной почве и подготавливает последнюю для более требовательных растений.

Энциклопедический словарь.

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

Легко может показаться пустой и вздорной самая затея — издавать журнал искусства в провинции — там, где искусство бедно и неприметно крайне. Но так ли? Оно все же есть и не быть не может. Вереск искусства зеленеет и в наших песках. Правда, здесь нет воздуха, которым дышит художник. Там, где нет художественной культуры, художник — подвижник или мученик; или он просто ренегат. Так вот, думается нам, эта глухота и немота вокруг требует голоса, слова, какого-нибудь разрешения. Актеры и художники, музыканты и поэты — все мастера художнического цеха — не одинаково ли все они должны отозваться первыми на живое слово об искусстве, так долго не раздававшееся у нас.

Слово, связывающее и объединяющее в беспутьи исканий, раскрывающее и оформляющее замыслы; рождающее на всякий звук свой отзвук в воздухе пустом; переключка из черных колодцев молчания: оно нужно художникам больше всего. К ним наша первая мысль.

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

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

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

Следует обратить внимание на ряд стилистических моментов, характерных для рецензий Выготского. Одним из них является *неявное цитирование*. Приведем в качестве одного из примеров следующий фрагмент: «Слово, связывающее и объединяющее в беспутьи исканий, раскрывающее и оформляющее замыслы; рождающее на всякий звук свой отзвук в воздухе пустом; переключка из черных колодцев молчанья: оно нужно художникам больше всего. К ним наша первая мысль». В данном фрагменте, на наш взгляд, важно *услышать* две неявных цитаты: «на всякий звук свой отзвук в воздухе пустом» и «из черных колодцев молчанья...». Первая из них отсылает к стихотворению А. С. Пушкина «Эхо» (1831).

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом –
На всякой звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг...

Вторая — к стихотворению З. Н. Гиппиус «Колодцы» (1913) из посвященного А. А. Блоку цикла «Молчание».

Слова, рожденные страданьем,
Душе нужны, душе нужны.
Я не отдам себя молчаньям,
Слова как знаки нам даны.
Но сторожит молчаний демон
Колодцы черные свои...

Разворачивание этих скрытых цитат позволяет читателю существенно расширить понимание общего смысла данного отрывка: дело не только в том, что автору-творцу необходима реакция на его произведение (что прямо заявлено в тексте), но и в необходимости своеобразного усиления (амплификации) авторской мысли (буквально, эффект пушкинского «эха») и, вместе с тем, важно также прояснение утаенного авторского смысла, границы которого охраняет «молчаливый демон», что в поэтической форме выражено в стихотворении Гиппиус (ср. также приведенное в прим. 25 обсуждение символики сфинкса в эмблеме издательства «Века и дни»). Таким образом, «звучание» в тексте других голосов существенно расширяет (углубляет) смысл редакционной статьи: в ней критик выступает, как амплификатор авторской точки зрения, в чем и заключается своеобразие его посреднической позиции. При этом подчеркнем, что привлечение других голосов связано не просто с дополнительным расширением содержания текста, а именно с его *эмоциональным насыщением*. Так, если для Выготского отдельные стихотворные реплики являются своеобразными *метками* «свернутых» эмоционально-смысловых переживаний, то *творческая задача читателя* рецензии состоит в особой работе по их (*меток-реплик*) «разворачиванию» до целостных стихотворных высказываний, — полноценно звучащих эмоционально-насыщенных голосов культурного диалога. Другое дело, что эти неявные цитаты в текстах Выготского необходимо «узнать», «услышать», «разглядеть». В свою очередь, это предполагает ориентацию автора рецензии на особый тип читателя, который способен к подобной работе.

Следует добавить, что в данной редакционной статье включение других голосов (Пушкина и Гиппиус) предполагает также и организацию своеобразных *игровых* отношений автора с читателем. Здесь для Выготского как автора важно, чтобы, помимо вынесенного на передний план его статьи смысла, читатель уловил и то, что сам текст статьи построен (путем включения в него *чужих голосов* — в данном примере, фраз Пушкина и Гиппиус) одновременно и как иллюстрация ее основного смысла. Иными словами, утверждение о необходимости живого отклика и «слышания» автора, одновременно содержит в самом тексте редакционной статьи иллюстрацию необходимости подобной активной творческой работы со стороны читателя и при ее чтении. Подобный тип рефлексии существенно расширяет и углубляет смысл прочитанного.

Характерно, что этими двумя примерами использование техники неявного цитирования не ограничивается. Так, в следующем абзаце редакционной статьи мы вновь сталкиваемся с этим же приемом. Используемая здесь фраза «кто с нами пьет из общей чаши, как мы отравлен и велик» является завершающей в стихотворении Я. Полонского «Блажен озлобленный поэт...» (1872).

Яд в глубине его страстей,
Спасенье – в силе отрицанья,
В любви – зародыши идей,
В идеях – выход из страданья.
Невольный крик его – наш крик,
Его пороки – наши, наши!
Он с нами пьет из общей чаши,
Как мы отравлен – и велик.

Однако здесь Выготский неявно (т. е. без использования кавычек) цитируя стихотворение, преследует другую цель по сравнению с рассмотренными выше примерами. Так, мы сталкиваемся со своеобразной *инверсией*, переносом акцента: если у Полонского эмоциональная, интеллектуальная, нравственная напряженность характеризует создателя, автора текста, то Выготский эту же сложность и напряженность особого творческого состояния относит не к художнику, а к зрителю, читателю.

И наконец, на наш взгляд, стоит обратить внимание на фразу «удар клавиш для звучания музыки струн». Она явно перекликается с мыслью Выготского, которую он формулирует в своей ранней работе о «Гамлете», где процесс восприятия искусства рассматривается как своеобразное «муцирование», «выщипывание» музыки, которую должен услышать читатель, «играя по нотам» произведения: «... "выщипывать" тоны на внутреннем, недающемся инструменте, слыша "ухом душевным" могучую и унылую мелодию, — таков удел критика» (Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском В. Шекспира // Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С.353). И здесь, по мысли Выготского, позиция критика заключается в оказании особой помощи читателю, зрителю в пробуждении того творческого состояния (умения «выщипывать звуки»), которое необходимо для полноценного переживания художественного произведения.

³⁴ «... *труппа художественников считается распущенной*» — Художественный театр за границей // Вереск, № 1. 22.05.1922. С. 10.

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

³⁵ Новые работы Вс. Мейерхольда // Вереск, № 1. 22.05.1922. С. 10.

³⁶ Мейерхольд: К истории творческого метода. Публикации. Статьи / Сост. Н. В. Песочинский. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 29-35.

³⁷ Драматическая студия // Вереск, № 1. 22.05.1922. С. 11.

³⁸ Выготский Л. С. О детском театре // Наш понедельник, № 35. 07.05.1923. С. 3.

³⁹ «...открылась студия или нет, нам найти не удалось» — следует добавить, что подтверждение серьезного интереса Выготского к возможности создания театральной студии мы находим и в статье В. В. Мальцева, где отмечается, что Выготский «одно время собирается вместе с бывшим режиссером Витебского ТЕРЕВСАТА А. А. Сумароковым создать театральную студию, но с головой уходит в редакционно-издательское дело» (Мальцев В. В. Театр 1920-х годов в оценке Л. С. Выготского // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012. № 1. С. 145). Однако каких-либо конкретных подтверждений этому мы не имеем. Вместе с тем важно подчеркнуть, что ТЕРЕВСАТ (Театр революционной сатиры) был создан в Витебске в 1919 г. местным актером А. А. Сумароковым (который, кстати, упоминается в объявлении, помещенном в «Вереске») и петербургским актером М. А. Разумным, находившимся в то время в Витебске. В апреле 1920 г. спектакли ТЕРЕВСАТа, где созданием декораций занимался Марк Шагал, были показаны в Москве и приняты весьма положительно, в связи с чем театр перевели из Витебска в Москву (в конце апреля 1920). Позднее ТЕРЕВСАТ послужил основой для Театра Революции (ныне Московский академический театр им. Вл. Маяковского), создателем и руководителем которого стал В. Мейерхольд.

⁴⁰ Субботина Е. Как проходит летний сезон драмы (По поводу одной постановки) // Вереск, № 1. 22.05.1922. С. 12.

⁴¹ Там же, с. 12.

⁴² Там же, с. 12.

⁴³ Выготский Л. С. Царь голый // Жизнь искусства, 1920. № № 613-615.

⁴⁴ «...на «никчемном сценическом материале» — в этой связи стоит добавить, что роль Магды исполняли такие великие актрисы как Сара Бернар, Элеонора Дузе, Мария Савина, Вера Комиссаржевская и др.; известно также, что отрывки из этой пьесы в студенческие годы репетировал Всеволод Мейерхольд, а роль Магды исполняла Ольга Книппер. При этом многие из актрис (например, Комиссаржевская) как раз и пытались преодолеть «никчемность сценического материала»: «Сначала я смущалась выступать в роли, где почему-то требуют от героини величественной внешности, но я смотрю на эту роль как на олицетворение

протеста души против узкой морали, и она меня волнует глубоко... Я чувствую Магду» (Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. Л.: Искусство, 1971. С. 76). Однако, подчеркнем, это актерская интерпретация, драматургически же бунт Магды задан как такой же мещанский и вздорный, как и взгляды ее семьи, что подчеркивается, в первую очередь, в рецензии Выготского. Понятно, что автор рецензии (мы атрибутируем этот текст, как принадлежащий Выготскому) был хорошо знаком с дискуссиями, развернувшимися по поводу пьесы и ее актерских интерпретаций, в частности с замечаниями А. Р. Кугеля о неверной трактовке роли Магды Комиссаржевской (там же, с. 76-77). В этой связи заметим, что статьи Кугеля о театре использовались Выготским и в его более поздних газетных театральных рецензиях.

⁴⁵ Лифанова Т. М. Полная библиография трудов Льва Семеновича Выготского // Вопросы психологии, 1996. № 5. С. 137-157.

⁴⁶ Гастроли «Красного Факела». Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна // Наш понедельник, № 40. 11.06.1923. С. 3.

⁴⁷ «...Ж. Мореаса и И. Эренбурга» — добавим, что в нашей в ранней работе (Собкин В. С., Леонтьев Д. А. Психология искусства и психологическая методология в ранних работах Л. С. Выготского // Вестник Московского Университета, 1994. № 4. Сер. 14. Психология. С. 35-44), разбирая монографию Выготского «Мышление и речь» (1934), мы специально отмечали значение теории символизма для формирования его научных взглядов.

⁴⁸ Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Пг.: Товарищество А. Ф. Маркс, 1915. Т. 2. С. 72.

⁴⁹ Театральная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. С. С. Мокульский [до 1961 г.], П. А. Марков [с 1963 г.]. М.: Сов. энцикл., 1961-1967. Т. 3. С. 810.

⁵⁰ Там же, с. 810.

⁵¹ Там же, с. 810.

⁵² Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 527.

⁵³ «...оценивались как явно неудачные» — см., например, письмо О. Л. Книппер-Чеховой от 07.01.1903 о спектакле с В. Ф. Комиссаржевской в роли Монны Ванны: «Комиссаржевская — никакая Монна Ванна. Странное соединение какой-то будничной современной простоты и напыщенных фраз и жестов» (Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: в 2 ч. / Сост., ред., вступит. ст. В. Я. Виленкин. М.: Искусство, 1972. Ч. 1).

⁵⁴ Москвитянин (Брюсов В. Я.). «Монна Ванна» и г. Дорошевич // Новый путь, 1903. № 2. С. 191.

⁵⁵ Выготский Л. С. Театральные заметки (Письмо из Москвы) // гранки в журнал «Летопись», № 3. 16.02.1917.

⁵⁶ Выготский Л. С. Монна Ванна // Вереск, № 1. 22.05.1922. С. 8.

⁵⁷ Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 78.

⁵⁸ Там же, с. 300.

⁵⁹ *Выгодский Давид Исаакович (1893-1943)* — поэт, литературовед, переводчик. Входил в литературную группу ОПОЯЗ, перевел около 20 французских, испанских, немецких и латиноамериканских романов, в том числе «Голем» Густава Майринка. Был участником Испано-Американского общества, которое объединяло большую группу поэтов и переводчиков. Арестован 14 февраля 1938 г. по «делу переводчиков». О его освобождении ходатайствовали Ю. Тынянов, Б. Лавренев, К. Федин, М. Слонимский, М. Зощенко, В. Шкловский. В 1940 был приговорен к пяти годам исправительно-трудовых лагерей; скончался в лагере под Карагандой в 1943; реабилитирован в 1957.

Сохранилось воспоминание Н. Заболоцкого о том, как он сидел в камере с известным литературоведом П. Медведевым и поэтом-переводчиком Д. Выгодским: «Дверь с трудом закрылась за мной, и я оказался в толпе людей, стоящих вплотную друг возле друга или сидящих беспорядочными кучами по всей камере. Узнав, что новичок — писатель, соседи заявили мне, что в камере есть и другие писатели, и вскоре привели ко мне П. Н. Медведева и Д. И. Выгодского, арестованных ранее меня. Увидав меня в жалком моем положении, товарищи пристроили меня в какой-то угол. Так началась моя тюремная жизнь в прямом значении этого слова» (цит. по: Заболоцкий Н. А. История моего заключения // Заболоцкий Н. А. Огонь, мерцающий в сосуде...: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. М.: Педагогика-Пресс, 1995).

Приведем также шуточное стихотворение О. Мандельштама и Б. Лившица, посвященное Давиду Выгодскому (1924-1925).

На Моховой семейство из Полесья
Семивершковый празднует шабаш.
Здесь Гомель – Рим, здесь папа – Шолом Аш
И голова в кудрявых пейсах песья.

Из двух газет – о чудо равновесья! –
Два карлика построили шалаш
Для ритуала, для раввинских каш –
Испано-белорусские отчесья.

Семи вершков, невзрачен, бородат,
Давид Выгодский ходит в Госиздат
Как закорючка азбуки еврейской,

Где противу площадки брадобрейской,
Такой же, как и он, небритый карл,
Ждет младший брат – торговли книжной ярл.

В «Нашем понедельник» Давид Выгодский опубликовал статью «Современная украинская поэзия» (№ 53 от 17.09.1923) и цикл статей «Поэты наших дней» в различных выпусках этого еженедельника.

⁶⁰ *Иркутов Андрей Дмитриевич (наст. фамилия Каррик; 1894-1938)* — автор ряда рассказов и пьесы «Представление буфф к международному юношескому дню» (издана в Гомеле в 1923 г.); дальнейшая судьба его сложилась трагически — в 1938 Иркутов был обвинен в шпионаже и расстрелян.

⁶¹ *Лелевич Г. (наст. имя и фамилия Лабори Гилелевич Калмансон; 1901-1937)* — поэт, литературный критик, один из основателей группы пролетарских писателей «Октябрь» и Московской Ассоциации Пролетарских Писателей (МАПП). Помимо сборников стихов и поэмы «Голод» (1921) Лелевич известен также своими критическими статьями о творчестве Анны Ахматовой, Александра Грина, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака и др. Несмотря на то, что он выступал за новаторство в пролетарском искусстве и «партийное руководство литературой», в 1928 г. Лелевич был исключен из партии, а в 1937 приговорен к высшей мере наказания.

⁶² Рыклин Григорий Ефимович (1894-1975) — советский писатель, сатирик; работал в газетах «Известия», «Правда», а также был редактором журнала «Крокодил» (с 1938 по 1948 гг.). В рамках нашей темы «Выготский и театр» стоит добавить, что после переезда в Москву (1923) Рыклин долгое время был завлитом театра Сатиры, а также дружил с Василием Качаловым и Михаилом Кольцовым (напомним, что вместе с Кольцовым Выготский публиковался в сборнике «Стихи и проза русской революции», Киев, 1919).

⁶³ Выготский Л. С. Октябрь в поэзии // Наш понедельник, №6. 02.10.1922. С. 4.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ «...помимо четырех литературно-критических статей...» — здесь мы имеем в виду статьи Выготского, опубликованные в газете «Наш понедельник»: «Октябрь в поэзии» (№6, 02.10.1922), «Декабристы и их поэзия» (№ 7, 09.10.1922), «Изучение искусства за годы революции» (№ 37, 21.05.1923), «О музее им. Луначарского» (№ 50, 20.08.1923).

⁶⁸ Ясницкий А. Ранние работы Л. С. Выготского: литературоведческие заметки и театральные рецензии в газете «Наш понедельник» (Гомель), 1923 г. // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012. № 1. С. 156.

⁶⁹ «...еврейская (20 артистов)» — наличие в Гомеле еврейской театральной труппы объясняется тем, что город находился в черте оседлости и являлся крупным центром еврейской культурной жизни (по переписи 1897 г. в нем проживало 20 тысяч евреев). Выше мы уже приводили шуточное стихотворение О. Мандельштама, посвященное Давиду Выгодскому (см. прим. 59), где он пишет: «Здесь Гомель — Рим, здесь папа — Шолом Аш» (Шолом Аш — известный еврейский писатель и драматург; подробнее см. наше прим. 7 к рецензии Л. С. Выготского «Колдунья — Дос фарблондзете шефеле» на стр. 592 настоящего издания). В 1920-е доля еврейского населения в Гомеле колебалась от 35% до 42% (в 1926 в нем проживало 37 427 евреев, что составляло 44% населения города). В городе активно развернули деятельность еврейские общественные, педагогические, религиозные и культурно-просветительские организации (например, Евобщество, «Джойнт», ОРТ, курировавший сеть профтехшкол, и др.). Следует подчеркнуть, что культурная ситуация в Гомеле была непростой. Так, в ходе антирелигиозной кампании 6.08.1921 г. бюро Гомельского Губкома издало постановление о немедленном закрытии всех хедеров и ешиботов в губернии; несколько раввинов и меламедов были привлечены к суду, также проводились импровизированные «суды» над подростками и молодыми рабочими, участвовавшими в отправлении религиозных обрядов. Добавим, что в ходе антирелигиозной кампании было принято специальное решение о репертуаре гомельского еврейского театра, в котором отмечалось, что «еврейская труппа ставит часто неподходящие и недопустимые вещи», в связи с чем было вынесено постановление об установлении строгого контроля со стороны Евотдела ГубОНО над репертуаром местного еврейского театра.

⁷⁰ Файль Исай Давыдович (1886-1967) — еврейский актер, театральный администратор, автор книги «Жизнь еврейского актера» (М.: ВТО, 1938). В первые послереволюционные годы Файль руководил одной из еврейских театральных трупп в Киеве; затем возглавлял театральные труппы Гомеля; с 1924 г. работал администратором в московском ГОСЕТе; с 1931 — администратором театра «Индо-ромэн»; позднее — администратор Театра киноактера. В двух своих рецензиях, помещенных в газете «Наш понедельник» (№ 10, 30.10.1922;

№ 28, 12.03.1923. — Стр. 341, 360 наст. изд.) Выготский упоминает Файля. Сохранилась также фотография, на которой изображены Выготский, Файль и Р.Кронгауз (см. Выгодская Г.Л., Лифанова Т.М. Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету. М.: Смысл, 1996. С. 49).

⁷¹Выгодская Г.Л., Лифанова Т.М. Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету. М.: Смысл, 1996. С.50.

⁷²Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна» 2011. № 4. С. 198-223; 2012. № 1. С. 156-225.

⁷³Котик-Фридгут Б.С. Зерна, которые прорастают: обзор ранних журналистских работ Л.С.Выготского (1916-1923) // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2011. № 4. С.188-197.

По мнению Котик-Фридгут, сопоставление театральных рецензий Выготского с его монографией «Психология искусства» позволяет обозначить генезис той *общей методологии*, которой он руководствуется при психологическом изучении искусства. Исходя из этого, Котик-Фридгут выделяет действительно центральный, с нашей точки зрения, момент, который характеризует подход Выготского к анализу художественного произведения — *поиск контрастов и противоречий*, путем выявления и сопоставления разных элементов содержания и формы на разных уровнях организации художественного произведения. При этом отмечается, что подобные противоречия Выготский пытается выявить не только на уровне драматургии, но и «между драматическим материалом и его воплощением на сцене» (Котик-Фридгут, 2011. С. 193). Помимо этого, в статье содержится много тонких наблюдений по поводу способа анализа Выготским разных жанров и направлений в искусстве, а также социальной значимости целого ряда тем, затронутых в его театральных рецензиях.

⁷⁴Мальцев В.В. Театр 1920-х годов в оценке Л.С.Выготского // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012. № 1. С.145-153.

В статье В.В.Мальцева газетные рецензии Выготского рассматриваются в контексте как общих театроведческих вопросов, так и конкретной истории белорусского театра. При этом он отмечает, что статьи Выготского «интересны, прежде всего, как живой, сиюминутный отклик современника на театр 1920-х годов» (Мальцев, 2012. С.146). Оригинальность же самого подхода Выготского при разборе конкретных театральных постановок, по мнению Мальцева, состоит в совмещении двух линий — импрессионистической критики и формального подхода. Так, с одной стороны, Выготский стремится опираться на *собственное эмоциональное переживание* при интерпретации театрального спектакля, что и характерно для импрессионистического метода анализа (здесь он следует тому принципу, который декларировал и отстаивал его учитель Ю.И. Айхенвальд). С другой, он учитывает те методы анализа, которые характерны для формального подхода, ориентированного на *исследование формы*: «Для критика существует только форма. Это единственное, осязаемое и точное, о чем можно говорить отчетливо и ясно, без шарлатанства и лирики» (Выготский Л.С. Гастроли «Красного Факела». Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти // Наш понедельник, №39. 04.06.1923. С. 3. — Стр. 376 наст. изд.). Принципиально важна и фиксация Мальцевым тонкого понимания Выготским влияния различных слоев и уровней организации художественного произведения на его восприятие: «Он проявляет чуткость особенно к театральному языку сцены, анализируя «сценический текст», «структуру зрелища» и соотнося поэтику пьесы, жанр с манерой актерского исполнения» (Мальцев, 2012. С. 148).

И наконец, помимо этих основных моментов, в своем анализе Мальцев совершенно справедливо выделяет в театральных рецензиях Выготского сюжеты, касающиеся своеобразия социокультурной динамики искусства, которая проявляется в театральной жизни провинциального города: поверхностное воспроизводство провинциальными театрами новых театральных тенденций, характерных для столичных трупп; снижение уровня театральных постановок и качества игры актеров во время их гастролей в провинциальных городах; деформация новых направлений, когда ростки нового заглушаются рутинной старых форм; своеобразии развития национального театра (еврейского, белорусского) в связи с культурной самобытностью и художественными традициями.

- 75 Выготский Л. С. Об авторе «не совсем рецензий» // Наш понедельник, №28. 12.03.1923. С. 3.
- 76 Выготский Л. С. стакан воды // Полесская правда, №1053. 21.11.1923. С. 3.
- 77 Выготский Л. С. Еврейский театр. Бенефис С.И.Эйдельман // Наш понедельник, №36. 14.05.1923. С. 3.
- 78 Выготский Л. С. Дурак — Хамка // Наш понедельник, №9. 23.10. 1922. С. 3.
- 79 Выготский Л. С. Не совсем рецензия. Коварство и любовь — Соколы и вороны // Наш понедельник, №11. 06.11.1922. С. 3.
- 80 Выготский Л. С. Преступление и наказание — Золотая осень — На дне // Наш понедельник, №4. 18.09.1922. С. 4.
- 81 Выготский Л. С. Последний спектакль // Наш понедельник, №28. 12.03.1923. С. 3.
- 82 Выготский Л. С. Слесарь и канцлер // Полесская правда, №1038. 01.11.1923. С. 4.
- 83 Выготский Л. С. Королева и женщина // Полесская правда, №1036. 30.10.1923. С. 3.
- 84 Выготский Л. С. Гастроли Кривого зеркала // Наш понедельник, №42. 25.06.1923. С. 3.
- 85 Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа // Избранные произведения: в 6 т. Т.3. М.: Искусство, 1964. С. 61.
- 86 Выготский Л. С. Джентльмен // Полесская правда, №1009. 28.09.1923. С. 3.
- 87 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
- 88 Выготский Л. С. Красный Факел // Наш понедельник, №38. 28.05.1923. С. 3.
- 89 Выготский Л. С. Уриэль Акоста — Гроза // Наш понедельник, №12. 13.11.1922. С. 3.
- 90 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.
- 91 Выготский Л. С. Красный Факел // Наш понедельник, №38. 28.05.1923. С. 3.
- 92 Выготский Л. С. Академические гастроли // Наш понедельник, №45. 16.07.1923. С. 3.
- 93 Выготский Л. С. Гастроли Утесова и Фореггера // Наш понедельник, №46. 23.06.1923. С. 3.
- 94 Выготский Л. С. Недомерок // Наш понедельник, №21. 15.01.1923. С.3.
- 95 Выготский Л. С. Первая ласточка. «Дыбук» в постановке Рубина // Наш понедельник, №32. 09.04.1923. С. 4.
- 96 Выготский Л. С. Красный Факел // Наш понедельник, №38. 28.05.1923. С. 3.
- 97 Выготский Л. С. Гастроли труппы Азагаровой // Наш понедельник, №37. 21.05.1923. С. 3.
- 98 Выготский Л. С. Гастроли Соловцовской труппы // Наш понедельник, №3. 11.09.1922. С. 4.
- 99 Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1983. Т. 2. С. 355-356.
- 100 Выготский Л. С. Орленок — Ученик дьявола // Наш понедельник, №14. 27.11.1922. С. 3.
- 101 Выготский Л. С. Уриэль Акоста — Гроза // Наш понедельник, №12. 13.11.1922. С. 3.
- 102 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна // Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 3.

- 103 Выготский Л. С. Хорошо сшитый фрак // Наш понедельник, №13. 20.11.1922. С. 3.
- 104 Выготский Л. С. Академические гастроли // Наш понедельник, №45. 16.07.1923. С. 3.
- 105 Там же.
- 106 Выготский Л. С. Красный Факел // Наш понедельник, №38. 28.05.1923. С. 3.
- 107 Выготский Л. С. Первая ласточка. «Дыбук» в постановке Рубина // Наш понедельник, №32. 09.04.1923. С. 4.
- 108 Выготский Л. С. Дурак — Хамка // Наш понедельник, №9. 23.10.1922. С. 3.
- 109 Гастроли Е. В. Гельцер // Наш понедельник, №3. 11.09.1922. С. 4.
- 110 Там же.
- 111 Выготский Л. С. Гастроли Утесова и Фореттера // Наш понедельник, №46. 23.06.1923. С. 3;
- Выготский Л. С. Гастроли Е. В. Гельцер // Наш понедельник, №3. 11.09.1922. С. 4.
- 112 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.
- 113 Выготский Л. С. Красный факел // Наш понедельник, №38. 28.05.1923. С. 3.
- 114 Выготский Л. С. Без руля и без ветрил // Наш понедельник, №28. 12.03.1923. С. 3.
- 115 Там же.
- 116 Там же.
- 117 Выготский Л. С. Когда заговорит сердце // Полесская правда, №1056. 24.11.1923. С. 3.
- 118 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.
- 119 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна // Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 3.
- 120 Выготский Л. С. Золотая клетка // Полесская правда, №1018. 09.10.1923. С. 4.
- 121 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Шут на троне — Игра интересов // Наш понедельник, №41. 18.06.1923. С. 3.
- 122 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти // Наш понедельник, №39. 04.06.1923. С. 3.
- 123 Там же.
- 124 Выготский Л. С. Уриэль Акоста — Гроза // Наш понедельник, №12. 13.11.1922. С. 3.
- 125 Выготский Л. С. Гастроли второй студии МХАТ // Наш понедельник, №51. 27.08.1923. С. 3.
- 126 Там же.
- 127 Выготский Л. С. Красный Факел // Наш понедельник, №38. 28.05.1923. С. 3.
- 128 Выготский Л. С. На дне // Полесская правда, №1043. 09.11.1923. С. 3.
- 129 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна // Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 3.
- 130 Выготский Л. С. Не совсем рецензии. Мещане // Наш понедельник, №27. 05.03.1923. С. 3.
- 131 Выготский Л. С. Комедия двора // Полесская правда, №1029. 21.10.1923. С.3.
- 132 Выготский Л. С. Гастроли второй студии МХАТ // Наш понедельник, №51. 27.08.1923. С. 3.
- 133 Выготский Л. С. Заметки о еврейском театре // Наш понедельник, №37. 21.05.1923. С. 4.
- 134 Выготский Л. С. Запоздалые отзывы // Наш понедельник, №22. 22.01.1923. С. 3.
- 135 Выготский Л. С. стакан воды // Полесская правда, №1053. 21.11.1923. С. 3.
- 136 Выготский Л. С. Маленькие кусочки театра. Наш понедельник, №28. 12.03.1923. С. 3.
- 137 Выготский Л. С. Гастроли второй студии МХАТ // Наш понедельник, №51. 27.08.1923. С. 3.
- 138 Выготский Л. С. Комедия двора // Полесская правда, №1029. 21.10.1923. С. 3.

- 139 Выготский Л. С. Черная пантера — Волчьи души // Наш понедельник, №10. 30.10.1922. С. 3.
- 140 Выготский Л. С. стакан воды // Полесская правда, №1053. 21.11.1923. С. 3.
- 141 Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксёнов И. А. Таблица ампула // Ампула актёра. М., 1922. С. 6-11.
- 142 Из психологических работ, примыкающих к этому направлению, сошлемся также на наши психосемантические исследования по сопоставлению театральных ампула и социальных стереотипов (Собкин В. С., Нистратов А. А., Грачева А. М. Персонажи фильма в пространстве социальных стереотипов // Вестник Московского университета, 1989. № 1. Сер. 14. Психология. С. 38-44; Грачева А. М., Нистратов А. А., Собкин В. С. Персонажи фильма в пространстве театральных ампула // Вестник Московского Университета, 1990. № 1. Сер. 14. Психология. С. 24-33).
- 143 Выготский Л. С. Власть тьмы // Полесская правда, №1010. 29.09.1923. С. 3.
- 144 Выготский Л. С. Уриэль Акоста — Гроза // Наш понедельник, №12. 13.11.1922. С. 3.
- 145 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.
- 146 Выготский Л. С. Гастроли второй студии МХАТ // Наш понедельник, №51. 27.08.1923. С. 3.
- 147 Выготский Л. С. Преступление и наказание — Золотая осень — На дне // Наш понедельник, №4. 18.09.1922. С. 4.
- 148 Выготский Л. С. Уриэль Акоста — Гроза // Наш понедельник, №12. 13.11.1922. С. 3.
- 149 Выготский Л. С. Маленькие кусочки театра // Наш понедельник, №28. 12.03.1923. С. 3.
- 150 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти // Наш понедельник, №39. 04.06.1923. С. 3.
- 151 Выготский Л. С. К вопросу о психологии творчества актёра // Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 6. С. 319-328.
- 152 Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975.
- 153 Выготский Л. С. Гастроли труппы Азагаровой // Наш понедельник, №37. 21.05.1923. С. 3.
- 154 Выготский Л. С. Гастроли Соловцовской труппы // Наш понедельник, №3. 11.09.1922. С. 4.
- 155 Выготский Л. С. Академические гастроли // Наш понедельник, №45. 16.07.1923. С. 3.
- 156 Выготский Л. С. Благодать // Полесская правда, №1057. 25.11.1923. С. 4.
- 157 Выготский Л. С. Красный факел // Наш понедельник, №38. 28.05.1923. С. 3.
- 158 Выготский Л. С. Благодать // Полесская правда, №1057. 25.11.1923. С. 4.
- 159 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.
- 160 Выготский Л. С. Орленок — Ученик дьявола // Наш понедельник, №14. 27.11.1922. С. 3.
- 161 Выготский Л. С. Уриэль Акоста — Гроза // Наш понедельник, №12. 13.11.1922. С. 3.
- 162 Выготский Л. С. Хорошо сшитый фрак // Наш понедельник, №13. 20.11.1922. С. 3.
- 163 ср.: изучение развития высших психических функций как переход от натурального к искусственному; особенности возрастного развития и проблема критических периодов и др.
- 164 Выготский Л. С. стакан воды // Полесская правда, №1053. 21.11.1923. С. 3.
- 165 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти // Наш понедельник, №39. 04.06.1923. С. 3.
- 166 Выготский Л. С. Королевский брадобрей // Полесская правда, №1025. 17.10.1923. С. 3.
- 167 Выготский Л. С. Еврейский театр. Сильва — А менш зол мен зайн // Наш понедельник, №30. 26.03.1923. С. 3.

- 168 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.
- 169 Выготский Л. С. Еврейский театр Бенефис С. И. Эйдельман // Наш понедельник, №36. 14.05.1923. С. 3.
- 170 Выготский Л. С. Преступление и наказание — Золотая осень — На дне // Наш понедельник, №4. 18.09.1922. С. 4.
- 171 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.
- 172 Выготский Л. С. Гастроли труппы Азагаровой // Наш понедельник, №37. 21.05.1923. С. 3.
- 173 Выготский Л. С. Гастроли Утесова и Фореггера // Наш понедельник, №47. 30.07.1923. С. 3.
- 174 Выготский Л. С. Гастроли Е. В. Гельцер // Наш понедельник, №3. 11.09.1922. С. 4.
- 175 Выготский Л. С. Джентльмен // Полесская правда, №1009. 28.09.1923. С. 3.
- 176 Выготский Л. С. Академические гастроли // Наш понедельник, №44. 09.07.1923. С. 3.
- 177 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Шут на троне — Игра интересов // Наш понедельник, №41. 18.06.1923. С. 3.
- 178 Выготский Л. С. Харьковский балет // Наш понедельник, №48. 06.08.1923. С. 3.
- 179 Выготский Л. С. Академические гастроли // Наш понедельник, №44. 09.07.1923. С. 3.
- 180 Выготский Л. С. Орленок — Ученик дьявола // Наш понедельник, №14. 27.11.1922. С. 3.
- 181 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972.
- 182 Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство, 2003.
- 183 Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.
- 184 Выготский Л. С. Благодать // Полесская правда, №1057. 25.11.1923. С. 4.
- 185 Выготский Л. С. Последний спектакль // Наш понедельник, №28. 12.03.1923. С. 3.
- 186 Выготский Л. С. Запоздалые отзывы // Наш понедельник, №22. 22.01.1923. С. 3.
- 187 Выготский Л. С. Слесарь и канцлер // Полесская правда, №1038. 01.11.1923. С. 4.
- 188 Выготский Л. С. Когда заговорит сердце // Полесская правда, №1056. 24.11.1923. С. 3.
- 189 Выготский Л. С. Хорошо сшитый фрак // Наш понедельник, №13. 20.11.1922. С. 3.
- 190 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна // Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 3.
- 191 Там же.
- 192 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.
- 193 Выготский Л. С. Ревизор // Полесская правда, №1011. 30.09.1923. С. 4.
- 194 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна // Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 3.
- 195 Выготский Л. С. Какой счастливейший день вашей жизни, или Восклицательный знак! // Наш понедельник, №28. 12.03.1923. С. 3.
- 196 Выготский Л. С. Гастроли второй студии МХАТ // Наш понедельник, №51. 27.08.1923. С. 3.
- 197 Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге. С. 268-271.
- 198 Выготский Л. С. Орленок — Ученик дьявола // Наш понедельник, №14. 27.11.1922. С. 3.
- 199 Фрейд З. О нарциссизме // Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. Репринтное издание. Минск, 1990.

200 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна // Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 3.

201 Выготский Л. С. Нечаянная радость // Полесская правда, №1058. 27.11.1923. С. 4.

202 Выготский Л. С. Преступление и наказание — Золотая осень — На дне // Наш понедельник, №4. 18.09.1922. С. 4.

203 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.

204 Выготский Л. С. Уриэль Акоста — Гроза // Наш понедельник, №12. 13.11.1922. С. 3.

205 Выготский Л. С. Слесарь и канцлер // Полесская правда, №1038. 01.11.1923. С. 4.

206 Выготский Л. С. Когда заговорит сердце // Полесская правда, №1056. 24.11.1923. С. 3.

207 Выготский Л. С. Ревизор — Флавия Тесини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод // Наш понедельник, №8. 16.10.1922. С. 3.

208 Выготский Л. С. Гастроли «Красного Факела». Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти // Наш понедельник, №39. 04.06.1923. С. 3.

209 Выготский Л. С. На дне // Полесская правда, №1043. 09.11.1923. С. 3.

210 Выготский Л. С. Еврейский театр. Бенефис С. И. Эйдельман // Наш понедельник, №36. 14.05.1923. С. 3.

ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ, В. ШЕКСПИРА

...Words, words, words!

Hamlet. Act II, sc. 2

...The rest is silence

Hamlet. Act V, sc. 2



*Тот, кто хочет разгадать символ,
делает это на свой страх*
Оскар Уайльд

О трагедии «Гамлет» написано столько книг, о ней существует на всех почти языках такая обширная литература, ей посвящено столько критических разборов, столько философских, научных (психологических, исторических, юридических, психиатрических и пр.) трудов — что Шекспирова трагедия положительно тонет в безбрежном море толкований, окружающем ее. Вот почему всякое новое сочинение на эту тему по необходимости нуждается в предварительных объяснениях, выясняющих как намеченные задачи, так и сам предмет исследования.

Художественное произведение (как и вообще всякое явление) можно изучать с совершенно различных сторон; оно допускает бесчисленное и неограниченное множество толкований, множество разных подходов, в неисчерпаемом богатстве которых — залог его неуываеваемого значения. Поэтому бесплодными кажутся нам споры, которые ведутся различными направлениями и школами в критике. Критика историческая, общественная, философская, эстетическая и пр. не исключают вовсе друг друга, так как они подходят к предмету исследования с разных сторон, они изучают в одном и том же разное. И поэтому весь вопрос не в том, какая из этих школ ближе к истине и должна поэтому безраздельно владеть критикой, а в том, как этим школам размежеваться, отграничить свои области, в которых — каждая в своей — имеет свое оправдание, свой *raison d'être*¹. «Гамлет» подвергался всевозможным толкованиям — в том числе психиатрическим и юридическим. И, конечно, в совершенно различных, часто даже не пересекающихся плоскостях находятся исследования, изучающие отношение автора к данному произведению, его хронологическую датировку, его философский смысл, его драматические достоинства. Разумеется, для того, чтобы сказать что-либо свое, новое слово в области «научной», философской или исторической критики этой трагедии, нужно обладать большой эрудицией, знанием всего до сих пор на этот счет написанного и сказанного. Здесь на пути к новому исследованию лежат тяжеловесные тома ученых трудов, — как и на пути ко всякому научному произведению. Но есть область художественной критики, — область, находящаяся только в косвенной зависимости от всего этого, — область непосредственного, ненаучного творчества, область субъективной критики, к которой и относятся все дальнейшие строки.

Эта критика пытается не научным знанием, не философской мыслью, но непосредственным художественным впечатлением. Это — критика откровенно субъективная,

¹ Смысл существования (фр.) — Прим. ред.

ни на что не претендующая, критика читательская. Такая критика имеет свои особенные цели, свои законы, к сожалению, еще недостаточно усвоенные, вследствие чего она часто подвергается незаслуженным нападкам. Ввиду того, что дальнейшие строки относятся именно к этому последнему роду критики, мы считаем нужным несколько подробнее остановиться на ее своеобразных условиях. Это кажется нам тем более важным, что обилие и разнообразие наслоений критических разборов великой трагедии создают настоятельную необходимость «размежеваться», чтобы ясно наметить путь понимания нашему истолкованию шекспировой пьесы.

Прежде всего, критика субъективная, критика читательская — критика откровенно «дилетантская». Отсюда вытекают все три ее главнейшие и существеннейшие особенности, отличающие ее от всякой другой: ее отношение к автору произведения, к другим критическим толкованиям того же произведения и, наконец, к самому предмету исследования. Скажем обо всех этих трех особенностях, по возможности, кратко.

Прежде всего, такая критика не связана личностью автора рассматриваемого произведения. Для такой критики «решительно все равно, как звали творца "Гамлета" — Шекспир или Бэкон: это в "Гамлете" ничего не меняет» (Айхенвальд, 1908, с. 99). Художественное произведение, раз созданное, отрывается от своего создателя; оно не существует без читателя; оно есть только возможность, которую осуществляет читатель. В неисчерпаемом разнообразии символического, то есть всякого истинно художественного, произведения лежит источник множества его пониманий и толкований. И понимание его автором есть не больше, как одно из этого множества возможных, нисколько не обязывающее. «Обыкновенно, говорит Айхенвальд, писатель является не лучшим своим читателем. Он не всегда умеет правильно переводить себя с языка поэзии на язык прозы. Комментарий к собственному художественному тексту часто бывает у него мелок и непроницателен. Вообще он может совершенно не знать всей глубины своих творений, не понимать, что он создал. Его иррациональное значительнее и больше его рациональности. Его критику дают его страницы порою такие откровения, о которых сам он не помышлял» (Айхенвальд, 1908 с. 8). Вот почему критик вовсе и не справляется с тем, мог ли автор по своему историческому, общественному положению, и как определенная личность (вообще, если можно так выразиться, биографически), иметь те взгляды, которые приписывает ему критик. Он не справляется, соответствует ли созданное им толкование произведения биографии творца его и общему духу всех его произведений. Все это сковывает ту критику, которая полагает, говоря словами А. Горнфельда, «что смысл каждого художественного произведения сосредоточен в его идее. В ней его содержание, в ней его оправдание. Она составляет его сущность, единую сущность, разумеется, ибо ведь ничто не может иметь двух сущностей. Эту единую идею искали и находили; в этом искании полагалась задача критиков и читателей. Истолковать произведение, понять его, — значило отыскать его идею ... Когда говорят: «что выражает это произведение, что хотел им сказать автор?», то явно предполагают,

что, во-первых, может быть дана формула, логически, рационально выражающая собою основную мысль художественного произведения, и, во-вторых, что эта формула лучше, чем кому-нибудь известна самому автору... Можно ли спорить о едином смысле художественного произведения, о его единой идее?» (Горнфельд, 1912).

Отрицательный ответ на это будет, конечно, всем известным трюизмом. Всякое художественное произведение символично, и бесконечно разнообразие его пониманий. Единой идеи нет, всепроникающая и объединяющая формула дана быть не может. «На басне, как на элементарнейшем примере, говорит А. Горнфельд, Потенция показал, как могут быть разнообразны и равноправны толкования и применения художественного произведения. Если басня принадлежит к художественным созданиям, то, во всяком случае, нравоучение ее автора для нас необязательно. Это один из возможных выводов, не больше» (Горнфельд, 1912). (Позволю себе в скобках привести «для наглядности» — пример. Всем известна прекрасная басня Хемницера «Метафизик» и ее неглубокая мораль. Оказывается, что басня вовсе не высмеивает мечтателей, как это сказал бы школьный учебник и как это делает автор. Кружок мечтателей, собравшихся у Фауста (в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского), думает иначе. Толкование Ростислава и глубже и интереснее, чем авторское: — «... Хемницер, несмотря на свой талант, был в этой басне рабским отголоском нахальной философии своего времени... В этой басне лицо, заслуживающее уважения, есть именно Метафизик, который не видал ямы под своими ногами, и, сидя в ней по горло, забывая о себе, спрашивает о снаряде для спасения погибающих, и о том, что такое время...» (Одоевский, 1913, с. 41–42). И не такая же ли судьба постигла другого, великого мечтателя — Дон-Кихота, рыцаря печального образа, которого высмеял автор, и которым восторгается человечество? Примеры можно было бы увеличить до бесконечности: Сократ: «Ходил я к поэтам и спрашивал у них, что именно они хотели сказать. И чуть ли не все присутствовавшие лучше могли бы объяснить то, что сделано этими поэтами, чем они сами. Не мудростью могут они творить то, что они творят, а какой-то прирожденной способностью и в исступлении, подобно гадалкам и прорицателям» (цит. по: Вересаев, 1913). Гёте, например, отрицал стремление вложить единую идею в свои произведения и т.д.) Потенция говорит об этом: «Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать «идею» его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно в неисчерпаемом возможном его содержании» (цитирую по вышеназванной статье А. Горнфельда). Если же художественное произведение не имеет единой идеи, то все идеи, вкладываемые в него, одинаково верны. «Ближайшее и необходимое последствие этой иррациональности художественного произведения — равноправие его различных толкований» (Горнфельд, 1912). Вот почему критик может создавать свое толкование, не озабочиваясь обязательным «опровержением» всех, существовавших до него. Выдавая свое понимание за одно из возможных, критик и старается утвердить его, как таковое,

утвердить его возможность, не претендуя на единственность и исключительность и не занимаясь, поэтому, критикой критиков.

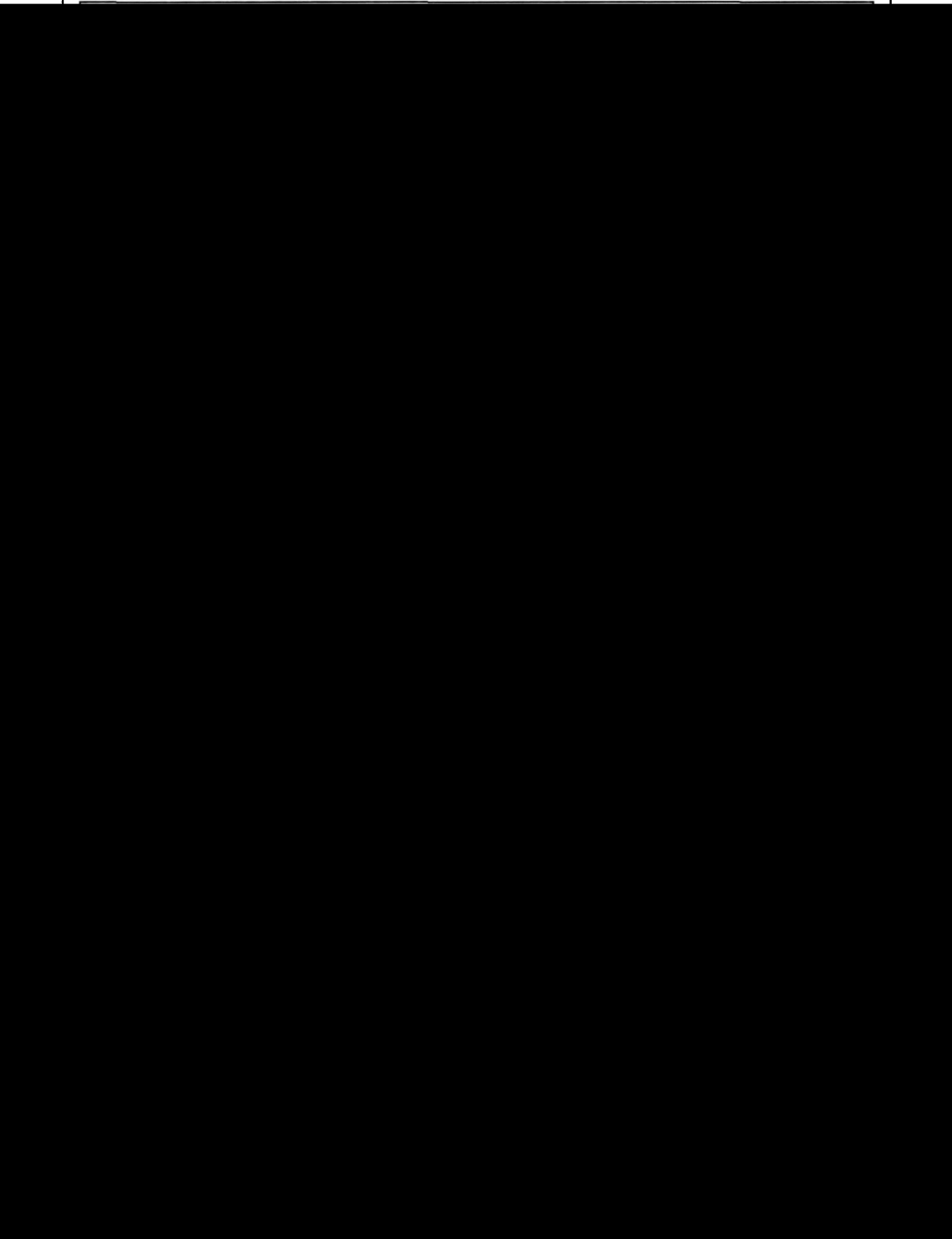
Таково отношение «читательской» критики к автору и другим истолкователям данного произведения. Остается выяснить самое важное — ее отношение к самому произведению. Всякое литературное произведение не существует без читателя: читатель его воспроизводит, воссоздает, выявляет. «... Писателя создает читатель... Нет писателя без читателя» (Айхенвальд, 1908). «Быть Шекспиром и быть читателем Шекспира, это — явления, бесконечно разнящиеся по степени, но вполне однородные по существу», говорит, истолковывая О. Уайльда, Айхенвальд (Айхенвальд, 1910, с. 223). То же и критик: «...понятия критик и читатель внутренне синонимичны... воспринять писателя, это значит до известной степени воспроизвести его... Если читатель сам в душе не художник, он в своем авторе ничего не поймет. Поэзия для поэтов. Слово для глухих немо. К счастью, потенциально — мы все поэты. И только потому возможна литература... роль критика-читателя состоит по преимуществу в том, чтобы воспринять и воспроизвести чужое творение собственной душой» (Айхенвальд, 1908, с. 10).

И вот, если «каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор» (Горнфельд, 1912), если «у меня мой Гамлет, а не Гамлет Шекспира», если «свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя», то нельзя ставить вопрос о верности толкования, о соответствии моего Гамлета — Гамлету Шекспира. «Маленький актер, маленький критик толкует его в большинстве случаев не неверно, а ничтожно, бедно, скудно содержанием» (Горнфельд, 1912). Из этого основного факта отношения читателя-критика к самому предмету исследования (он воссоздает его; он как бы новый его автор; он подходит к нему не извне, а изнутри; он всегда в его зачарованном кругу, в его сфере) вытекают две существеннейшие оговорки к двум положениям, установленным выше (отношение к автору и другим истолкователям данного произведения). Если, с одной стороны, критик не связан ничем в сфере исследуемого произведения — ни взглядами автора, ни мнениями других критиков — то, с другой стороны, он всецело связан этим самым произведением; если его субъективное мнение (впечатление) не связано ничем объективно, то оно само его связывает. Все время он должен находиться только в сфере этого творения, не покидая ее ни на минуту, а отсюда следует: во-первых, его толкование должно быть подлинно толкованием данного произведения, а не чем-либо сочиненным по его поводу, — в этом смысле его связывает автор, но не «биографически», а лишь постольку, поскольку он отразился в пределах этого творения, или, лучше сказать, его связывает авторский текст произведения; во-вторых, его мнение должно быть выдержано до конца и не составлено из отрывков и компиляции чужих суждений, — объективно признавая свободу и равноправие всех толкований, субъективно критик должен иметь в виду только свое, как единственное (для него) истинное. А. Горнфельд так формулирует это: «Истинный художник не нуждается в таких читателях; он их боится... Насколько дорог ему читатель мыслящий,

настолько вреден читатель сочиняющий. (Замечу в скобках от себя: и не в «Гамлете» ли содержатся указания актерам против «отсебятины»?) — ... В свободе понимания истины, воплощенной в искусстве, как в религиозной свободе: как бы я ни был терпим, как бы я ни уважал религиозное разномыслие, раз я религиозен, я не могу не думать, что истина воплощена наиболее полным образом в моей религии. 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: рас-судочно, 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, 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 его фанатиком. Мой Гамлет есть абсолютная истина — другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что-нибудь действительно свое» (Горнфельд, 1912)*¹. Только совершенно безрелигиозный человек может быть абсолютно веротерпим; для человека религиозного, верующего веротерпимость обязательна только извне, изнутри — она губительна для него. То же и с критиком: имеющий сказать свое что-либо, новое слово, создающий своего «Гамлета» — может быть «веротерпим» только объективно, в предисловии, но не на страницах своей работы.

Нам остается еще сказать о двух следствиях нашей точки зрения на задачи критика-читателя, хотя предисловие к читательским заметкам и без того разрослось, вопреки всяким расчетам, непомерно.

Прежде всего, такая критика исходит из молчаливой предпосылки абсолютной ценности разбираемого произведения. Такая критика не имеет дела с нехудожественными творениями: разоблачать их нехудожественность это «критика наизнанку», «критика наоборот», критика-публицистика. Таким образом, эта критика, рассматривающая творение писателя через свою душу, не делает сравнительных оценок; для нее творение писателя существует вне времени и пространства, она берет только его «реакцию на вечность» (Айхенвальд). Во всей огромной шкале оценок Гамлета — от Гёте до Толстого и Ницше («Признать Гамлета за вершину человеческого духа, — это я назову скромным суждением и о духе, и о вершинах. Прежде всего это неудавшееся произведение: автор его признался бы мне в этом со смехом, если бы я ему сказал об этом в лицо» (Ницше, 1900, с. 76) — от признания его первым художественным творением до отрицания всякой его художественной стоимости-ценности — она становится на почву высшей, абсолютной оценки и повторяет вместе с Гёте и с его Вильгельмом Мейстером (отнюдь не разделяя вовсе его понимания, но совпадая с ним в оценке): «Я очень далек от всякого порицания плана этой пьесы; я скорее склонен думать, что не было никогда создано произведения выше этого; да, действительно, не бывало создано» (цит. по: Фишер, 1905). Других



оценок такая критика не делает и не знает. «La haute critique a son point de depart dans¹» (V. Hugo. William Shakespeare).

Из всего сказанного выше с достаточной ясностью следует, что «читательская» критика вовсе не полагает свою задачу в истолковании произведения. Истолковать — значит исчерпать, дальше читать незачем. Признавая иррациональный характер художественного произведения, критик вовсе не хочет разьяснять его. «Высшая критика, говорит О. Уайльд, видит в искусстве не выражение мыслей, а выражение впечатлений... Критик может быть толкователем, если ему это угодно. Он может перейти от синтетического впечатления к анализу или толкованию... — ... Но разьяснять произведение искусства — в этом не всегда предназначение критика. Напротив, он вправе усилить их таинственность, окутать и творца и его творения туманом чудесного, столь дорогого и богам и молящимся» (Уайльд, 1912, с. 237). Критик вправе сказать словами Аполлона Григорьева: «Темна моя теория, читатели, не правда ли? Что же делать? Она соответствует предмету ...» (Григорьев, 1915). Если прав Гёте, говоря, что «чем недоступнее рассудку произведение, тем оно выше» (Горнфельд, 1912), то разьяснять его — делать его доступнее рассудку — значит унижать его. О. Уайльд говорит: «Есть два способа не любить искусство. Один — это просто его не любить. Другой — любить его рационалистически...» (Уайльд, 1912, с. 255). «... Основная задача эстетического критика заключается в передаче своих собственных впечатлений» (Уайльд, 1912, с. 193). Исходя из этого, можно разбить такую критику на два рода: первый — это «критик как художник» (Уайльд), критик-творец, который сам воссоздает художественные творения. Другой род критики — критик-читатель, которому приходится быть молча поэтом («... Блажен, кто молча был поэт...»). Его заметки — чисто читательские, не обладающие значением самостоятельного творения. Критик больше, чем кто-нибудь, ощущает в процессе своей работы «муки слова», хотя никто, кажется, из критиков никогда на это не жаловался, считая, что долг критика — уметь ясно сказать все, истолковать, дополнить и разьяснить невысказанное или недосказанное автором. Ибо, если даже «мысль изреченная — есть ложь» (Тютчев), если даже «мысль ... тускнеет, проходя через выражение», как говорится в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского (прекрасной книге, всецело построенной на этом), — то тем более никакие слова не могут передать того «потрясенного ощущения», которое одно есть истинное понимание художественного произведения, как это говорил Тик (цит. по: Стороженко, 1922). Совершенно правильно Джемс относит это «потрясенное ощущение» к области переживаний мистических, основная черта которых, по его мнению, неизреченность: «Многие из нас, говорит он, вероятно, помнят, какое потрясающее впечатление производили на нас в молодости некоторые места в литературных произведениях: они казались нам какими-то загадочными вратами, через которые входила в наше сердце, охватывая его трепетом, тайна жизни и вся скорбь ее... все значение лирической поэзии и музыки сводится к развитию этих неясных далей жизни за пределами нашего

¹ «Восторг — вот с чего начинается высокая критика» (фр.) — Прим. ред.

личного существования, — волнующих, манящих и вечно неуловимых. Сообразно с тем, обладаем мы этим чутьем к мистическому или утратили его, для нас существуют или не существуют вечные откровения искусства» (Джемс, 1910, с. 371).

Все это в такой же мере справедливо в применении не только к музыке и лирической поэзии, но и к трагедии. Если трагедия, по Шопенгауэру, есть высший род творчества («Вершиной поэзии ... должно считать трагедию») (Шопенгауэр, 1898, с. 261), то можно говорить и о специфическом чувстве трагического, о мистической способности восприятия трагедии. Недаром Ницше говорит о специальном трагическом познании: когда наука доходит до своих границ, когда «логика у этих границ свертывается в кольцо и в конце концов впивается в свой собственный хвост, — тогда прорывается новая форма познания — трагическое познание, которое, чтобы быть хотя бы только выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства» (Ницше, 1900, с. 170). Вот это особое «трагическое познание сознание», к которому апеллирует проф. Зелинский в предисловии к переводу Софокла, необходимо для восприятия трагедии. Недаром Аполлон Григорьев говорит о «трагизме», как о «некотором откровении, как подтверждении вашей внутренней веры»; о «трагической душе» — «Бог ее знает, что она такое ... — Может быть, именно то, что вы называете веянием ... — ... именно какое-то веяние, какое-то бурное дыхание...» (Григорьев, 1915, с. 37). Неуловимость и невыразимость этого трагического веяния, которое и есть истинное восприятие трагедии, неразрешимы для критика. Это и есть, по мнению В. Иванова, истинный признак символического творения: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине... Он органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны пред их целостным тайным смыслом» (Иванов, 1909, с. 62).

Джемс говорит о чутье к мистическому, Ницше о трагическом познании. Все-му этому должны соответствовать и иное выражение, иная передача, иной язык. Мистическое невыразимо, трагическое непередаваемо словами. «Неизъяснимы наслаждения» — эти пушкинские слова как нельзя лучше передают эстетическое удовольствие, доставляемое творением искусства. Критик-творец, критик-художник преодолевает «муки слова», муки неизглаголанности переживаний, как и другие муки творчества; создает великое — иносказанием, своеобразным употреблением слов, их символизацией; преодолевает несказанность, неизреченность своего внутреннего слова, как и поэт, в процессе подъема творчества. Критик-читатель всегда остается без слов для передачи неуловимого, «неизъяснимого наслаждения». Он всегда повторит вслед за Сюлли-Прюдомом: «Я передал вам свое стихотворение — и оно стало чуждо моему сердцу: лучшее осталось во мне — моих истинных стихов не будут читать никогда» (цит. по: Горнфельд, 1906). Такой критик никогда не

творит — он говорит. В «Русских ночах» так говорится об этом: «Вы хотите, чтобы вас научили истине? — Знаете ли великую тайну: истина не передается! Исследуйте прежде, что такое значит говорить? Я, по крайней мере, убежден, что говорить есть не иное что, как возбуждать в слушателе его собственное внутреннее слово...» (Одоевский, 1913, с. 43). Вот, возбудить это «внутреннее слово» критик-художник может непосредственно своим творением; критик-читатель этой способностью не обладает — между его впечатлением и «внутренним словом» его читателя стоит слово внешнее, которым он не владеет. Поэтому его заметки не существуют как самостоятельное творение без предмета исследования. Они как бы ноты, по которым надо прочесть само произведение, но которые вне чтения, без него не существуют.

Все эти якобы отвлеченные и теоретические рассуждения о критике приведены нами в их хаотическом нагромождении вовсе не для изложения нашего profession de foi¹ — для этого они и недостаточны, да это было бы и совершенно излишне. Они показались нам нужными именно как отдельные предпосылки теоретического свойства (а отнюдь не систематическое изложение взглядов) именно к нижеследующим строкам и именно о «Гамлете». Этим объясняется их отрывочность и, может быть, внешняя и видимая невыдержанность, но этим же, думается нам, хоть отчасти извиняется их появление на свет, так как их цель — избавить читателя от всего неизмеримо более громоздкого научно-философского и исторического материала, которым обычно приходится заполнять первые тома исследований о «Гамлете».

Теперь нам остается, переходя, от общих положений к частным условиям этой работы, подчеркнуть особенно значительное влияние некоторых установленных выше положений на ход нашей работы и сказать два слова о ее технических приемах.

Основные допущения читательской критики, ее априорные постулаты, о которых говорено выше, создают совершенно новые условия работы над исследованием о «Гамлете». Дилетантизм такой критики позволяет оставить в стороне всю научно-историческую проблему «Гамлета» (вопрос о времени появления, источниках, авторе, влияниях и т. д. этой пьесы), всю биографическую проблему его творца (Шекспиро-Бэконовский вопрос и т. д.), наконец, всю огромную даже чисто критическую литературу о нем. Только одно знание требуется от такого критика — знание текста своей трагедии. Таким образом, создается совершенно иная обстановка исследования: оно замыкается всецело и исключительно в круг определенной данной трагедии и — даже больше — определенной ее интерпретации. В проекции на технику работы это означает: в данном исследовании нет извне поставленных вопросов, которые бы оно должно было решить. Нельзя, однако, не отметить, что, в данном частном случае, проблема «Гамлета» ставится в плоскости обратной (то есть, следовательно, этим, этой противоположностью своей связанной) той, в которой до сих пор решалась эта проблема. Читатель заметит, что вопрос о безволии Гамлета и нами ставится, только с другой, так сказать, стороны. К этому нельзя не прибавить, что «Гамлет» принадлежит к числу немногих пьес, в которых самая

¹ Исповедание веры (фр.) — Прим. ред.

фабула, ход действия, связь сцен — требуют объяснения, и поскольку всякое новое толкование дает новое объяснение самой фабулы, постольку оно соприкасается с другими критическими истолкованиями.

Все критики так или иначе рационализировали «Гамлета», то есть старались найти понятную связь событий, хода действия — свести фабулу и образ Гамлета на ряд понятных и известных представлений — психологических, историко-литературных, биографических, этических, исторических и т. д. — объясняли Гамлета. Здесь впервые критическое истолкование исходит, кладет в свою основу, берет отправной точкой необъяснимость связи событий и самого образа Гамлета. И другие критики признавали «темноту» трагедии, но они старались ее преодолеть. Там было «несмотря» и «все же», здесь все поставлено во главу угла. Таинственность и непонятность не покрывала, обволакивающие снаружи туманом трагедию, которую надо разглядеть только через них или отбросив (преодолев) их, как во всей гамлетовской критике, но самая сердцевина, внутренний центр трагедии. Не простое (понятное) облечено в темноту, но тайна обставлена персонажами, диалогами, действиями, событиями — в отдельности почти понятными, но в такой непонятной расстановке, в такой связи, какой потребовала тайна.

Собственно, настоящий краткий этюд есть опыт истолкования трагедии, как мифа, опыт в шекспировской критике первый. В античной трагедии, в Библии фабула не измышляется, она не есть примерное, возможное, побочное, или простая движущая характеристика действующих лиц. Она есть миф, мистическая реальность. Ей принадлежит эстетический *grius*¹, из нее (второстепенно) выводятся образы, характеры, идеи и т. д. В них символ — не аллегоризм, а реальность (В. Иванов). В европейской литературе — не то. В частности, «характеры» шекспировской трагедии в истолковании критики суть некие *grius*'ы, первоначальные элементы, из которых с логической, психологической, исторической и всякой иной рациональной, понятной последовательностью выводится фабула. Путь расшифровки, критики — иной. Фабулу, реальность трагедии хотят свести обратным путем к некоторым первоначальным элементам — в частности, характерам, «идеям» и т. д. Здесь — полная противоположность. Исходная точка — миф «Гамлета», реальность «Гамлета». Необъяснимая первоначальная данность, реальность трагедии, которая убедительна, властно-покоряюща необъяснимой силой художественного гипноза и внушения. Из этой мистической реальности трагедия вырисовывается, как второстепенное, все остальное: образы действующих лиц, фабула, диалоги и т. д. Все это подчиняется главному. Европейская критика оспаривает, разлагает, переводит, борется с трагедией. Здесь просто факт художественного восприятия мифа шекспировской трагедии, ее мистической реальности, как правды (реальности последней, недоказуемой, ощущаемой, как правда-реальность, победившей). Ср. миф; религиозное откровение истины, интуиция, эмпирия — художественное откровение мифа, реальности. Тема этюда: миф трагедии о Гамлете, принце Датском. Миф как

¹ Первоначальная данность (лат.) — Прим. ред.

религиозная (по категории гносеологии) истина, раскрытая в художественном произведении (трагедии).

Вопросы ставятся самим исследованием, определяются интересом критика; текст исследования знает исключительно трагедию и ее отражение в душе автора; ни одна цитата (разумеется, кроме текста трагедии), как бы соблазнительно иногда ни казалось сослаться на авторитет какого-нибудь критика или просто выразиться его словами или его мыслью дополнить наш разбор, не приводится на протяжении всей работы, так как наши допущения не только освобождают, но и обязывают. Только в примечаниях (примечания должны оттенить не только служебный, второстепенный характер помещаемого там материала, но, главным образом, незаконченность, неразработанность затрагиваемых там тем) мы касаемся мнений других критиков и пользуемся цитатами для уяснения наших положений. Несколько слов о примечаниях, их возникновении и месте в данном исследовании. Дело в том, что вследствие перемены основной точки зрения на трагедию, изложению чего и посвящены эти строки, изменяется коренным образом взгляд и на все эстетические критические проблемы «Гамлета» (разбор других критиков, так сказать, критика критиков и оценка их работы, сценическое воплощение этой пьесы, переводы, сближения (и противоположения) с другими художественными произведениями и т. д.); все они — «Гамлет» в критике, «Гамлет» на сцене, «Гамлет» в переводах, Гамлет в художественной литературе — представляются в совершенно ином виде при свете нашего понимания трагедии. Конечно, все эти темы особые, непосредственно к данной примыкающие, из нее вытекающие, но все же подлежащие особой разработке. Все это работа далекого будущего, которая, если только будет когда-либо произведена, вместе с другой будущей работой, о которой речь ниже, придаст окончательное завершение теме. Здесь же из бесчисленного множества заметок, сделанных за много времени в процессе постоянного чтения о Гамлете и размышления о нем в течение нескольких лет, сделанных попутно, а не систематически, и представляющих собой неразработанные отдельные темы, видимо и внешне ничем между собой не связанных, и объединенных внутренней общностью породившей их мысли, основной, общей всем точкой зрения, в основе которой лежит наш взгляд на трагедию, — из этих заметок здесь приводятся в примечаниях только очень немногие, но и те не завершённые, а неразработанные темы. Таким образом, здесь дается как бы часть сырого материала этой и других работ — на одну тему. Причем при выборе этих заметок мы руководились следующими соображениями: во-первых, выбирали то, что, казалось нам, может способствовать уяснению основной темы и что по отношению к ней находится в подчиненном, служебном положении, определяя неизвестное через известное, сопоставляя (или противопоставляя) наши взгляды наиболее известным и сближая Гамлета с другими героями художественных творений; цель этой группы примечаний — уяснить основную нашу мысль. Во-вторых, отбирались наиболее новые по мысли, плод личного размышления критика и наиболее интересные, до сих пор не останавливавшие на себе внимания, темы; и, наконец, в-третьих, перевод

цитат из трагедии, приведенных в работе в подлиннике по-английски (что кажется нам особенно важным и не нуждается в объяснениях после разъяснений о ценности текста трагедии для критика). В общем, характер примечаний — случайный, а не систематический, определялся больше субъективными условиями работы (подбором книг, впечатлений и т. д.), чем объективными требованиями темы. Нам думается, что не будет находиться в противоречии с развиваемыми в этом предисловии взглядами то обстоятельство, что в примечаниях мы иногда занимаемся критикой критиков. В предисловии — в области теоретической — все толкования должны быть признаны равноправными, и не наша задача опровергнуть чужие мнения. Но лишь только мы вступаем в область критики, в область художественного настроения, такая точка зрения губительна. Устанавливая и утверждая свое понимание, мы тем самым субъективно отвергаем все прочие, хотя объективной необходимости в этом нет. Таким образом, примечания, не имеющие самостоятельного значения, суть только разрозненные штрихи, наброски и эскизы отдельных тем, так или иначе прилегающих к этому критическому этюду. Замкнуться в круг исследуемого творения тем легче в данном случае, что «Гамлет» — произведение одинокое в мировой литературе (как это ни странно с первого взгляда кажется ввиду обилия трагедий на тот же сюжет и видимо схожих характеров) — именно внутренне одинокое даже среди трагедий Шекспира (вот почему так страдает толкование «Гамлета» там, где оно втиснуто в разбор всего Шекспира — например Брандес, Шестов). («Один из поклонников Гёте, рассказывает Л. Берне, сказал мне однажды: «Чтобы понимать его стихотворения, надо быть знакомым и с его сочинениями по естественным наукам» (Берне, 1899). Этих сочинений я не знаю; но что это за художественное произведение, которое не объясняет само себя? Я ведь ничего не знаю об истории развития Шекспира, а между тем понимаю Гамлета настолько, насколько мы можем понимать то, что восхищает нас! Разве для того, чтобы понять Макбета, надо прочитать и «Отелло»? «Гамлет» — это совершенно особый мир. «Из тех драм британского поэта, говорит Л. Берне, которые относятся не к истории и не к преданиям Англии, "Гамлет" — единственная, происходящая на северной почве, под северным небом ... "Гамлет" — это колония шекспировского духа, лежащая в другом поясе, обладающая другой природой и управляемая совсем другими законами, чем метрополия» (Берне, 1899а, с. 859). Вот эти совсем другие законы и надо вскрыть критику. Однако, вскрыть их, показать их действие — вовсе не значит перевести их на язык логических понятий, изъяснить их; надо дать только почувствовать их действие, их чудодейственное влияние на ход событий в драме. Перефразируя слова Рихарда Вагнера, сказанные им о музыке, но равно приложимые ко всем видам искусства, можно сказать: трагедия (и «Гамлет» в частности) — «сама идея мира, так что тот, кто мог бы вполне выразить трагедию (музыку) в понятиях, тот дал бы вместе с тем и философию, объясняющую мир». Но выразить трагедию в понятиях, как и музыку, — значит убить ее. Надо принять эту «идею мира», выраженную именно в трагедии (или музыке). Это и есть задача — настоящего понимания искусства. Но здесь мы опять

натываемся на поставленный выше вопрос о невыразимости, неизреченности художественного впечатления. Ввиду того что жалоба подобного рода из уст критика слышится чуть ли не впервые, мы полагаем не лишним остановиться в заключение этих строк именно на этом. Здесь надо различать, если можно так сказать, «две невыразимости» — две стороны одного и того же вопроса. Первая — это невыразимость самой идеи «Гамлета», ее неуловимость для слова. Идея трагедии, законы, действующие в ней (и, следовательно, идея мира и законы мира в истолковании искусства) — вечно останутся тайной, неодолимо влекущей но безнадежно закрытой навеки для человеческого сознания. Возможно в трагедии не ее постижение (раскрытие), а ощущение. Сама же трагедия навсегда останется под знаком вопроса, проблемы. «Такая пьеса, как "Гамлет", — признается Гёте, — чтобы там ни говорили, все-таки тяготит душу, как мрачная проблема» (Goethe's, 1955, S. 593). Шлегель так говорит об этом: «Это загадочное произведение похоже на иррациональные **выражения** уравнения: в них от неизвестных величин постоянно остается дробь, которую нельзя разрешить никаким образом» (Schlegel, 1924, S. 146). На темноте пьесы останавливаются почти все: и Брандес, и Тен-Бринк, и Фишер, и Берне, и пр. Толстой, Вольтер, Рюмелин и др., «отрицатели» трагедии, прямо говорят о том же, но оценивают это иначе: они называют это непонятностью, бессмысленностью и путаницей в пьесе. Мы вовсе не думаем приподнять ту завесу, перед которой мы стоим, взирая на Гамлета, говоря образами Гесснера, обнажить лики героев этой «трагедии масок»; не думаем приподнять тот флер, который, по прекрасному слову Берне, висит над картиной, но который нельзя отбросить, так как он нарисован на самой картине (Берне, 1899а, с. 861). Здесь — «невыразимость» первая. Вторая — это невыразимость собственного впечатления, может быть, просто неумение писать. В то время как невыразимость первая вполне законна и необходима, вторая составляет подлинно «муки слова», происходящие из того, что и здесь разверзается «бездна, разделяющая мысль от выражения» (Одоевский, 1913). В прекрасном рассказе Аполлона Григорьева «Великий трагик» автор рассказывает о своей «несчастной страсти» к гитаре, история которой до некоторой степени и есть история этого труда. Эта «несчастливая страсть» к инструменту («очень не легко дающемуся, несмотря на все мои труды и усилия, приводившие в глубокое отчаяние всех моих домашних и всех московских друзей и поныне, рано или поздно, но постоянно успевающие приводить в некоторое остервенение хозяев различных квартир и отелей, в которых случается мне жить за границей») происходила из глубокой внутренней причины. «Есть безнадежные страсти, и они с годами безнадежно же укореняются. Выщипывать иногда тоны из непослушного инструмента стало для меня такой же необходимостью, как выпить утром стакан чаю... В моей гитарной страсти... виноваты эти полные, могучие и вместе мягкие, унылые, какие-то интимные звуки, которые слышал я... и которые, как идеал, звучат в моих ушах, когда я выламываю свои пальцы. Один из злых¹ приятелей, из лютейших и безжалостнейших врагов моей гитары, — в минуту

¹ Здесь и далее подчеркнуто автором — *Прим. ред.*

спекулятивного настроения, когда всякое безобразие объясняется высшими принципами, понял это. Господа, — сказал он, обращаясь к другим приятелям, — ... В это время ... я, ... взявшись за лежавшую на диване гитару, старался выщипать унылые и вместе уносящие тоны венгерки. Господа, — сказал мой приятель (вероятно, ему пришли в это время в голову разные выводы из столь любимой им психологической системы Бенеке), — я понимаю, что он слышит в этих тонах не то, что мы слышим, а совсем другое. Действительно — широкая и хватающая за душу, стонущая, поющая и горько-юмористическая венгерка Ивана Ивановича раздавалась в это время в моих ушах. ... Замечание психолога все-таки было справедливо, — и я до сих пор, без надежды когда-либо услышать вновь в действительности могучий тон Ивана Ивановича, слышу его "душевым ухом". Почему же не быть и душевному уху, когда Гамлет видит отца в "очах души" своей» (Григорьев, 1859). Критик охотно сравнивает себя с героем только что приведенного рассказа, и влечения, побудившие его взяться за критический этюд, с «безнадежной страстью» к недающемуся инструменту. «Выщипывать» тоны на внутреннем, недающемся инструменте, слыша «ухом душевным» могучую и унылую мелодию, — таков удел критика. Это, действительно, как нельзя больше и лучше передает образно процесс «выщипывания» нот. Этот этюд и был вначале задуман в форме описания игры воображаемого, вымышленного, фиктивного артиста или артистов (фантазия, видение или лучше — сон о «Гамлете» на сцене — ведь процесс восприятия художественного произведения можно сравнить со сновидением). Такая форма этюда, казалось нам, должна яснее показать, что мы слышим внутри, что звучит в нашей душе (Белинский о Мочалове). К сожалению, нам не случилось видеть в действительности артиста, который воплотил бы всего нашего «Гамлета» (да вряд ли и приведется когда-либо: сыграть Гамлета представляется нам невозможным), — пришлось бы соединять отдельные черты игры виденных артистов или видеть в «очах души» воображаемого. Ибо как Гамлета нельзя передать словами, так же точно нельзя его и воплотить в зрительных и слуховых образах. «Гамлет — не типичная роль, — говорит Гончаров, — ее никто не сыграет, и не было никогда актера, который бы сыграл ее. Можно сыграть Лира, Отелло и многие другие шекспировские роли ... Не то в Гамлете. Гамлета сыграть нельзя ... Он должен в ней истомиться, как вечный жид. Не выдержал бы человек, никакой актер ... Невозможно!» (цит. по: К.Р.).

С другой стороны, критик поставлен в несравненно лучшие условия, чем, например, лирический поэт. Критик располагает средством дать почувствовать то же самое, что чувствует он, заразить своим настроением, «возбудить внутреннее слово» читателя, показать, что он слышит «душевым ухом». Иначе задача критика-читателя была бы неразрешима в себе, и критику, действительно, оставалось бы быть поэтом молча, «про себя таить души высокие создания». К счастью, это не так. «Голос», который «шепчет, как во сне» неизреченные глаголы, — не в душе критика (как лирического поэта) и потому не невыразим: этот голос — сама трагедия, ее «слова, слова, слова». И вот, если эти читательские заметки (эти «выщипанные»

из души тоны) не имеют самостоятельного значения, если они не выражают того, что слышит «душевное ухо», если они не существуют самостоятельно, помимо трагедии, их вызвавшей, как звук вызывает отзвук, — все же это еще не делает неразрешимой задачу читательской критики. Имеющие уши да слышат — имеющий «душевное ухо» читатель сам может слышать слова трагедии, ее «неизреченные глаголы», только с интонациями критика. Они не существуют без самого чтения, без слов трагедии. Эти читательские заметки, эти «выщипанные» тоны, суть как бы внутренние интонации при чтении «Гамлета», которые без самого чтения не существуют. И, может быть, обратившись к чтению трагедии, к ее целостному художественному восприятию, читатель услышит в ее звуках то же, что слышали мы. Только так можно передать переживание критика; его задача направить это восприятие определенным образом, дать ему соответствующее направление. Остальное — задача читателя: пережить в этом направлении, в этих тонах (интонациях) трагедию. Так что, этот этюд — только направление переживания, его тон, только контуры тени, отбрасываемой трагедией. И если читатель путем художественного переживания (сновидения) воспримет эту трагедию именно в этом направлении, в этих тонах, задача настоящего этюда будет осуществлена, и неизреченность мысли критика сольется и потонет в безбрежном и высоком молчании, окружающем слова трагедии и заключающем ее тайну. (Неизреченность и молчание — эти две «невыразимости», о которых мы говорили выше — сольются, — это совсем не одно и то же: неизреченность — недостаток, ущерб, умаление смысла, убыль духа, его неполнота, недоговоренность, то, что надо преодолеть; молчание — избыток, полнота, завершенность смысла, тайна, то, что надо принять.) Так разрешается задача для критика. «Да нам-то каково!..» — говорит в рассказе Григорьева после объяснений психолога другой приятель. Вот это «нам-то каково!» читателей и ставит вопрос об объективной ценности этих «выщипанных» тонов, об их нужности для восприятия трагедии. Лермонтовский вопрос поэту можно отнести и к критику-читателю: «Какое дело нам¹, страдал ты или нет? На что нам знать твои мученья?..» Ибо и критик рассказывает о своих переживаниях художественного творения, о своих «страданиях, мучениях, надеждах, сожалениях», как и поэт-лирик, потому что всякая критика, в конце концов, объективная ли, субъективная ли (последняя, конечно, в особенности), есть, по слову Оскара Уайльда, автобиография критика, рассказ о его «видении». Вот почему не всем нужны его заметки, не всем до них дело. Приведу слова Ницше — для посвящения: «Вам, смелым искателям, испытателям и всем, кто когда-либо с коварными парусами пускался в страшные моря, — вам, опьяненным загадками, вам, знающим веселье полумрака, вам, чья душа привлекается звуками свирели ко всякой обманчивой пучине: — ибо не хотите вы малодушной рукой нащупывать нить; и где вы можете угадать², вы ненавидите строить выводы — вам одним расскажу я загадку, которую я видел...» (Ницше, 1900).

¹ Здесь и далее подчеркнуто автором — *Прим. ред.*

² Здесь и далее подчеркнуто автором — *Прим. ред.*

Оценивать их — дело не наше, и «каково им» — читателям — об этом критик не задумывается. Это вопрос особый, сложный и, главное, интимный — почему взялся критик за перо: объективные ли стремления руководили его решением, или субъективная потребность выяснить самому себе, «несчастливая страсть», непреодолимое влечение, на которое любят обычно ссылаться. Повторит ли критик вместе с Ницше «Mihi ipsi scripsi»¹; согласится ли с Доде, что пишет «в конце концов, для толпы» — из соображений ли практических, или потому, что, как и «смешному человеку» Достоевского, ему «тяжело одному знать истину». Аполлон Григорьев: «Но зачем же сердце просит доверенности, зачем стремится оно жадно разделить каждое святое, прекрасное впечатление» (Григорьев, 1915б). Это вопросы интимные, неясные, может быть, в достаточной мере самому критику, и потому о них говорить здесь нельзя. Задача этого предисловия — отстоять, по возможности, объективную возможность (и только) такого критического этюда; но отнюдь не доказать его объективную нужность. Задача этих строк — оградить от незаслуженных упреков в неоправданных претензиях, (которых-то вовсе и нет!), которые градом сыпятся на субъективную критику, как на критику дилетантскую.

Дилетантская критика заслужила самое суровое осуждение (например: Стороженко. «Дилетантизм в шекспировской критике»). Правильно, на наш взгляд, формулирует это Лансон: «Вся беда в том, что она (импрессионистская критика) никогда не остается в границах. Пусть человек опишет, что происходит в нем, когда он читает ту или другую книгу, и пусть он ограничится только изображением своей внутренней реакции, не утверждая ничего другого, — его свидетельство будет драгоценно для истории литературы и никогда не будет лишним. Но редко критик может устоять против искушения примешать к своим впечатлениям исторические суждения или выдать свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета» (цит. по: Горнфельд, 1912).

Вот почему, не выдавая «свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета», не примешивая к своим впечатлениям исторических суждений, ограничиваясь передачей своей внутренней реакции на «Гамлета», скромным желанием пить из своего стакана, каков он сам по себе ни есть, не утверждая ничего другого, — одним словом, соблюдая все эти условия, мы думаем, что этот критический этюд о читательских впечатлениях не будет лишним.

P. S. В настоящем предисловии упоминается об особой теме — чисто литературной, штрихи которой даны в примечаниях. Она должна служить как бы введением к настоящему этюду и составляет вместе с другой темой, чисто религиозной, о которой упоминается дальше (гл. I), предмет работы далекого будущего. Эта последняя непосредственно примыкает к настоящему этюду и следует сейчас за ним, так что этюд занимает между ними среднее место, а все три, если будут осуществлены когда-либо, составят трилогию, посвященную религиозно-художественной проблеме «Гамлета».

¹ «Я писал для самого себя» (лат.) — Прим. ред.

ГЛАВА I

Есть в ежедневном замыкающемся кругу времени, в бесконечной цепи светлых и темных часов — один, самый смутный и неопределенный, неуловимая грань ночи и дня. Перед самым рассветом есть час, когда пришло уже утро, но еще ночь. Нет ничего таинственнее и непонятнее, загадочнее и темнее этого странного перехода ночи в день. Пришло утро — но еще ночь: утро как бы погружено в разлитую кругом ночь, как бы плавает в ночи. В этот час, который длится, может быть, всего лишь ничтожнейшую долю секунды, всё — все предметы и лица — имеет как бы два различных существования — или одно раздвоенное бытие, ночное и дневное, в утре и в ночи. В этот час время становится зыбким и как бы представляет собой трясиину, грозящую провалом. Ненадежный покров времени как бы расползается по нитям, разлезается. Невыразимость скорбной и необычной таинственности этого часа пугает. Все, как и утро, погружено в ночь, которая выступает и обозначается за каждой полосой полусвета. В этот час, когда все зыбко, неясно и неустойчиво, нет теней в обычном смысле этого слова: темных отражений освещенных предметов, отбрасываемых на землю. Но все представляется как бы тенью, все имеет свою ночную сторону. Это — самый скорбный и мистический час; час провала времени, разодрания его ненадежного покрова; час обнажения ночной бездны, над которой вознесся дневной мир; час — ночи и дня¹.

¹ Этот час, отделяющий ночь от дня, когда утро погружено в ночь, нельзя смешивать с гранью, отделяющей день от ночи. Вечерние сумерки — после захода солнца — полусвет и полутьма, то есть ни свет, ни тьма, а смесь, тоже зыбкая и неустойчивая, но не пугающая, а разрешающая, хоть и скорбная (час лирической резиныции — ср. «Сумерки» Тютчева): «... вечер ясный: ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет» (Лермонтов). В этот час — ни день, ни ночь, а в утренние сумерки именно: и день и ночь. В этот час заходящее солнце преломленными, косыми лучами освещает еще сгущающийся мрак, лучи умирают постепенно, тьма надвигается: образуется промежуток полутьмы, час, когда время застыло. Совсем не то — предрассветные сумерки. Утро приходит раньше, чем уходит ночь. В литературе нам неизвестно произведение, отмечающее этот час; может быть, это объясняется его медлительностью и неуловимостью. Только боговдохновенный пророк — поэт Исайя отметил его в небольшом, но величайшем лирическом отрывке, где в рыдающем оклике и удивительном ответе сторожа передана с потрясающей силой вся невыразимость скорбной и необычной красоты и таинственности этого часа. Этот отрывок как бы эпиграф ко всей трагедии — ее ночи и дню: «Onus Duma. Ad me clamat ex Seir — Gustos, quid de nocte? Gustos, quid de nocte? — Dixit custos: Venit mane, et nox; si quaeritis, quaerite; convertimini venite» (Isaia, XXI, vers. 11-12) [Пророчество о Думе. — Кричат мне с Сеира: сторож! сколько ночи? сторож! сколько ночи? Сторож отвечает: приближается утро, но еще ночь. Если вы действительно спрашиваете, то обратитесь и приходите («Книга пророка Исайи», XXI, ст. 11-12) — *Прим. пер.*]



Такой час переживает душа во время чтения или созерцания трагедии о Гамлете, принце Датском. В такой час бывает погружена душа зрителя или читателя, ибо сама трагедия означена этим часом, сходна с ним: у них — одна душа. Самая непонятная и загадочная трагедия, необъяснимая и таинственная в самой сущности своей, которая навеки останется неуловимой. Она может в минуты, когда душа настроена на высокий лирический лад, отпечатлеться неизгладимым образом, оставить по себе неуловимый, но вечно действенный след, раз и навеки ранить сердце с неизведанной дотоле болью очарования. Но этот образ нельзя уложить в слова, это — мука глубинная и интимнейшая рана души, и ее боль — боль неизреченная, неизглаголанная, несказанная.

Поистине, она напоминает предрассветный час. Вся она, хоть и видимая и осязаемая (слышимая), погружена в какую-то ночь; все в ней расплывается, двоится. Все в ней имеет два смысла — один видимый и простой, другой — необычный и глубокий. В ней за каждым словом и положением открывается как бы провал, нащупывается, ощущается такая беспредельная и пугающая — может быть, последняя? — глубина, которую знает только ночь, когда с бездны сорваны все покровы. Трагедия проходит на такой глубине человеческих душ, что нельзя отделаться от головокружения при переживании ее бездн.

Необычная, непохожая ни на какую другую трагедию, она лишена самого, казалось бы, необходимого и главного: драматического действия. Бездейственная трагедия. Если принять школьные определения (к сожалению, не одни только школьные) трагедии как изображения борьбы героя — внешней или внутренней, придется «Гамлета», как трагедию без борьбы — той и другой, как трагедию бездейственную, из этой категории выбросить. Но подлинно ли в этом заключается трагедия? «Гамлет» коснулся последних глубин трагизма. Трагическое как таковое вытекает из самых основ человеческого бытия, оно заложено в основании нашей жизни, возвращено в корнях наших дней. Самый факт человеческого бытия — его рождение, его данная ему жизнь, его отдельное существование, оторванность от всего, отъединенность и одиночество во вселенной, заброшенность из мира неведомого в мир неведомый и постоянная отсюда проистекающая его отданность двум мирам — трагичен. Если трагедия вообще является высшей формой художественного творчества, то «Гамлет» — высшая из высших, это — трагедия трагедий. Это не простая «восточная» пышность выражения; это имеет вполне определенный смысл: именно, трагедия трагедий. В ней уловлено то, что в трагедии составляет трагедию; самое начало трагическое, самая сущность трагедии, ее идея, ее тон; то, что обычную драму превращает в трагедию; то, что есть общего у всех трагедий; та трагическая бездна и те законы трагического, на которых все они построены¹.

¹ Смысл определения «трагедия трагедий» по аналогии с толкованием В.В. Розанова смысла слов «песня песней» (предисловие к русскому переводу Эфроса).

Эта трагическая бездна, которая ощущается за каждым словом, придает всей пьесе свой смысл. И не потому ли, что она трагедия трагедий, нет в ней того, что необходимо должно быть во всякой трагедии (бездейственность)? Каждое положение, каждый ее эпизод — есть тема для отдельной трагедии; каждое лицо может стать героем особой трагедии; ее можно расчленить на столько отдельных трагедий, сколько есть в ней отдельных действующих лиц, — или даже больше: сколько есть в ней отдельных интриг, ибо некоторые лица могут быть героями нескольких трагедий. Но эти отдельные трагедии не разработаны, а только намечены, даны в намеках; не расчленены, а соединены вместе, причем обернуты друг к другу какой-то общей всем им стороной, так что соединение их дает трагедию трагедии, где условлена их общая сторона.

Трагедия — всякая — в конце концов, необъяснима. Тем более, трагедия трагедий, где в основу положено само трагическое. Каждое зерно этого трагического, разработанное в драму, дает отдельную трагедию, в которой вся драма может быть объяснена бесчисленным количеством способов, но в результате все объяснения, разлагающие драму, дойдут до неразложимого зерна трагического, которое и обратило простую драму в трагедию. Вот в «Гамлете» этих драм, взращенных из трагических зерен, несколько (отсюда ее видимая путаница и нестройность, гетерономия), и обращены они все к какому-то центру, к внутреннему фокусу пьесы, все одной трагической своей стороной, то есть последней неразложимой, необъяснимой своей стороной. Вот почему все, что здесь происходит, имеет свой определенный смысл, но все это погружено в ночь. Рядом с внешней, реальной драмой развивается другая, углубленная, внутренняя драма, которая протекает в молчании (первая — внешняя — в словах), и для которой внешняя драма служит как бы рамками. За внешним слышимым диалогом ощущается внутренний, молчаливый. Действие раздваивается, и всюду ощущается чудодейственное влияние таинственных сил. Чувствуется, что то, что происходит на сцене, есть часть только проекции и отражения иных событий, которые происходят за кулисами. Действие происходит в двух мирах одновременно: здесь, во временном, видимом мире, где все движется, как тень, как отражения, и в ином мире, где определяются и направляются здешние дела и события. Трагедия происходит на самой грани, отделяющей тот мир от этого, ее действие придвинуто к самой грани здешнего существования, к пределу его («кладбищность» пьесы — смерть, убийство, самоубийство, «могильность»); она разыгрывается на пороге двух миров, и действие ее не только придвинуто к краю здешнего мира, но часто переступает по ту сторону его (потустороннее, загробное в пьесе). И эта грань двух миров положена заложена на такой глубине — действия трагедии и душ ее героев, что сливается с той трагической бездной, которая и есть последняя глубина «Гамлета». Вся трагедия движется в неисследимом; в какой-то иной реальности — вневременной, внепространственной; покров времени

порван в ней; боль раны обнажена; и вся она точно завеса, точно покров тонкий и трепещущий, сотканный из боли и страсти, тоски и страдания, — наброшенный на последнюю тайну. Отсюда та таинственность (или непонятность, путаница событий — что то же), которой окутано каждое слово и движение, которая заставляет по-иному звучать простые речи и которая придает такое неотразимое очарование всей пьесе. В ней чувствуются таинственные и невидимые лучи иных миров — невидимые нити, протянутые оттуда, связывающие, сковывающие и привязывающие каждый поступок, каждую мысль. Темные лучи, потусторонние нити, заполняют всю пьесу, освещают ее мистическим светом, идущим из неведомого источника. И вся трагедия означена черным цветом. Что такое чистый черный цвет? Это предел, грань цвета, смесь всех цветов и отсутствие цвета, переход его за грань, провал в потустороннее. Черный цвет, который есть земное выражение отсутствия цвета, перехода всех цветов в их слиянии за грань, дыра в потустороннее, — символизирует эту пьесу, где слияние всех цветов человеческой жизни дает отсутствие земного цвета, его отрицание (трагедия), переходит за грань жизни и обращаясь в потустороннее, остается на земле черным¹. Трагедия построена на самой тайне, бездне ночи. Это как бы внешняя трагедия, за которой скрывается трагедия внутренняя, как бы трагедия масок, за которой нащупывается трагедия душ.

События нарастают и совершаются по законам, которые не здесь на сцене, а там — за кулисами, их логика — там, они приходят оттуда. Здесь они непонятны, здесь они не имеют корней, причин событий. Корни их и причины заложены не здесь — ни в характерах героев, ни в логике необходимости хода событий.

«‘Sblood, there is something in this more than natural, if philosophy could find it out?», говорит Гамлет. И всякий читатель, как Горацио, скажет о пьесе: «O day and night, but this is wondrous strange!³»

Hamlet

And therefore as a stranger give it welcome.
There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy

Гамлет

А потому постичь и не пытайся.
Есть много в небесах и на земле такого,
Что нашей мудрости, Гораций, и не снилось.

Act I, sc. 5

¹ «Ирвинг использовал черный цвет в "Гамлете"», — говорит Оскар Уайльд (Уайльд, 1912в).

² Черт возьми, в этом есть что-то противоестественное, до чего философии не мешало бы добраться (*здесь и далее строки и стихи «Гамлета» даны в переводе К. Романова (К.Р.) — Прим. пер.*

³ O, день и ночь! Чудесно, непостижно! — *Прим. пер.*

И на этом построена вся пьеса¹. Горацио, который сам не действует, но созерцает всю эту трагедию, который стоит не в ней, но вне ее, так говорит обо всех этих событиях прибывшему к развязке Фортинбрасу:

¹ Критика почти в один голос, несмотря на все различие мнений, отмечает эту темноту и непостижимость, непонятность пьесы. Гесснер говорит, что «Гамлет» — «трагедия масок» (взято в тексте). «Мы стоим перед Гамлетом и его трагедией, — излагает К. Фишер (Фишер, 1905), — как бы перед завесой: мы все думаем, что за нею находится какой-то образ, но под конец убеждаемся, что этот образ не что иное, как сама завеса». Мнение Берне о «флере» приведено в предисловии; Л. Берне вообще удивительно отмечает общий тон пьесы. Говоря об этой колонии духа Шекспира, где «день — только бессонная ночь», он замечает: «... da ist alles mystisch. Da ist die Nachtseite, die weibliche Nairn des ebens, des Empfangende, Gebarende, da horen wir die Wehen der Schopfung» [...Там все мистическое... Там ночная сторона, женская природа жизни, воспринимающая, рождающая, там мы слышим веяние созидания — *Прим. пер.*]. По его словам, «Гамлет — нечто несообразное, хуже чем смерть, еще не рожденное». Я привел мнение Гете о «мрачной проблеме» и Шлегеля об «иррациональных уравнениях». Баумгарт говорит о сложности фабулы «Гамлета», которая содержит «длинный ряд разнообразных и неожиданных событий» (цит. по: Фишер, 1905). «Трагедия "Гамлет" действительно похожа на лабиринт», — говорит К. Фишер.

«Здесь в "Гамлете", — говорит Г. Брандес (Брандес, 1901), — нет какого-либо общего смысла. Ясность не была тем идеалом, который витал перед мысленным взором Шекспира... Здесь мы видим достаточно загадок и самопротиворечий, но привлекательная сторона пьесы основывается не в малой степени на ее темноте». Говоря о «темных» книгах, Г. Брандес относит к ним и «Гамлета»: «Такою книгою является "Гамлет"... Временами в драме открывается как бы пропасть между оболочкой действия и его ядром».

«"Гамлет" остается тайной, — говорит Тен-Бринк (Тен-Бринк, 1898), — но тайной неодолимо привлекательной вследствие вашего сознания, что это не искусственно придуманная, а имеющая свой источник в природе вещей тайна».

«Но Шекспир создал тайну, — говорит Дауден (Дауден, 1880), — которая осталась для мысли элементом, навсегда возбуждающим ее и никогда неразъяснимым ею вполне. Нельзя поэтому предполагать, чтобы какая-нибудь идея или магическая фраза могла разрешить трудности, представляемые драмой, или вдруг осветить все, что в ней темно. ... Неясность присуща произведению искусства, которое имеет в виду не какую-нибудь задачу, но жизнь; а в этой жизни, в этой истории души, которая проходила по сумрачной границе между ночной тьмой и дневным светом, есть ... много такого, что ускользает от всякого исследования и сбивает его с толку».

Выписки можно было бы продолжить почти до бесконечности (Почти все критики останавливаются на этом. «Отрицатели» «Гамлета» — Толстой, Вольтер — говорят о том же: «Ход событий в трагедии "Гамлет" представляет собой величайшую путаницу» (Вольтер. Предисловие к трагедии «Семирамида»). Рюмелин говорит: «Пьеса в целом не понятна»). Но вся эта критика видит в этой темноте оболочку, придаточное, то, что составляет трудность, а не кладет ее в основу всей трагедии, что делается в настоящем этюде. Собственно не понятно, почему, если «Гамлет» Шекспира есть действительно то, что говорят о нем критики, он окружен такой таинственностью: такого покрова не надо ни Гамлету Даудена, ни Брандеса, ни Берне, ни Гете и пр. и пр. Для их Гамлета темнота есть недостаток; если не в ней смысл («ночь трагедии»), то она — «путаница» Вольтера и Толстого.

Horatio

What is it ye would see?
If aught of woe or wonder, cease your search

Горацио

Что видеть вы хотите? Если
Отчаянье и ужас, – вот они.

Act V, sc. 2

Это — несчастья (трагедия) и чудеса. И дальше:

And let me speak to the yet unknowing world
How these things came about: so shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts

И дайте мне сказать тем, кто еще не знает,
Как все случилось. Придется услышать
О зверских вам делах, чудовищных, кровавых

И все впечатление от трагедии можно передать этим певуче-диким и безумно-исступленным выкриком Гамлета:

O, wonderful!

О, чудеса!

Гамлет, уже умудренный смертью, который уже ей отдан (он уже убит), говорит:

I am dead, Horatio...
You that look pale and tremble at this chance,
That are but mutes or audience to this act,
Had I but time – as this fell sergeant, death,
Is strict in his arrest – O, I could tell you –
But let it be. Horatio, I am dead;
Thou livest...

Гораций, смерть пришла...
Вы, побледневшие от зрелища такого,
Свидетели, дрожащие безмолвно,
Будь время у меня – палач свирепый, смерть,
Отсрочки не дает, – о, вам бы рассказал я, –
Но так и быть. – Гораций, смерть пришла;
Ты жив...

И он завещает Горацио жить — «to tell my story»¹ — и затем, завещая передать Фортинбрасу его повесть, говорит:

So tell him, with the occurrents, more and less,
Which have solicited. The rest is silence.

... Все поведай
Ему, великое и малое, и что
Руководило мною... Конец – молчанье.

Гамлет уже умерший («I am dead»²), уже стоящий в могиле, знает все, он мог бы рассказать. И вот он ясно намечает эти два смысла трагедии — один это внешняя повесть трагедии, которую с большими или меньшими подробностями должен рассказать Горацио². Он ничего не знает, он созерцатель только трагедии, он расскажет ее фабулу, ее события. Мы знаем, что он расскажет:

¹ Чтоб повеждать судьбу мою — *Прим. пер.*

² Смерть пришла — *Прим. пер.*

And let me speak to the yet unknowing world
How these things came about: so shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts,
Of accidental judgments, casual slaughters,
Of deaths put on by cunning and forced cause,
And, in this upshot, purposes mistook
Fall'n on the inventors' heads: all this can I
Truly deliver.

И дайте мне сказать тем, кто еще не знает,
Как все случилось. Придется услышать
О зверских вам делах, чудовищных, кровавых,
Про самовольный суд, случайные убийства,
Про смерть от хитрых козней и насилия
И наконец про то, как за свое ж злодейство
Платились головой злодеи. Я об этом
Всю правду передам.

То есть опять-таки фабулу трагедии. Итак, трагедия как бы не заканчивается вовсе; в конце она как бы замыкает круг, возвращаясь снова ко всему тому, что сейчас только прошло перед зрителем на сцене, — только на этот раз уже в рассказе — но только в пересказе ее фабулы. Круг замкнут: непонятная трагедия, заполненная нагромождением непонятных и неестественных событий («of carnal...¹» etc.), так и останется непонятной в рассказе Горацио. А ее второй смысл, который мог бы рассказать уже умерший Гамлет, ибо в его душе совершилось все это, этот второй смысл не рассказан, не дан в пьесе, унесен в могилу.

Что это за второй смысл пьесы, который унесен Гамлетом в могилу и который открылся и ему только тогда, когда он стоял уже в могиле? Что рассказал бы Гамлет, если бы он имел время, нам — бледным и дрожащим зрителям трагической катастрофы?

Трагедия в его посмертных словах явно распадается на две части: одна — это сама трагедия, ее «слова, слова, слова», ее рассказ (Горацио) и другая — это — остальное, что есть молчание. Что же это остальное, что есть молчание?

В этом все.

Этот «второй смысл» трагедии, это «остальное», то, что в пьесе не рассказано, то, что в пьесе не дано, а возникает из нее, — что бы это ни было, то есть в чем бы ни заключалась его сущность, — ясно, что оно одно может объяснить «неестественный» рассказ Горацио, первую часть трагедии, ее «слова, слова, слова». Это «остальное» — есть тот корень (пусть иррациональный — смысл этого «остального», конечно, нельзя раскрыть в идеях, в логических понятиях, он — пусторонен, он — замогильный; остальное — молчание), который разрешает уравнение. Понять трагедию Шекспира (рассказ Горацио) можно только подставив под ее «слова, слова, слова» — «остальное — молчание».

Этот «второй смысл», как я уже сказал, не дан в пьесе, не рассказан в ней, трагедия замыкается в круг, переходя в рассказ Горацио.

Между тем, он необходим для разрешения проблемы трагедии, для понимания ее рассказа. И вот, этот второй смысл все же дан в пьесе, он заключается в самой трагедии, как корень уравнения дан в нем, существует в уравнении, даже если он иррационален, то есть невыразим и не существует сам по себе, вне уравнения, но

¹ Кровавых... — *Прим. пер.*

в нем он дан. Этот «смысл» дан в самой трагедии или, вернее, существует в ней, в ходе ее действия, в ее тоне, в ее словах. Вот почему она движется все время в молчании. Это — подпочвенная основа ее, трагический источник.

Вот почему в дальнейших строках, навеянных глубоким ощущением этого «второго смысла» трагедии, не будет прямо о нем сказано ни слова. Надо только нащупать его в самой пьесе, нащупать ее подпочвенные, трагические источники¹. И только.

¹ Вячеслав Иванов в прекрасной статье «Шекспир и Сервантес» («Утро России» [газ.], 1916, 22 апр.) сравнивает время — эпоху Шекспира и Сервантеса — с предутренним часом: «И оба увидели, каждый по-своему, как по ложбинам и горным ущельям скользили и стлались, убегая от солнца, последние тени спугнутой ночи в саванах мглы... Иррациональное в жизни запечатлели они в утро рационализма, тайну подметили при дневном озарении, разрывающем все покровы таинственного, и от этого глубокого отзвучия сокровенных сущностей стали их создания глубоки, как сама жизнь». Удивительные слова о трагедии вообще неизбежно приводят Вячеслава Иванова к признанию «слов загадочного принца» («the time is out of joint» [порвалась цепь времен — прим. пер.]) «центральными в его творчестве» (Л. Шестов) и даже «многозначительным и даже всеобъемлющим свидетельством Шекспира о себе самом».

«Шекспир в круге своего творчества решает мировую проблему и провозглашает свой религиозный постулат чисто трагически — выходом в безумие и признанием иррационального или сверхразумного начала в видимом мироустройстве, никогда не объяснимом до конца, ибо «много в нем такого», как напоминает Гамлет другу Горацио, «о чем не снилось нашим мудрецам». В изображениях безумствования Шекспир сообщает нам свои глубочайшие постижения...

Итак, трагическое мироощущение Шекспира проистекало из узрения при ярком свете наступившего дня двусмысленной слиянности постижимого с непостижимым. Из озаренного солнцем пространства он уследил пути ночных теней, затаившихся в теснины и пещеры и оттуда высылающих к людям своих призрачных выходцев в решительные и последние мгновения, когда колеблется разум и рассыпается на мертвые звенья живая «связь времен».

К сожалению, Вячеслав Иванов, так удивительно восчувствовавший трагическое (Иванов, 1909), указавший, что «математическим пределом этого тяготения ко внутреннему полюсу трагического является молчание» (Иванов, 1906), изведавший упоение бездн и *hoghog fati* [ужас судьбы — прим. пер.], так прозорливо отнесший Шекспира к «художникам-облачителям», «служителям высших откровений», вместе с Достоевским, в противоположность «художникам-разоблачителям» (Сервантес, Л. Толстой), не остановился на тайне Гамлета. В 1905 году, тоже к юбилею, написана им статья «Кризис индивидуализма»: традиция Тургенева — Гамлет — эгоист-индивидуалист, Дон-Кихот — соборность, альтруист, — усложнение тургеньевских терминов и понятий.

«Трагедия Гамлета изображает произвольный протест своеначальной личности против внешнего, хотя и добровольно признанного императива... Гамлет — жертва своего же «я». В этой плоскости толкование Гамлета глубоко интересно, но остается все же непонятным, как сквозь разорванный покров времен В. Иванов не увидел в Гамлете трагической тайны. И слово о ней должен был изречь именно он. Он не почувствовал, что вся трагедия «незримыми цепями прикована к нездешним берегам» (В. С. Соловьев).

Можно, конечно, и прямо говорить об этом «втором смысле», но это уже тема особая, требующая особого подхода, тема, так сказать, мистическая, потусторонняя (как и сам «смысл»), метафизическая, допускающая к себе только отношение религиозное и выходящая за пределы художественного восприятия трагедии.

Здесь же нас занимает этот «второй смысл» лишь в ограниченных пределах трагедии, в замкнутом кругу ее «слов». Надо его нащупать только в ее словах.

Поэтому от синтетического впечатления всей трагедии, которому посвящена эта глава, которое дает только туман настроения для восприятия, только канву, на которой трагедия вышьет свои причудливые узоры, — надо перейти к аналитическому рассмотрению ее составных частей — отдельных действующих лиц, их положений, речей, характеров, судеб^{*3}. Здесь представляется нам наиболее целесообразным параллельное рассмотрение действующих лиц и фабулы пьесы. Ведь это две части, на которые распадается внешняя трагедия, из чего она составлена; две части, взаимоотношение которых определяет весь смысл трагедии (например, так называемые

«Гамлет — герой новых пересказов старинной Орестеи, которого вина лежит в его рождении и борьба которого — борьба с тенями подземного царства». «Если бы Гамлет был просто слабый человек, трагедия Шекспира не казалась бы столь неисчерпаемо глубокой. Вернее, она вовсе не существовала бы как трагедия. Но Гамлет — некий характер, и загадка первопричины, разрушающей его действие, обращает нашу мысль к изначальным и общим законам духа» (Иванов, 1916). Различие, которое В. Иванов делает (в применении к героям и трагедиям Достоевского) вслед за Кантом и Шопенгауэром между эмпирическим и умопостижимым характером, трех планов трагедии, — необходимо провести и в Гамлете.

В Гамлете явно ощущается, говоря словами Библии, рука Божия. Впечатление — не очистительный катарсис греческой трагедии (религиозно-медицинский), а страх Божий, чувство, возбуждаемое трагедией: «истинно есть Бог в месте сем». В Гамлете и Офелии сквозь безволие эмпирическое просвечивает метафизическое какое-то безволие. И вся трагедия развивается под непрестанно тяготеющим и возносящимся над ней знаком безволия — креста. Философ современного символизма Метерлинк хорошо формулирует это, говоря о новой драме: «Тут дело идет уже не об определенной борьбе одного существа с другим или о вечном столкновении страсти и долга». Трагизм повседневности, трагическое начало самого существования человека — это, конечно, удивительно выявлено Метерлинком. Учение его о «неслышимом диалоге», о внутренней, второй драме, о двойном смысле явлений в символической драме, о двух мирах, в которых происходит ее действие, и вытекающем отсюда стремлении символического театра выявить эту двойную сущность явлений — все это глубокое и замечательное учение. Но его литературные оценки старого театра неглубоки и поверхностны: трагизм в «Отелло», на которого нападает Метерлинк, выявлен гораздо глубже, чем во многих новых драмах. В частности, «Гамлет» остается в этом отношении именно не только непревзойденным, но и не достигнутым до сих пор идеалом новой драмы. Например, драмы Метерлинка, несмотря на всю свою замечательность, все же страдают некоторой нарочитой и намеренной тенденциозностью «наоборот», подчас превращающей его символизм в мертвую схему и аллегорию. («Слепые», «Там внутри» и проч. находятся под властью определенной мысли). «Гамлет» — идеал «новой» символической трагедии.

трагедии рока или трагедии характера определяются только этим). Фабула драмы, то есть ход в ней событий, с одной стороны, и действующие лица, то есть участники этих событий с другой, определяют всю трагедию или вернее их взаимоотношение определяет ее. Так, например, если ход событий в драме подчинен характерам действующих лиц, зависит от них, вытекает из них, — если направляющие его законы, определяющие и вызывающие его причины лежат в действующих лицах, в их характерах, — мы имеем трагедию характера; если ход событий подчиняет себе судьбу действующих лиц, вопреки их характерам, имея в себе что-то роковое и фатальное, внешне-непреодолимое, что влечет людей к преступлениям, гибели и другим событиям, не вытекающим из их характера, — мы имеем трагедию рока. Таким образом, взаимоотношение этих двух частей трагедии — фабулы, то есть хода событий, и действующих лиц — определяет весь ее смысл.

Так и в «Гамлете». Надо рассмотреть это взаимоотношение: только здесь можно прощупать смысл трагедии. Такова техническая часть работы.

Надо рассмотреть ход событий в пьесе и действующих лиц ее. Надо расставить марионетки, чтобы получилась сцена, — надо прочитать на этих страницах, в этих строках трагедию, ее «слова, слова, слова».

Но, кроме этих двух частей — фабулы пьесы (хода событий, интриг, катастрофы) и действующих лиц, во взаимоотношении которых мы рассчитываем прощупать смысл трагедии, есть еще одна часть — весьма важная, как бы окутывающая это «взаимоотношение» и придающая ему особенный вид. Мы говорим о невидимой атмосфере трагедии, о лирике ее, о «музыке трагедии», об ее тоне, настроении. Как в произведении живописи, в картине самое важное — не краски, не изображение предметов, не полотно, а тот воздух, те перспективы, те бесконечные дали, которые возникают из сочетания красок и предметов, которые заполняют картину, но которых в картине собственно нет, которые возникают из картины, — точно так же в трагедии, где от автора не говорится ни слова, где ни словом не объясняется

Делались попытки и эту трагедию трактовать как борьбу внешнюю (Вердер) или внутреннюю (Гете и другие). К этим двум группам можно отнести почти все критические разборы «Гамлета». К сожалению, за недостатком места приходится выбросить разбор даже основных взглядов критиков (тема особая) и ограничиться указанием, что настоящий этюд по самой мысли своей отвергает все эти разборы и толкования. Поэтому естественным завершением его мысли была бы подробная и обстоятельная по возможности «критика критики», от которой приходится сейчас отказаться.

Недостаточность определения трагедии чувствовал глубоко Шопенгауэр: разбирая вопрос о трагической вине, он сводит его к основному — трагическому: «Истинный смысл трагедии заключается в более глубоком воззрении, что то, что искупает герой, — не его партикулярные грехи, а первородный грех, то есть вина самого существования: «Величайшая вина человека в том, что родился он», — как это прямо высказывает Кальдерон» (Шопенгауэр, 1898, с. 263). Если трагическое — основной факт бытия, то трагедия — высший род творчества, наиболее обобщающий, символический.

ход событий, где только передаются, воспроизводятся положения, события, лица, разговоры — не рассказом о них, но точным их воспроизведением, — самое важное это не обрисовка характеров действующих лиц, их поступков, судеб — а тот неуловимый воздух, заполняющий промежутки между лицами, те бесконечные дали трагического, которые возникают из сочетания лиц и положений. Так, в трагедии самое важное не то, что происходит на сцене, что видимо и что дано, а то, что висит, что смутно отгадывается, что чувствуется и ощущается за событиями и речами, та невидимая атмосфера трагического, которая непрестанно давит на пьесу и заставляет возникать в ней образы и лица. Этой атмосферы, обволакивающей «второй смысл» пьесы, в самой пьесе нет, она не дана, она возникает из данного, ее надо вызвать. Каждое лицо имеет уже иной смысл, если против него или рядом с ним стоит другое, отбрасывающее на него свой свет. Надо поставить каждое из них на надлежащее место; надо различить лиц подлинно трагических, носителей трагического начала в своей душе — трагических героев, от трагических жертв, гибнущих под давлением этого трагического начала. Только расставив их, можно вызвать к жизни то пространство, которое находится между ними, заполненное невидимыми нитями трагического. В этой «музыке трагедии» звучит нотами мистического органа вся гамма темных чувств — печали, скорби, тоски, страдания и пр. — всего, сколько есть слов для обозначения их; свет — заливающий трагедию — темный.

Итак, вот с чем будем иметь дело в дальнейшем: с рассмотрением взаимоотношения хода событий и действующих лиц, и с этой «музыкой трагедии», которую приходится слышать за словами трагедии.

Это и должно помочь нам постигнуть настроение пьесы, понять все те отдельные трагедии, из которых, мы сказали, состоит наша пьеса, и которые обращены все одной стороной к внутреннему фокусу, центру трагедии, найти этот центр, эту точку, вокруг которой она вся вращается, понять и осветить «характеры» действующих лиц, уяснить механизм хода событий в пьесе и, наконец, — что составляет все это вместе взятое, — нащупать общий «смысл» трагедии, понять ее, подставив под ее «слова» — «остальное».

Это все. Только это. Тайну надо принять как тайну. Разгадывание — дело профанов. Невидимое — вовсе не синоним непостижимого: оно имеет другие ходы к душе. Невыразимое, иррациональное — воспринимается неразгаданными доселе чувствилищами души. Тайнственное постигается не отгадыванием, а ощущением, переживанием таинственного. «Остальное» — постигается в молчании трагедии.

В этом тайна искусства трагического поэта.

ГЛАВА II

Трагедия начинается катастрофой, случившейся даже до ее начала, до поднятия занавеса. Эта катастрофа, из которой развивается все действие, могла бы составить сюжет особой трагедии, героем которой был бы убийца Гамлета (отца) его брат Клавдий, теперешний король Дании. Но эта первая трагедия не дана в пяти актах нашей трагедии, она произошла за сценой, о ней мы узнаем из рассказа, — таким образом, механизм действия нашей трагедии перенесен за сцену, за кулисы.

Здесь надо в двух словах остановиться на удивительном художественном приеме Шекспира в этой трагедии, на технике развития ее действия — на приеме, кладущем свой отпечаток, придающем свой стиль всей пьесе в ее целом. Весь «Гамлет» насыщен рассказами о событиях, все существенное в пьесе происходит за сценой, кроме катастрофы (что особенно подчеркивает резкий контраст стиля бездейственной трагедии и невероятной по насыщенности действия последней сцены и придает этой последней особый смысл): так, об убийстве отца Гамлета и браке его матери с убийцей, о поединке Гамлета с Фортинбрасом (отцов), о появлении тени отца Гамлета (дважды), о всей политической интриге, о предприятиях Фортинбраса, о любви Гамлета к Офелии, о его прощании с ней, о борьбе с пиратами, об убийстве Гильденстерна и Розенкранца, о гибели Офелии, даже о настроениях Гамлета — мы узнаем из рассказов о них: все это происходит вне сцены. Она вся точно построенная на словах, на рассказах, что видимо противоречит самой природе трагедии как драматического представления, где все должно быть непосредственно воспроизведено перед зрителем, дано на сцене. Отсюда совершенно особый бездейственный характер, самый стиль ее: все это как бы задерживает дымкой все действия, как бы набрасывает на действие дымку рассказа, прикрывает его рассказом, дает трагедию в отзвуке, отсвете, отголосках. Точно вся она развивается за какой-то полупрозрачной завесой («слов, слов, слов»...), точно вся она протекает в странном и матовом, глубоком матовом полусвете; точно это трагедия отражений, трагедия теней, где за каждой тенью (тенью события, «действия» — в драматическом смысле) ощущается и угадывается таинственный ее отбрасывающий предмет, точно за каждым рассказом нащупывается таинственное (скрытое, ибо завешенное «словами») событие и действие. Все совершается вне сцены. Здесь как бы только отзвуки и отблески, отражения, отсветы происходящего, только рассказ, только тень, — отсюда та страшная и пугающая нездешность событий и действий, когда они появляются, возникают непосредственно, не в рассказе (катастрофа). Прибавьте к этому монологи актеров, сцену на сцене, песни Офелии, могильщиков, отрывки и стихи Гамлета и, главное,

[Redacted header information]

взгляд в речи (последней) Гамлета к Горацио на всю трагедию как на рассказ, роль самого Горацио (о которой ниже), которая имеет больше стилистическое, так сказать, значение, для стиля, а не для хода действия трагедии (он все время — вне действия, он рассказчик трагедии, ее созерцатель, точно мы видим рассказ Горацио о ней, а не саму трагедию; — Шекспир — Горацио; точно вся она снится ему), — и выдержанный до последней черточки «теневой» характер, «теневого» стиль этой трагедии станет ясен. Это одно — по чисто художественным достоинствам делает «Гамлета» — высочайшей драмой. Она вся — из отзвуков, из отблесков, из отражений, рассказов, монологов, воспоминаний, видений, теней, представлений, игры, песен — без действия, — и этому соответствует ее внешность — проза и стихи, — белые и рифмованные, и отрывки, и сцены, и песни, и монологи — чередуются, точно обломки, осколки чего-то.

Поистине, это трагедия проекций.

Этот «теневого» трагедии — уже сам, уже один содержит ее смысл, дает художественное ощущение ее сокровенного смысла, бросает свой свет на все происходящее. Им придется пользоваться и нам при рассмотрении каждого отдельного события для указания на его «теневого» характер и при рассмотрении трагедии в целом — как рассказа Горацио. От внешнего к внутреннему, от формы («слов») к смыслу («молчанию»), от технического драматического приема к вскрытию сущности всей трагедии — в ее частях и в ее целом — таков путь не только художника-автора, но, главным образом, критика-читателя для вскрытия сущности пьесы. В этом стиле уже целая «философская система» трагедии — ее «феноменов» и «ноуменов»; целая «теория» мировосприятия (мира трагедии, конечно, только), миропонимания; вся лирика настроений — созерцателя пьесы; вся «музыка трагедии». Этот стиль заставляет по-иному звучать и отдельные сцены («феномены» и «ноумены») и всю трагедию. Об этом — особо о каждой сцене и о трагедии в целом.

Но этот же стиль создает особые условия работы над трагедией (работы восприятия): все это все же облечено в драматическую форму, в рассказы различных действующих лиц. Критик-читатель не может отождествить себя ни с одним из них (тем более, что «рассказывают» почти все), и потому ему приходится говорить не столько о самых событиях, сколько об их отзвуках, отражениях в душе действующих лиц, в их рассказах. Ему приходится работать только над этим материалом. Ему приходится подчиниться стилю трагедии и заразиться им. Но при этом, — говоря не о самых событиях, а об отражении их в зеркалах-душах действующих лиц, — критик должен хорошо изучить каждое зеркало, так как все они разные, — дающие и отражения разные — выпуклые, вогнутые, прямые, с различным душевным фокусным расстоянием, они дают отражения то увеличенные, то уменьшенные, то искривленные. Для того чтобы изучить в отражениях самые события, надо найти фокус, центр каждого зеркала — каждого действующего лица.

Все это понадобилось здесь в главе, посвященной рассмотрению роли тени отца Гамлета в трагедии, именно потому, что сделать это можно не иначе, как пользуясь указанным выше приемом. С самого начала приходится подчиниться стилю трагедии и определить роль тени в пьесе тоже по отражениям ее в душах действующих лиц трагедии. Это — единственные аргументы в руках критика. Еще одно предварительное замечание: если путь возникновения этого воззрения, развиваемого здесь, на «Гамлета» был — от ощущения трагедии в целом к оценке ее частных ролей отдельных действующих лиц, — то ход работы — передачи этого воззрения в мыслях — должен быть обратный — от оценки ролей отдельных действующих лиц к восприятию трагедии в ее целом. Или, вернее, то и другое можно связать вместе: ведь наша тема, как указано выше, есть параллельное рассмотрение фабулы пьесы, хода событий (трагедии в целом) и действующих лиц (трагедии в частностях). Теперь о роли тени отца Гамлета в трагедии.

Тень является в пьесе четыре раза (в одной сцене дважды — act I, sc. 1), — в четырех сценах — act I, sc. 1, 4, 5; act III, sc. 4, — два раза об ее появлении рассказывают — сперва Бернардо и Марцелло — Горацио, потом все трое — Гамлету (act I, sc. 1, 2), — но это далеко не единственный и не весь материал об этом. Это материал, так сказать, явный, доказательный, но есть и другой, не менее значительный. О нем — ниже.

Прежде всего, тень нигде в пьесе, в продолжение пяти актов, не действует, ничего не совершает. Придя из иного мира, она остается все время видимо чужда всему происходящему здесь. Она только показывается страже, видится солдатами, Горацио, Гамлетом (королева тени не видит) и слышится только Гамлетом. Что же эта Тень? Какова ее роль в пьесе, где ее место? Сценический ли это только аксессуар, драматический эффект, наглядно показывающий, сценически воспроизводящий разоблачение убийства? Или действующее лицо, по условиям драмы умершее (убитое по фабуле пьесы) и все же необходимое в ходе драмы, как ее живой участник, побуждающий героя к мести, вызывая в нем чувства любви, жалости, преклонения, долга? В первом случае роль Тени чисто служебная, техническая, так сказать, символистическая; она может быть заменена любым живым лицом, обладающим равной авторитетностью в призыве к мести; во втором, «сверхъестественное» объясняется просто техническими требованиями драмы для избежания видимой нелепости (лицо убито — это необходимая часть драмы, но оно необходимо же должно быть в ней), — но по смыслу, явление призрака можно приравнять к разговору с живым отцом, если бы он был возможен, то есть, в сущности, явление призрака, сверхъестественное в драме, есть только как бы условность, но, в сущности, по смыслу драмы не вносит элемента сверхъестественного в нее. Все это глубоко неверно¹. Роль Тени в пьесе, ее место — совершенно иные. В этом убеждает нас

¹ «Вершиной поэзии ... должно считать трагедию», — говорит Шекспир. «Не обращайтесь внимания на сверхъестественное посредство умершего человека, — говорит Белинский, —



весь имеющийся в драме «материал» — и стиль этого «материала». Если бы был правилен первый взгляд, то роль Тени была бы кончена после разоблачения, и её появление в третьем акте — нелепо; в неверности второго взгляда может убедить вся реальность потусторонности Тени, ее иномирности, ее «призрачности», ее заморильности, ее именно сверхъестественной стороны, которая насыщает трагедию. С установлением этого меняется совершенно взгляд и на роль Тени.

не в том дело; дело в том, что Гамлет узнал о смерти своего отца, а каким образом — вам нет нужды. Но вместо этого разверните драму и подивитесь, как поэт сумел воспользоваться даже этим «чудесным», чтобы развернуть во всем блеске свой драматический гений: его тень жива, в ее словах отзывается боль страждущего тела и страждущего духа... О, какая высокая драма: какая истина в положении» (Белинский, 1838). Здесь с удивительной ясностью подчеркнута это иное, почти всеобщее отношение к Тени: на нее «не обращают внимания», это только драматический способ дать узнать Гамлету истину, и это сверхъестественное принимается как необходимое зло, ему подыскиваются оправдания («вместо этого...»). Но без этого «чудесного» нет и всей трагедии. Приговор В. Белинского становится вполне понятным в связи с его общим взглядом на «фантастическое» в искусстве, изложенным им по другому поводу (по поводу «Двойника» Достоевского): «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе и находится в заведовании врачей, а не поэтов». Этим сказано все: отсюда уже вытекает его отношение к «фантастическому» в искусстве прошлых веков, в частности к Тени в «Гамлете». Взгляд Белинского примыкает ко второму, указанному в тексте: Тень, по его словам, жива, то есть по смыслу не вносит неестественного в пьесу, необходимая логическая форма и проч. А между тем она жива иной жизнью, реальна иной реальностью.

В общем, никто почти из критиков не останавливается на этом и не отмечает приписываемой нами роли Тени. Ю. Айхенвальд мимоходом говорит: «...и восстанавливается, таким образом, прерванная было связь между двумя мирами», но и он далеко не кладет это в основу толкования.

Шестов (Шестов, 1911) говорит, истолковывая Брандеса: «Брандес останавливается, между прочим, на очень важном вопросе о роли тени отца Гамлета в трагедии. Между главным действующим лицом и обстоятельствами явилось противоречие. Принц, по своей проницательности равный самому Шекспиру, видит Духа и говорит с ним». Но это противоречие чисто внешнего характера. Роль Духа имеет символическое, так сказать, значение. В рамках одной драмы Шекспиру невозможно было выяснить, каким образом Гамлет, никогда быстро не принимающий решений, затягивающий и медлительный, узнал об убийстве отца и вместе с тем почувствовал необходимость наказать Клавдия. Мотивировать появление такого решения у Гамлета — значило написать еще одну пьесу. Все это изменено явлением Духа, который возвещает Гамлету тайну смерти отца и приказывает отомстить преступнику. Шекспир ничего лучшего и придумать не мог. Благодаря вмешательству Тени отступление для Гамлета становится невозможным: убить Клавдия нужно во что бы то ни стало. Гамлет, сомневающийся во всем, ни разу не ставит себе вопроса: «Да точно ли нужно мстить дяде?» Такая определенность задачи превосходно мотивируется появлением Духа. Конечно, в действительной жизни происходит иначе, и обыкновенно к сознанию необходимости известного поступка приходят путем сложных переживаний. Но Шекспир, чтобы не вдаваться

В драме нигде не только нет ни малейшего намека на указанные выше два взгляда на Тень, но, наоборот, все, каждое слово, каждый поступок оттеняют и подчеркивают полную реальность Тени в трагедии, именно ее замогильной, сверхъестественной стороны. Отношение к ней солдат, Горацио, Гамлета — то есть отражения ее влияния в душах действующих лиц (единственный наш материал) — свидетельствует именно об этом. К установлению этого мы сейчас и переходим: реальность Тени в трагедии — таков тезис этой главы.

Решающее значение в этом отношении, наиболее «доказательное», имеет первый акт, особенно первая его сцена. Сцена открывается на террасе перед замком; ночная стража в Эльсиноре чувствует что-то тревожное. Все, с самого начала, с первого слова, странно, «неестественно» или «более, чем естественно». Все с самого начала предвещает несчастья и чудеса. Все окутано особой атмосферой душевного настроения — таинственного, ужасного, ночного. В тревожных окриках часовых, среди пугающего безмолвия необыкновенной ночи, нарастает темная и жуткая тревога. Франциско, которого сменяет Бернардо, на вопрос последнего: «Have you had quiet guard?²» отвечает: «Not a mouse stirring³». И все же он очень обрадовался смене.

в отступления, — сами по себе, может быть, и интересные, но стоящие вне пределов его задачи, — выводит на сцену тень отца. Она имеет в трагедии очень ограниченное значение и является исключительно за тем, чтобы рассказать принцу, что произошло и что нужно делать. Затем тень эта как будто и не являлась...

Очевидно, приняв весть и приказание от Духа, принц точно принял их от самого себя, точно он сам узнал, что преступление совершено и что нужно отомстить. Нельзя даже и сказать: «он видит и говорит с Духом». Тень отца не вносит элемента сверхъестественного в драму. Явись вместо Духа какой-нибудь живой человек, бывший свидетелем злодеяния Клавдия и имеющий достаточно авторитетности в глазах принца, — ход действия не изменился бы. Гамлет о Духе и не вспоминает, точно не видел его. Он помнит лишь, что убили его отца и что нужно наказать убийцу». Последнее и фактически неверно: Гамлет видит еще раз отца и вспоминает его (сцена представления). Вообще, взгляд на тень как на фикцию, олицетворение, «персонификацию» идеи внутреннего долга Гамлета — это весьма характерно для «рационализированного» Гамлета. Зачем же тогда «темнота» пьесы? (По Шестову, ее нет; в ней все ясно как день). Вместе с этим отрицается и вся пьеса, построенная на том, что не снилось нашей философии: ведь она вся сверхъестественна. Все это было бы так только в том случае, если бы в остальном пьеса не была бы сверхъестественна. Это основная ошибка в понимании роли Тени роковым образом сказывается на всем понимании пьесы.

Л. Шестов в другом месте (предисловие к «Юлию Цезарю», изд. Брокгауз и Ефрон, 1903) говорит: «Ведь «дух» в Гамлете не есть плод расстроенного воображения... Никто из критиков ни разу не обвинил Шекспира в том, что он позволил себе внести в реалистическую трагедию такой нелепый вымысел, как явление духа». И раньше: «Гамлет столкнулся с духом, пришельцем из иных стран». Однако не выясняет этого взгляда вовсе.

² Была ль спокойна стража? — *Прим. пер.*

³ Мышь не прошмыгнула — *Прим. пер.*

Bernardo

...get thee to bed, Francisco.

Francisco

For this relief much thanks: 'tis bitter cold,
And I am sick at heart.

Бернард

... ложися спать, Франциск.

Франциск

Благодарю за смену; резкий холод,
И сердце мне щемит.

Act I, sc. 1

Глубокая тишина и мрак ночи, и резкий холод, и этот особенно уж невозмутимый покой («not a mouse») — все это в глубокий час полночи («'Tis now struck twelve¹») создает особое чувство («sick at heart²») недужной и тревожной неловкости, «сердечной тошноты». Замечательны по непередаваемой напряженности тревоги вопросы, крики часовых:

Bernardo

Who's there?

Этим начинается пьеса.

Francisco

Nay, answer me: stand, and unfold yourself.

И еще раз:

Francisco

...Stand, ho! Who's there?

Бернард

Кто здесь?

Франциск

Нет, мне ответь; стой и скажи, кто ты?

Франциск

...Стой!
Кто здесь?

Приходят Марцелл и Горацио. Они пришли провести ночь на страже, ибо на террасе две ночи сряду совершается необыкновенное, неестественное — является призрак умершего короля Гамлета*⁴.

Marcellus

What, has this thing appear'd again to-night?

Марцелл

Что, снова он являлся в эту ночь?

Bernardo

I have seen nothing.

Бернард

Я ничего не видел.

¹ Двенадцать пробило — *Прим. пер.*

² Сердце мне щемит — *Прим. пер.*

Marcellus

Horatio says 'tis but our fantasy,
And will not let belief take hold of him
Touching this dreaded sight, twice seen of us:
Therefore I have entreated him along
With us to watch the minutes of this night;
That if again this apparition come,
He may approve our eyes and speak to it.

Horatio

Tush, tush, 'twill not appear.

Bernardo

Sit down awhile;
And let us once again assail your ears,
That are so fortified against our story
What we have two nights seen.

Марцелл

Вот, Гораций
Считает это лишь игрой воображенья.
Не хочет верить он представшему нам дважды
Ужасному явлению. Для того
И звал его я ночь прокараулить с нами,
Чтобы, когда б опять явилось привиденье,
Он виденное нашими глазами
Мог подтвердить и с ним заговорил.

Гораций

Вздор, вздор, не явится.

Бернард

Присядь пока;
И вновь твоим мы овладеем слухом,
Столь неприступным нашему рассказу
О том, что видели в две ночи мы.

Горацио, скептик, студент, не верит в появление призрака; вопрос поставлен прямо — есть ли это «this thing¹», как говорит Марцелл, или только «but fantasy²» — галлюцинация, обман зрения. Солдаты — Бернардо и Марцелл — глубоко проникнуты реальностью Духа; Горацио пришел их проверить, и в его внезапном «обращении» и его (не верившего, пришедшего проверить) исполнении воли Духа — весь смысл этой сцены. Кстати: она проходит не как галлюцинация (как, например, в сцене III акта, когда мать не видит Духа), а со всей реальностью призрака. Три человека видят его и, главное, Горацио. В его «обращении» — повторном — смысл сцены. Бернардо начинает свой рассказ — спокойный и художественно прямо направленный к тому, чтобы убедить в реальности рассказываемого (тон рассказа, указание на звезду и на удар колокола), — и здесь является Тень. Опять: из рассказа о ней она возникает, и, прежде чем появляется, вы слышите о ней рассказ, то есть к событию присоединяется (оно не прямо воспроизводится) неуловимый осадок личного переживания события, след души пережившего рассказчика. В этом лирическом подходе к предмету сцены, в ее лирической обработке — смысл этого художественного приема. И этим «лирическим осадком» нельзя пренебрегать.

¹ Эта странность (пер. с англ. Б. Пастернака) — Прим. пер.

² Игра воображенья — Прим. пер.

Bernardo

Last night of all,
When yond same star that's westward from the pole
Had made his course to illumine that part of heaven
Where now it burns, Marcellus and myself,
The bell then beating one, –

Enter Ghost.

Marcellus

Peace, break thee off; look, where it comes again!

Зрители видят духа, но этого мало. Посмотрим, как видят его на сцене.

Bernardo

In the same figure, like the king that's dead.

Marcellus

Thou art a scholar; speak to it, Horatio.

Bernardo

Looks it not like the king? mark it, Horatio.

Horatio

Most like: it harrows me with fear and wonder.

Bernardo

It would be spoke to.

Marcellus

Question it, Horatio.

Horatio

What art thou that usurp'st this time of night,
Together with that fair and warlike form
In which the majesty of buried Denmark
Did sometimes march? by heaven I charge thee, speak!

Marcellus

It is offended.

Bernardo

See, it stalks away!

Бернард

Минувшей ночью,
Как та звезда, что западней Полярной,
Свершая путь свой, озарила небо
Там, где теперь горит, Марцелл и я, лишь только
Пробило час...

Входит Призрак.

Марцелл

Ни слова, замолчи! Смотри опять идет он!

Бернард

В том самом виде, как король покойный.

Марцелл

Ты грамотей, Гораций: говори с ним.

Бернард

Не схож ли с королем? Заметь, Гораций.

Гораций

Точь-в-точь. Меня поверг он в страх и изумленье.

Бернард

Он слова ждет.

Марцелл

Спроси его, Гораций.

Гораций

Кто ты, избравший этот час ночной
И тот воинственно прекрасный вид, с каким
Бывало шествовал, величья полн, усопший
Король? Ответь, тебя я небом заклиная!

Марцелл

Он оскорблен.

Бернард

Гляди, уходит прочь!

Horatio

Stay! speak, speak! I charge thee, speak!

Exit Ghost.

Гораций

Ответь, ответь, я заклинаю! Стой!

Ответь!

Призрак уходит.

Горацио трепещет от ужаса и изумления — после прежних слов! «Проверка» кончена. Бернардо и Марцелл оказались правы. И как сразу — видение - убедило Горацио. Бернардо замечает это.

Bernardo

How now, Horatio! you tremble and look pale:

Is not this something more than fantasy?

What think you on't?

Бернард

Ну что, Гораций? Ты дрожишь и бледен: это

Не больше ль, чем игра воображенья?

Как полагаешь ты?

Horatio

Before my God, I might not this believe

Without the sensible and true avouch

Of mine own eyes.

Гораций

Как перед Богом, я бы не поверил,

Когда бы собственными в том глазами

Не убедился.

И тут же Горацио, пришедший проверить и уверявший, что Дух не придет, вместе с солдатами начинает обсуждать тайну призрака. Теперь на сцене «в отражениях», «в зеркалах» — такая глубокая вера или лучше: очевидность до чувства ужаса реальности Тени и именно ее «замогильной» стороны. Верность отражения особенно доказательна, если вспомнить «душевный фокус зеркала» Горацио — «игра воображения» и т. д. В этом явлении замечательно все: и «возникновение» Духа Гамлета из рассказа, из разговоров о нем, и само безмолвное его явление, бездейственное и бессловесное, которое лучше всего характеризует роль Тени в трагедии — два раза является Тень и безмолвно, сливаясь с окружающим сумраком, проходит по террасе и исчезает вместе с уходящей ночью. Дух умершего Гамлета — привидение, тень умершего, несуществующий, но возникающий призрак, находящийся на грани реального и нереального, бытия после — и потустороннего, осуществившаяся фантазия, воплотившийся бред — самое невероятное и неестественное⁵.

Но переходим дальше к «отражениям». Тень заставила своим явлением оцепенеть Горацио и трепетать от изумления и страха, и непонятность явления — его опасность, и изумительность, и чудесность — заставляет стучаться в двери тайны, выведать, зачем приходит королевский призрак, заставить его заговорить. Но Дух нем⁶. Потрясенные, они толкуют, что бы могло означать явление Тени.

Marcellus

Is it not like the king?

Марцелл

Что, не схож ли с королем?

Horatio

As thou art to thyself:
Such was the very armour he had on
When he the ambitious Norway combated...
... 'Tis strange.

Marcellus

Thus twice before, and jump at this dead hour,
With martial stalk hath he gone by our watch.

Horatio

In what particular thought to work I know not;
But in the gross and scope of my opinion,
This bodes some strange eruption to our state.

Гораций

Как ты с самим собой:
Та ж самая броня была на нем, когда он
С норвежским гордым королем сражался...
... Необычайно это.

Марцелл

Так, в этот самый час глухой, уже два раза
Он мимо нас прошел стопою величавой.

Гораций

Как это с точностью истолковать, не знаю,
Но в общем думается мне, что нашей
Стране переворот грозит необычайный.

Таинственное посещение призрака в «мертвый» час ночи вызывает смутные предчувствия грядущих бедствий и несчастий⁷. Здесь Горацио, так странно стоящий вне самой трагедии, с самого ее краю, как бы со стороны воспринимающий все, правильно определяет роль Тени: точно и определенно «направить мысль» нельзя («In what particular¹» и т.д.), но в целом — это предвестие, завязка бед и бед необычных («strange eruption²»). После указания Горацио на его предчувствия, будто явление тени несет ужасный и странный переворот, Марцелл, простой солдат, начинает связывать это явление с лихорадочными военными приготовлениями, что идут по всей стране и необъяснимостью своей отсюда указывают, что готовится что-то странное и страшное.

Marcellus

Good now, sit down, and tell me, he that knows,
Why this same strict and most observant watch
So nightly toils the subject of the land,
And why such daily cast of brazen cannon,
And foreign mart for implements of war;
Why such impress of shipwrights, whose sore task
Does not divide the Sunday from the week;
What might be toward, that this sweaty haste
Doth make the night joint-labourer with the day:
Who is't that can inform me?

Марцелл

Присядем же; и расскажи, кто знает,
Зачем нас стражею столь бдительной и строгой
Все утруждают по ночам? Зачем вседневно
Льют пушки медные и на чужбине
Орудия войны торгуют; почему
Судостроительный невольный, тяжкий труд
Не различает дня воскресного от будня?
Что нам грозит, когда горячая поспешность
Ночь делает сотрудницею дня?
Кто может объяснить мне это?

¹ Как это с точностью... — Прим. пер.

² Переворот ... необычайный — Прим. пер.

Совершаются как будто самые будничные события и приготовления, но все чувствуют таинственную тревожность, окутывающую и проникающую все. Горацио обращается к прежним событиям, к тому, чего уже нет, но что было и что определяет собой все будущее.

Horatio

That can I;
At least, the whisper goes so. Our last king,
Whose image even but now appear'd to us,
Was, as you know, by Fortinbras of Norway,
Thereto prick'd on by a most emulate pride,
Dared to the combat; in which our valiant Hamlet –
For so this side of our known world esteem'd him –
Did slay this Fortinbras; who by a seal'd compact,
Well ratified by law and heraldry,
Did forfeit, with his life, all those his lands
Which he stood seized of, to the conqueror:
Against the which, a moiety competent
Was gaged by our king; which had return'd
To the inheritance of Fortinbras,
Had he been vanquisher; as, by the same covenant,
And carriage of the article design'd,
His fell to Hamlet. Now, sir, young Fortinbras,
Of unimproved mettle hot and full,
Hath in the skirts of Norway here and there
Shark'd up a list of lawless resolute,
For food and diet, to some enterprise
That hath a stomach in't; which is no other –
As it doth well appear unto our state –
But to recover of us, by strong hand
And terms compulsatory, those foresaid lands
So by his father lost: and this, I take it,
Is the main motive of our preparations,
The source of this our watch and the chief head
Of this post-haste and romage in the land.

Гораций

Я могу;
По крайней мере слух таков. Король покойный,
Чей образ только что являлся нам,
Был, как вы знаете, норвежцем Фортинбрасом,
Завистливой гордынею язвимым,
На поединок вызван; Гамлет наш отважный –
Таким он в мире нам известном слыл – его
Убил. А Фортинбрас то договором,
Печатами снабженным и скрепленным
По всем законам рыцарства, обязан
Был победителю весь край свой вместе с жизнью
Отдать. Часть равную земель своих поставил
И наш король в залог. Она бы Фортинбрасу
Досталась во владенье, если б он
Был победителем, как край его наш Гамлет
Взял по условию, согласно договорным
Статьям. Теперь же юный Фортинбрас,
Незрелой пылкости и жара полный,
На берегах норвежских здесь и там
Навербовал полки бездомных смельчаков
За продовольствие и плату, для каких-то
Отважных предприятий: это все –
Как и правительством угадано у нас –
Лишь для того, чтобы насильственно, с оружием
В руках отвоевать его отцом
Утраченные, земли. Вот причина,
Мне кажется, приготовлений наших,
Вот главный повод к страже и источник
Тревожной суеты в стране у нас.

Этот рассказ о прижизненной завязке событий — на этой половине мира — (опять рассказ!) связывается с потусторонним, замогильным явлением Духа: как удивительно переплетено земное с небесным, здешнее с потусторонним; то, что совершается здесь, на этой половине известного мира, продолжается по ту сторону, связывается, сплетается с ним.

Bernardo

I think it be no other but e'en so:
Well may it sort that this portentous figure
Comes armed through our watch; so like the king
That was and is the question of these wars.

Бернард

Не что иное, думается мне.
В оружии предстал не даром в нашу стражу
Зловещий призрак тот, столь схожий с королем,
Который был и есть виновник этих войн.

Раньше — король, — здесь — король — теперь — тень, там — Дух — двойная завязка трагедии. Вот точное определение роли Тени: непонятно связана она со всем происходящим здесь, она — истинная завязка этих «войн». Роковой поединок Гамлета и Фортинбраса, о котором рассказывает Горацио, не кончился — он продолжается в сыновьях — не встречающихся ни разу, — бездейственная борьба, что составляет внешнюю рамку трагедии. В роковые минуты истории и жизни чувствуется участие неземного в земных событиях. И эта Тень — бельмо, пылинка, закрывающая глаз души.

Horatio

A mote it is to trouble the mind's eye.
In the most high and palmy state of Rome,
A little ere the mightiest Julius fell,
The graves stood tenantless and the sheeted dead
Did squeak and gibber in the Roman streets:
As stars with trains of fire and dews of blood,
Disasters in the sun; and the moist star
Upon whose influence Neptune's empire stands
Was sick almost to doomsday with eclipse:
And even the like precurse of fierce events,
As harbingers preceding still the fates
And prologue to the omen coming on,
Have heaven and earth together demonstrated
Unto our climatures and countrymen.

Гораций

Духовный взор мутит он как соринкой.
Во дни победных пальм и славы Рима,
Пред тем, как пал могучий Юлий, гробы
Разверзлись; в саванах с невнятным бормотаньем
По римским улицам вопили мертвецы;
С хвостами звезды рдели огневыми,
Роса была как кровь, явились пятна в солнце;
Луна, владычица Нептуновой стихии,
Померкла, словно в день последнего суда.
И те же знаменья событий грозных,
Как бы всегдашние предвестники судеб,
Приметы вещие грядущих бедствий
И небом явлены, а также и землю
Народо нашей стороны.

В самые высокие дни Рима пустели могилы, чувствовалось замогильное — перед гибелью, являлись мертвецы. Таково «отражение» в душе студента Горацио явления Тени — высокохудожественный штрих. Тень тоже знамение страшных событий, предчувствием которых так насыщена эта сцена, — всегдашние предтечи судьбы, прологи грядущего бедствия. Великие события, идя на землю, отбрасывают впереди себя, перед собой тени¹. Ведь тень — вообще — в нашем смысле — есть отображение, отраженная проекция в двухмерном пространстве трехмерного. Здесь тень есть проекция в трехмерном пространстве трагедии — «четырёхмерного» — потустороннего.

Но эта сцена не только важна в отношении общем — она непосредственно начинает фабулу трагедии, открывает ее действие.

¹ Приблизительно такова мысль великого историка Моммзена о великих событиях в истории.



Тень является снова — перед самым утром, в час, когда ночь переходит в день — в смутный, двойной час, когда приходящее утро вдвинуто в ночь, когда действительность окружена фантастикой. Существующая между рассказом и действительностью, Тень снова возникает из рассказа Горацио о Риме, о прологах судьбы.

Horatio

...
But soft, behold! lo, where it comes again!

Re-enter Ghost.

I'll cross it, though it blast me. Stay, illusion!
If thou hast any sound, or use of voice,
Speak to me:
If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease and grace to me,
Speak to me:

Cock crows.

If thou art privy to thy country's fate,
Which, happily, foreknowing may avoid,
O, speak!
Or if thou hast uphoarded in thy life
Extorted treasure in the womb of earth,
For which, they say, you spirits oft walk in death,
Speak of it: stay, and speak! Stop it, Marcellus.

Marcellus

Shall I strike at it with my partisan?

Horatio

Do, if it will not stand.

Bernardo

'Tis here!

Horatio

'Tis here!

Marcellus

'Tis gone!

Exit Ghost.

Гораций

...
Призрак возвращается.

Но тише,
Глядите! Вот опять он! Путь загорожу я
Ему, хотя б меня спалил он. Призрак, стой!
Коль звуком речи ты и голосом владеешь,
Ответь мне;
Коль мог бы доброе я дело совершить
Тебе в спасение и в благодать себе,
Ответь мне;
Коль родины судьбу, открытую тебе,
Предведенье могло бы отвратить,
О, отвечай!
Иль если в недра ты земные зарывал
Сокровища, награбленные в жизни, —
За это, говорят, за гробом бродят духи, —

Пенье петуха.

Ответь; стой и ответь! — Держи его, Марцелл!

Марцелл

Ударить ли по нем мне алебардой?

Гораций

Бей, если прочь пойдет!

Бернард

Вот он!

Гораций

Вот он!

Призрак уходит.

Марцелл

Исчез!

Горацио страстно доискивается смысла этого явления, он потрясен неведомой и неизведанной дотоле силой ощущения сверхъестественной, замогильной реальности призрака. Он хочет понять, осмыслить, связать небесное с земным, чудесное с повседневным. Он — пораженный неведомой силой — предлагает себя в свершители неизведанных велений Тени, но ум — его догадки всегда еще менее ужасны, еще менее неправдоподобны и сверхъестественны. Напрасно. Призрак с пением петуха, с приходом утра исчезает. Этот удар мечом в Тень («it is, as the air, invulnerable!») — это понимает даже Марцелл, а Горацио велел ударить), этот последний штрих реальности, почти «материальности» Тени — до какой степени ощущения ее реальности надо дойти, чтобы пытаться проколоть ее! Но призрак — не «материален» — как воздух, он недоступен мечу, он реален, но иной реальностью. Он существует в ином мире; днем его нет. Эта сцена определяет «природу» Тени вполне: это не служебный, сценический аксессуар, не необходимая логически форма, — это реально существующее в трагедии, принадлежащее ей и неотъемлемое и незаменимое в ней, но существующее как бы и вне ее, особым существованием, в ином мире, в иной реальности.

Bernardo

It was about to speak, when the cock crew.

Horatio

And then it started like a guilty thing
Upon a fearful summons. I have heard,
The cock, that is the trumpet to the morn,
Doth with his lofty and shrill-sounding throat
Awake the god of day; and, at his warning,
Whether in sea or fire, in earth or air,
The extravagant and erring spirit hies
To his confine: and of the truth herein
This present object made probation.

Marcellus

It faded on the crowing of the cock.

Бернард

Заговорил бы он, но тут запел петух.

Гораций

Как тварь нечистая при страшном заклинанье,
Тогда он прочь рванулся. Я слышал,
Что бога дня петух, глашатай утра, будит
Своим пронзительным и звонким горлом;
При этом окрике, хотя бы из огня
Иль моря, из земли иль воздуха, спешит
Блуждающий, скитающийся дух
В свое пристанище. И настоящий случай
Есть доказательство, что это правда.

Марцелл

При пенье петуха исчез он.

Дух существует только в ночи. Но вот приходит утро — ночное ушло. Теперь начинается действие Тени в пьесе.

¹ Неуязвим он, словно воздух — *Прим. пер.*

Horatio

But, look, the morn, in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastward hill:
Break we our watch up; and by my advice,
Let us impart what we have seen to-night
Unto young Hamlet; for, upon my life,
This spirit, dumb to us, will speak to him.
Do you consent we shall acquaint him with it,
As needful in our loves, fitting our duty?

Гораций

Но вот восходит там в покрове алом утро
Из-за высокого росистого холма.
Прервемте стражу; вот совет мой: сообщим
Мы молодому Гамлету, что в ночь
Увидели. Клянуся жизнью: дух,
Немой для нас, с ним будет говорить.
Согласны ль вы о том ему поведать,
Как нам велит любовь и требует наш долг?

На долю Горацио выпало связать земное с небесным, быть одним из роковых свершителей безвестного веления⁸. В пьесе многое совершается без слов, она как бы вся окутана молчанием, погружена в него. Многое поэтому в ней внешне обойдено молчанием, логически не мотивировано. Горацио, со страшной силой вдруг проникшийся реальностью и ужасностью Тени, со страстным беспокойством предлагает себя в свершители ее велений. Его «ученость» бессильна, его заклинания напрасны, его догадки о цели явления не нащупывают главного. Но это все — «слова», это на самой поверхности, в рассуждении, в сознании, в дневной стороне его души. Но Тень говорит не только ей, не только уму и сознанию его. Непостижимым внушением, переданным его ночной душе, он узнает, что надо об этом рассказать Гамлету. Конечно, это просто и понятно — «как велит долг и любовь» — первая мысль. Естественно и просто, что ему в голову приходит мысль сообщить это принцу: он сам объясняет это любовью к нему и долгом. И Марцелл так настойчиво соглашается, точно и ему пришла та же мысль — «Let's do't, I pray¹». И откуда такая уверенность, такое знание в Горацио, уже необыкновенное, непонятное, уже «неестественное», что Дух заговорит, непреренно заговорит с сыном — «...for, upon my life²» etc. Ни тогда, когда он слышал о двоекратном явлении Тени, ни после ее первого явления ему это в мысль не приходило. Так все в «Гамлете» имеет два смысла — один простой, общепонятный, открытый; другой — сокровенный, намекающий, необъяснимый. В самых простых вещах открываются вдруг такие бездны; за естественнейшими событиями ощущается странность необычайная. Так и здесь⁹. Смутное чувство Горацио, перешедшее в странную уверенность, почти равняющуюся сокровенному знанию, завязывает пьесу, фабулу ее. Анализ первой сцены не только дает материал для определения роли Тени в трагедии, или вернее: «природы» Тени в трагедии (ибо роль Тени может быть выяснена только во всей трагедии), но и непосредственно вводит в фабулу пьесы, в ход ее действия. Подведем итоги. Мы «проанализировали» одну сцену, в которой Тень только безмолвно и бездейственно появляется, но по «отражениям», по ходу действия (движение пьесы уже началось,

¹ Поступим так, прошу — *Прим. пер.*

² Клянуся жизнью — *Прим. пер.*

эта сцена не статическая, появление Тени, в сущности, уже действенно; характер этого начала движения через Горацио отмечен выше) можно выявить общий смысл ее роли в трагедии. Саму же роль придется выявлять на протяжении всей трагедии. Тень это завязка трагедии, ее потусторонний корень. Надо различать прижизненную завязку событий и посмертную. Прижизненная завязка¹, выясняющаяся из рассказов и случившаяся до начала трагедии и есть скрытый толчок к развитию действия трагедии. Его первопричина отнесена ко времени до начала трагедии, она существует вне драмы. Из первой сцены мы узнаем о завязке политической — о поединке с Фортинбрасом, о завязке бездейственной политической борьбы, которая проходит через всю трагедию, которая ее начинает и заканчивает, служит ей рамками. Подробное выяснение этой борьбы и роли в ней Тени — дальше, это может быть выяснено в связи с общим развитием политической интриги, Фортинбрасом и пр. Пока же надо отметить, что это связано с семейной драмой Датского дворца, и Дух, явившийся к сыну со словами о матери и дяде, составляет причину и политической интриги. Прижизненная завязка связывается с посмертной: такой же вид у Тени, как у короля, когда он сразился с Норвежцем. Второе — это завязка, тоже прижизненная, семейной драмы. Об этом пока не сказано ни слова, но таков смысл этого появления Тени и всей сцены, которая, повторяю, открывает действие, движение пьесы. Но и эту вторую прижизненную завязку в целом можно будет выяснить дальше. В общем, как то, так и другое принадлежит тому, что было до трагедии, что в ней узнается из рассказов, и что составляет ее завязку.

Другое — это посмертная, замогильная роль Тени. Роль Тени Гамлета, его Духа, а не короля Гамлета. Это она приносит удивительную завязку событий, тяжкие и чудесные несчастья, действуя не столько непосредственно (и даже вовсе не действуя в пьесе), сколько через других. Тень — это потусторонний корень трагедии, «замогильный» механизм ее движения, связующее звено двух миров в пьесе, их посредствующая среда, через которую потустороннее влияет на здешнее. Тень прямо не действует в пьесе. Она бездейственно господствует, доминирует над этой бездейственной пьесой. Тень Гамлета не есть действующее лицо в пьесе, поэтому характеристика Тени бессмысленна². Ее характеристика в устах Гамлета, Горацио —

¹ На прижизненной завязке событий останавливается подробно К. Фишер, но и он не говорит ничего о роли Тени вообще.

² Можно по отрывочным замечаниям, разбросанным в пьесе, представить образ отца Гамлета при жизни, но характеристика Тени нелепа: для Белинского она приемлема потому, что призрачность тени для него есть только форма, на которую не надо обращать внимания — не в этом дело (именно в этом все дело! — таков тезис этой главы), она — жива для него. Так же бессмысленна характеристика Берне, которая, несмотря на все остроумие, кажется нам бесплодной, ничего не выясняющей, а, скорее, затемняющей смысл ее роли. Это естественно граничит с явно комической характеристикой К. Rohrbach, где говорится, что Дух оскорблен тем, что его принимают не за настоящий призрак, а за ряженого и т. д. Попытка разгадать характер Тени неизбежно ведет к этому, раз критика обязательно считает Тень живой, так как «мертвого» действующего лица в драме не может быть.

есть, в сущности, лишь характеристика не Тени, а короля до смерти, который тоже не есть действующее лицо драмы, а повод, ее сюжет, ее завязка.

Тень — это полный расплывчатой, сумрачной зыбкости Дух, находящийся на грани события-явления-действия и действующего лица. Она входит в фабулу пьесы, принадлежит фабуле — развитию хода действия, она часть фабулы — завязки до трагедии, и самой трагедии. Тень есть замогильное, загробное, потустороннее — в фабуле трагедии; соединяющее два мира в пьесе; передающее странное влияние одного на другой.

Мы не только установили на основании анализа этой сцены, что Тень принадлежит фабуле пьесы, а не действующим лицам, составляет ее замогильное, что не может быть дана поэтому ее характеристика, — но и показали на этой самой сцене, которая открывает действие, влияние, действие Тени на ход событий в пьесе, или, точнее: применили эти общие положения, добытые из анализа этой сцены к ее же объяснению¹.

Этими общими указаниями на смысл роли Тени в трагедии и приходится здесь ограничиться. Тень же, как таковую, можно выявить, как явление, в ходе действия, в других действующих лицах. В пьесе везде, за каждым словом, за каждым действием, чувствуется замогильное. На всем в пьесе (ибо она одноцентрична, вся вращается вокруг одного), на всем ходе действия трагедии лежит отбрасываемая Тенью тень, поистине «тень Тени», как говорит Гамлет, — «A shadow's shadow» (act II, sc. II).

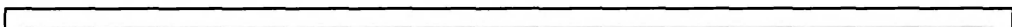
И прежде всего надо выявить «тень Тени» в самом Гамлете и уж через него во всей трагедии в ее целом.

¹ Gildon (Remarks, 1709) говорит: «Эту сцену, как меня уверяли, Шекспир написал в покойницкой или склепе среди ночи». Пение петуха в Евангелии возвещает расторжение связи.

ГЛАВА III

Скорбный Гамлет, принц Датский (Гамлет, как и умерший отец, — это глубоко символично; всегда принц, — то есть не сам по себе, а всегда сын короля; всегда Датский, потому что семейная драма сплетена с государственной, и в нем всегда датский принц — живет и гибнет — наследник датского престола, его законный владетель) еще до явления Тени погружен в глубокий траур, отдался ночной печали. Внезапная кончина отца, скорый, поспешный брак матери — все это наполняет душу его смутными, но сильно говорящими предчувствиями. До кончины отца, до брака матери, то есть до завязки трагедии (которая сама до начала ее), насколько можно судить по некоторым отрывкам, намекам, разбросанным в пьесе, — он совсем иной. Студент Виттенбергского университета, знающий и книги, и науку, датский принц, владеющий шпагой и знающий фехтовальное искусство, — одним словом, еще причастный всему в жизни, от чего он после отрывается. Еще обычный, еще как все или почти как все, ибо с самого рождения он уже отмечен знаком трагедии. Во всяком случае, это не больше, как предвестие, не более, как знак, как возможность грядущего, — взгляд же его на мир, или, вернее, отношение его к миру (и его место в нем), совсем иные до трагедии: так, достаточно сказать, что Гильденстерн и Розенкранц — его друзья. Он сам говорит им, что с некоторого времени он забросил все свои занятия и дела. Это Гамлет до трагедии. Трагедия начинается до поднятия занавеса, ее завязка произошла раньше. И вот, что особенно важно заметить и подчеркнуть, уже самая завязка трагедии, убийство отца и брак матери, переменили Гамлета. Так что Гамлет вступает в трагедию уже иным, уже запечатленным. Еще до разоблачения убийства он попадает в зачарованный круг трагедии.

Связь с отцом, с матерью — родительская, кровная, телесная — передала его душе темный и ужасный момент завязки, момент убийства. Один конец нити оборван, и это мгновенно отдается на ее другом конце. Есть непонятные вестники, говорящие глухо, но внятно душе; есть невидимые, но явно ощущаемые знаки; есть мистические нити, телесно и душевно связывающие человека. Гамлет до явления Тени — сплошное предчувствие. Он чувствует, что будет скорбь, — он еще не знает, ему еще не открылась тайна, но она уже заложена в душе его. Его вторая душа, его ночное существо ощущает уже это, чувствует, знает, хотя дневное сознание еще не знает. И отсюда глубокая и невероятная по своей напряженности скорбная тревога.



King Claudius

How is it that the clouds still hang on you?

Король

Все тучи над тобой еще висят?

Hamlet

Not so, my lord; I am too much i' the sun.

Гамлет

Нет, слишком, государь, я солнцем озарен.

Act I, sc. 2

Его слишком озаряет солнце, — он отдан ночи, ее пророк, ибо невидимой связью своей (родительской, кровной) он притянут к ней, к ночи, где теперь его отец. Темные предчувствия его еще не вполне определились, выявились, уяснились; свет солнца разгоняет и рассеивает их, и он с мучительной напряженностью сосредоточивается на ночных ощущениях своих. Свет солнца — не его свет; мир дня — не его мир. Он еще не знает, что именно, но что-то здесь странно и необычно — это заложено глубоко в его душе. Только подсознательная, сублиминальная сфера души его ощущает это, и он мучится неродившимся, нарождающимся знанием. Он уже тайный враг королю, еще не зная ничего, еще не догадываясь.

Hamlet [*Aside*]

A little more than kin, and less than kind.

Гамлет (*в сторону*)

Побольше, чем сродни, поменьше, чем родной.

Но это не кажется, это точно есть в душе. Какое глубокое ощущение реальности своих ночных предчувствий, уверенность почти знание. Король и королева утешают его: все просто, все обычно, все естественно, все понятно — напрасно: его пророческая душа знает, что здесь есть что-то сверхъестественное, необычайное и странное. Вот необычайный по силе диалог — души знающей и непонимающего ума, дневного света неотразимых доводов рассудка и ночных, пусть смутных и темных, ощущений душой тайны.

Queen Gertrude

Good Hamlet, cast thy nighted colour off,
And let thine eye look like a friend on Denmark.
Do not for ever with thy veiled lids
Seek for thy noble father in the dust:
Thou know'st 'tis common; all that lives must die,
Passing through nature to eternity.

Королева

Мой добрый Гамлет, сбрось цвета ночные эти
И оком дружеским взгляни на короля.
Не вечно же тебе, склонивши вежды, в прахе
Отыскивать отца. Ты знаешь, общий
Удел наш: умереть должно все, что живет,
И все от мира в вечность перейдет.

Hamlet

Ay, madam, it is common.

Гамлет

Да, общий то удел наш, мать.

Queen Gertrude

If it be,
Why seems it so particular with thee?

Hamlet

Seems, madam! nay it is; I know not "seems".
'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected 'havior of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly: these indeed seem,
For they are actions that a man might play:
But I have that within which passeth show;
These but the trappings and the suits of woe.

Королева

А если так,
С чего ж он кажется особенным тебе?

Гамлет

Не кажется, а есть; не знаю никаких
Я "кажется". О, мать, ни темный плащ один,
Иль строгость черного, как водится, наряда,
Иль тяжкие груди стесненной вздохи,
Нет, ни очей обильные потоки,
Ни выражение поникшего лица,
Ни всякий признак, вид или подобие скорби
Не выскажут ее; вот это в самом деле
Лишь "кажется" и может быть притворно.
Что в сердце у меня, того б не показали
Прикрасы лишь одни и лишь наряд печали.

Скорь Гамлета, его непонятная грусть, его необычный глубокий траур сына по умершем отце темным пятном, цветом ночи оттеняют безмятежный фон веселья и торжества любви, силы, жизни, брака, коронации. Ему самому непонятно это, — но это не обычный траур, скорь сына по умершем отце; его душа неосознанно, но верно знает все. Все просто, все обычно, все умирает и переходит в вечность от земли; это — всеобщий жребий. Вот два мировоззрения — человека дневного сознания, рассудка — короля; и темных глубин пророческой души Гамлета. Короля и королеву тревожит, пугает скорь Гамлета, его траур; неосознанно и они предчувствуют роковую гибельность этого траура, — так в «отражениях» улавливается глубокая предчувственная ужасность Гамлета. Они отвлекают мысли принца от умершего отца, просят сбросить «цвета ночи», которые их пугают, покинуть скорь, взглянуть дружественно («like a friend...») на короля Дании. Их пугает то, что Гамлет особенно этим поражен. Его скорь невыразима, непонятна ему самому — глубинная, сокровенная, траурная, то есть связанная с замогильным; ночные цвета — это только знаки скорби, и так всегда Гамлет, на протяжении всей трагедии — его монологи, его печаль, его грустные размышления, разговоры, его траурные одежды, его потоки слез, унылый вид — все это только знаки скорби, ее прикрасы и наряды. В его душе есть то, что выше всякого показа; все остальное — наряд. Такая глубина скорби — которая не может быть выявлена даже в трагедии. Это надо запомнить на все дальнейшее «чтение» трагедии: не принимать знаков скорби за самую скорь. Она на неизмеримо большей душевной глубине — она в «молчании» трагедии.

King Claudius

'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet,
To give these mourning duties to your father:
But, you must know, your father lost a father;
That father lost, lost his, and the survivor bound
In filial obligation for some term
To do obsequious sorrow: but to persevere
In obstinate condolement is a course
Of impious stubbornness; 'tis unmanly grief;
It shows a will most incorrect to heaven,
A heart unfortified, a mind impatient,
An understanding simple and unschool'd:
For what we know must be and is as common
As any the most vulgar thing to sense,
Why should we in our peevish opposition
Take it to heart? Fie! 'tis a fault to heaven,
A fault against the dead, a fault to nature,
To reason most absurd: whose common theme
Is death of fathers, and who still hath cried,
From the first corse till he that died to-day,
"This must be so".

Король

Как хорошо и как похвально Гамлет,
Что горестью ты платишь долг отцу;
Но знать ты должен: твой отец отца утратил,
Утраченный утратил своего,
И пережившего долг сына обязует
Поплакать несколько. Но непрерывный плач
Упрямой скорби есть безбожное упорство,
Плач мужа недостойный; он являет
Восставшую противу неба волю,
Строптивый дух, расслабленное сердце,
Неразвитой и неразумный смысл.
Что быть должно, что общий наш удел,
Что самое обычное явление,
Зачем с ребячески-мятежным противленьем
Так сердцу принимать? Стыдись. То грех пред небом,
Грех перед почившим, грех перед природой,
Противный разуму, который смерть отцов
Признал и все твердит со дня, как умер первый
Из смертных до умершего сегодня:
"Так быть должно".

Король подробно перечислил все грехи Гамлета: эта скорбь, этот траур — про-
ступок пред умом, грех перед небом, грех перед природой, безумие перед рас-
судком, — раз так быть должно, раз это самое обыкновенное из всего, что есть
обыкновенного. Возмутившееся естество, грех перед природой, помутившийся,
охваченный безумием разум.

We pray you, throw to earth
This unprevailing woe, and think of us
As of a father: for let the world take note,
You are the most immediate to our throne;
And with no less nobility of love
Than that which dearest father bears his son,
Do I impart toward you. For your intent
In going back to school in Wittenberg,
It is most retrograde to our desire:
And we beseech you, bend you to remain
Here, in the cheer and comfort of our eye,
Our chiefest courtier, cousin, and our son.

Страхни, тебя мы просим,
Напрасную печаль и в нас признай отца.
Уведать должен мир, что ты ближайший
К престолу нашему; что полноту любви
Не меньше той, какую уделяет
Родному сыну лучший из отцов,
К тебе питаю я. А что до твоего
Желанья в Виттенберг вернуться на ученье,
То знай, оно противно нашей воле.
Тебя мы просим: здесь остаться согласись
На утешение и радость нашим взорам,
Как первый из вельмож, племянник наш и сын.

Queen Gertrude

Let not thy mother lose her prayers, Hamlet:
I pray thee, stay with us; go not to Wittenberg.

Королева

Пусть просьбы матери не будут тщетны, Гамлет!
Останься здесь, прошу; не ездь в Виттенберг!

Король и королева искренне просят Гамлета остаться и не ездить в Виттенберг; они действительно хотят, чтобы он при дворе был ближайший к трону, ибо, как только король узнает, как враждебна, как гибельна для него скорбь Гамлета, он отошлет его сам. Теперь он только смутно предчувствует, только опасается, он хочет искренне любить Гамлета, смирить его тоску. Но уже он боится этой скорби, этой постоянной мысли об отце. И Гамлет, уже, еще только охваченный предчувствиями чего-то, уже, еще не знающий точно ничего, еще не приобшившийся тайне страны безвестной, но уже связанный с ней смертью отца, крепчайшей связью траура, уже не имеет желаний, уже ему здесь, в этом мире, все безразлично; уже у него нет занятий и дел. И с какой усталостью печали, не подозревая, сколь ужасные последствия принесет его повиновение, но уже повиновующийся, уже связанный остаться здесь, он говорит:

I shall in all my best obey you, madam.

Тебе по мере сил я должен быть послушен

Какая неуловимо тонкая черта, художественно отделанная деталь, которая имеет значение фундамента для всего здания трагедии: уже без воли, уже повиновующийся — здесь враждебным королю и королеве, которые тоже уже — просят остаться того, кого потом будут высылать, — как, почему? В этом один мотив: так надо трагедии. В тревожной радости — почти истерической, в диких восклицаниях короля, принявшего этот ответ, это согласие за ответ прекрасный и любовный, за повиновение себе (слепота действующих лиц и темное, «так надо трагедии»), повиновение ему — в этом стиль пьесы), — чувствуется темная и слепая, но уже заведенная, уже пущенная в ход сила трагедии, которую уже ничем нельзя остановить, которая подчиняет себе все поступки действующих лиц и выводит из них результаты, обратные их намерениям, нужные трагедии.

King Claudius

Why, 'tis a loving and a fair reply:
Be as ourself in Denmark. Madam, come;
This gentle and unforced accord of Hamlet
Sits smiling to my heart: in grace whereof,
No jocund health that Denmark drinks to-day,
But the great cannon to the clouds shall tell,
And the king's rouse the heavens all bruit again,
Re-speaking earthly thunder. Come away.

Король

Что за прекрасный, ласковый ответ;
Будь с нами в Дании. – Идем, Гертруда; Гамлет
Согласием свободным и приветным
Мне сердце радует. И каждый раз сегодня,
Как будет пить король за здоровье его,
Пусть облакам о том грохочут пушки;
От пира короля пусть небо загремит,
И гром земли да повторится в нем. Идемте.

Двор уходит. Гамлет один. Он уже одинок. Он уже говорит монологами. Смысл его монологов вообще мы установим ниже. Теперь же повторяем: это только знаки скорби. Все его монологи, в частности первый (act I, sc. 2), носят странный характер:

они видимо ничем не связаны с ходом действия, это точно отрывки его переживаний наедине с собой, не составляющие ни начала, ни конца его размышлений, но в целом оттеняющие, дающие приблизительную картину его переживаний, и помещенные в нужном месте. Пусть они видимо не связаны с действием, пусть это видимо только «общие» размышления, раскрывающие настроения и взгляды принца; внутренне это непосредственно связанные с действием трагедии, освещающие его и объясняющие — параллельно идущие ходу действия душевные переживания Гамлета, позволяющие установить взаимоотношение того и другого, в чем скрыта разгадка трагедии. Их странный и необычный характер проистекает из самой странности и необычности этого «взаимоотношения». Монологи — это отрывки, та завеса, которая прикрывает его скорбь, его внутреннюю душевную жизнь, здесь в разговорах с собой, в одиночестве не исчезает совсем, но утончается, делается более прозрачной, оттеняет и обрисовывает то, что за ней больше, чем в разговорах с другими, где эта завеса более плотная; это как бы отверстия, но тоже затянутые тонкой пеленой «разговора», «слов». Дело в том, что есть вещи, невидимые иначе, как через завесу; завеса не только закрывает их, но и показывает, ибо без нее, не через нее — они невидимы. Таковы внутренние переживания Гамлета. Но об этом дальше.

В первом монологе, имеющем решающее почти значение в понимании Гамлета, опять-таки в предчувствии, в предвидении намечается и заключается вся дальнейшая его трагедия. Это вовсе не «общий» монолог, стоящий особняком, в стороне от действия — сказанный только затем, чтобы раскрыть зрителю внутреннее состояние героя, — это ключ ко всему действию.

Душа Гамлета, чувствующая уже грядущую тайну, уже не приемлет этого мира, уже не живет в нем. Она погружена в глубокую и безысходную, постоянно углубляющуюся скорбь. Он уже оторван от всего, что здесь, от природы, от людей, от солнца. Он еще не стер со страниц воспоминания изречения книг, но ему уже незачем продолжать свое учение. Он уже ненавидит солнце, и в бесконечной разобщенности своей он страшным одиночеством заполнил душу, отъединенный от людей, оторванный от природы. В этом — предчувствие его грядущей трагедии разобщенности с миром, последнего и трагического уединения, ужаса одиночества заблудившейся в мирах души. Как тяжело уже это разобщение с миром, видно по такому рыдающему воплю, исполненному безнадежной, беспросветной тоски и жажды слияния, растворения, небытия:

O, that this too too solid flesh would melt
Thaw and resolve itself into a dew!
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!
How weary, stale, flat and unprofitable,
Seem to me all the uses of this world!
Fie on't! ah fie! 'tis an unweeded garden,
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely.

О, если б эта плоть из твердой, слишком твердой,
Растаяв, растопясь, росой стала!
О, если б заповедью нам самоубийства
Превечный бог не запретил! О, боже, боже!
Как пошлы, мелочны, противны и бесплодны
Мне мира этого все кажутся дела!
Фу, гадость, фу! Он – что от сорных трав
Невыполотый сад; все грубое и злое
Им завладело.

Гамлет совершенно как будто не связан с этим запустелым садом, он жаждет испариться туманом. Тяжесть жизни, ее бремя — какой трагической мелодией звучит здесь «музыка» пьесы. Смысл этого монолога — его связь с действием — в притяжении души Гамлета к могиле, к отрешению от жизни. Он у грани несуществования, самоубийства. Что же удерживает его от самоубийства — запрет религии, но это ведь не связано нисколько с действием трагедии, это внешне не мотивировано, — но действительно ему поставлена преграда, он доведен до грани, но здесь он должен удержаться. Опять: так надо трагедии. И опять: «слепота» — он сам принимает это за запрет религии. Но это совсем другое: не душевный мотив, произвольно взятый и приписанный автором герою, извне приданный ему, но который мог бы и не быть приданным, удерживает Гамлета, а самая трагедия извне сковывает его.

Он вынут из жизни; ему обветшалыми и утомительными, серыми и пошло-плоскими кажутся земные дела. Но если, с одной стороны, Гамлет уже разобщен со всем, уже в скорби своей порвал обычные связи и враждебен всему, если он вынут из круга жизни, уже одинок, уже один, — то, с другой стороны, еще непонятно для него самого он связан со всем этим иной связью, необычной, связан ходом трагедии: что-то заставляет мысль его все снова и снова возвращаться к преждевременной кончине отца. Этим он связан с трагедией, ее завязкой он привязан к ней и не может уйти от трагедии — убить себя.

Здесь, прежде всего ум его останавливается на дневной, на здешней стороне дела — его занимает поспешный брак матери; это не просто разочарование в матери, не оскорбленный в лучших чувствах идеалист, — нет, это слишком глубоко отпечатлелось в его трагическом сознании, воспринимающем глубоко и потрясенно. Оторванный от природы, от естества, от солнца, учения, радости и света, он навсегда разобщается с женщиной. Разрыв с матерью, с родившей — глубоко символичен в трагедии. Погруженный в странное и необычное, чувствующий его за самыми обыденными вещами, воспринимающий за каждым жизненным явлением всю его таинственную трагическую глубину, он чувствует все необычное, что звучит ему в грехе матери. Правда, в его осуждениях и восхвалениях отца (как будто дело в этом! Опять «слепота»!) звучит еще отголосок наполовину студента, не ушедшего еще от обычного, обычных осуждений, но он воспринимает и тайную сторону всего этого.

...That it should come to this!

But two months dead: nay, not so much, not two:
So excellent a king; that was, to this,
Hyperion to a satyr; so loving to my mother
That he might not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly. Heaven and earth!
Must I remember? why, she would hang on him,

...До чего дошло!

Два месяца, как умер он! Да нет и двух!
Столь доблестный король! Он схож был с этим,
Как схож Гиперион с сатиром. Мать мою
Он так любил, что не давал в лицо ей
Пахнуть и ветру. Небо и земля!
И помнить должен я? Она к нему ласкалась,

As if increase of appetite had grown
By what it fed on: and yet, within a month –
Let me not think on't – Frailty, thy name is woman!
A little month, or ere those shoes were old
With which she follow'd my poor father's body,
Like Niobe, all tears: – why she, even she –
O, God! a beast, that wants discourse of reason,
Would have moum'd longer – married with my uncle,
My father's brother, but no more like my father
Than I to Hercules: within a month:
Ere yet the salt of most unrighteous tears
Had left the flushing in her galled eyes,
She married. O, most wicked speed, to post
With such dexterity to incestuous sheets!
It is not nor it cannot come to good:
But break, my heart; for I must hold my tongue.

Как будто ласками питаюсь, вождельные
Все больше в ней росло. И вот, спустя лишь месяц,
Прочь, эта мысль! – Изменчивость, твое
Название женщина! – Лишь месяц! Не сносила
И башмаков она, в которых шла за гробом,
Как Ниобея, вся в слезах. И что ж, она,
Да, и она – О, боже! Неразумный зверь
Грустил бы долее – пошла за дядю, брата
Отца, но на отца похожего не больше,
Чем я на Геркулеса. Через месяц! Горечь
Слез столь неправедных ей не успела
И докрасна разъесть заплаканных очей,
Уж замужем она. О, гнусный пыл! Добраться
С таким проворством до постели блудной!
Нет в этом доброе и впредь не будет...
Но, сердце, разорвись: уста должны молчать!

Пусть надрывается сердце — уста должны молчать. Этот обет внутреннего молчания — он придает особый облик всей роли принца. Все равно: неизреченна скорбь сердца и темные предчувствия: это не может повести к добру. Вот что связывает Гамлета.

Это, конечно, не размышления; размышлениями — мыслью к этому прийти нельзя, — это, скорее, «to reason most absurd¹». Это не обычный скорбный плач сына — это, скорее, грех перед природой, это, скорее, отражения, проекции иных, темных чувствований души (как и все монологи — только проекции на плоскость трагедии его темных глубин), неясных ему самому.

Первый период, Гамлет до явления Духа, — это сплошное предчувствие, это знание невыявленное, но таящееся в темной половине души. Поэтому здесь такое смешение (в этом смешении — удивительный художественный стиль этого периода) еще обыденного, еще простого — и уже необычного, уже вышедшего из общего круга. Отсюда «смешанный» характер монолога — отголосок «простых» и понятных осуждений и темное предчувствие недоброго. Отсюда его речи о пьянстве к Горацио:

...But what is your affair in Elsinore?
We'll teach you to drink deep ere you depart.

... Что у тебя за дело в Эльсиноре?
Тебя мы пьянствовать научим до отъезда.

И ирония еще такая простая о свадьбе матери:

Thrift, thrift, Horatio! the funeral baked meats
Did coldly furnish forth the marriage tables.

Расчет, расчет, Гораций! С похорон
Простывших блюд на брачный пир хватило.

¹ Противный разуму... — *Прим. пер.*



И осуждения короля:

The king doth wake to-night and takes his rouse,
Keeps wassail, and the swaggering up-spring reels;
And, as he drains his draughts of Rhenish down,
The kettle-drum and trumpet thus bray out
The triumph of his pledge.

Король сегодня пьянствует всю ночь;
Пир у него идет с разгульной пляской;
Пока он рейнское вино вливает в глотку,
При каждом из его заздравных кубков
Литавры с трубами гремят.

Act I, sc. 4

Это еще все на поверхности, это все простое, дневное, одноцветное, не преломленное в глубинах души; это еще обычные осуждения, простая ирония, в них еще нет последней глубины, они не зажжены внутренним пламенем души*¹⁰. Это еще Гамлет — простой человек, не отмеченный. Но уже в предчувствиях есть и другое. Есть предваренная мудрость грядущих глубин и откровений, есть сокровенное ощущение тайны, окутывающей все. И все это смешивается — эти две души в Гамлете еще не нащупали, еще не открыли друг друга, еще существуют параллельно и независимо одна от другой. Точно два тока — две души эти — протекают в Гамлете, и скоро они встретятся, ночная и дневная половины его. И все это смешано удивительным образом: в словах о пьянстве короля (act I, sc. 4). Гамлет говорит, что вино уничтожает все доблестные дела, — в этих речах еще виден только виттенбергский студент, обличающий пороки двора, еще обыкновенный глаз чувствуется в этом, еще холодная, не зажегшаяся речь. И вот просвечивают отблески грядущего огня:

So, oft it chances in particular men,
That for some vicious mole of nature in them,
As, in their birth – wherein they are not guilty,
Since nature cannot choose his origin –
By the o'ergrowth of some complexion,
Oft breaking down the pales and forts of reason,
Or by some habit that too much o'er-leavens
The form of plausible manners, that these men,
Carrying, I say, the stamp of one defect,
Being nature's livery, or fortune's star, –
Their virtues else – be they as pure as grace,
As infinite as man may undergo –
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault: the dram of eale
Doth all the noble substance of a doubt
To his own scandal.

Бывает часто так с отдельными людьми,
Когда какой-нибудь у них порок природный
(В чем нет вины их, так как не вольна
Себе судьбу избрать природа), и когда
Уже с рождения одарены они
Преобладающей наклонностью одною,
Что разума оплот ломает, иль привычкой,
Противною приличью; люди эти,
Я говорю, нося печать несовершенства,
Будь ты изъян природный иль случайный,
Будь чище святости самой они, будь качеств
В них, сколько человек в себе вместить бы мог, –
Во мненье общества за тот порок единый
Осуждены. Одною ложкой дегтя
И бочку целую с чистейшим медом
Испортить можно.

Здесь в простых словах, которые все на поверхности, предчувствие трагедии, отзвук того страшного рыдания — «зачем я был когда-либо рожден...». Здесь уже

отсвет этого трагического пламени, озаряющего всю пьесу и накладывающего такой зловещий отпечаток на все лица и отбрасывающего кровавые отблески; здесь уже предчувствие, предвидение трагедии рождения.

Но, ни на чем так ярко не заметна эта «двойственность» Гамлета до трагедии, как на его отношениях с Офелией. Рассмотреть их надо и вообще для выяснения хода действия. Но в этом случае придется пользоваться исключительно «отражениями», ибо от Гамлета мы ни слова не слышим об этом и не видим ни разу его с Офелией. Здесь все можно выявить через других, через отражения. Поэтому ничего точного об их отношениях мы не знаем. Только из разговоров Полония и Лаэрта с Офелией (act I, sc. 3) да из соображений Полония, высказываемых дальше, можно в самых общих контурах возобновить эти отношения. Гамлет до явления Тени любит Офелию. Лаэрт говорит ей перед отъездом:

Laertes

For Hamlet and the trifling of his favour,
Hold it a fashion and a toy in blood,
A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting,
The perfume and suppliance of a minute;
No more.

Лаэрт

Знай, ветреное Гамлета вниманье
Лишь дань обычаю и прихоть крови; это
Фиалка в юности природы вешней, цвет
Хоть ранний, но недолгий, сладостный, но краткий,
Благоуханная, минутная забава;
Не больше.

Ophelia

No more but so?

Офелия

Неужели не более?

Laertes

Think it no more...

Лаэрт

Верь, не больше.

Act I, sc. 4

Полоний говорит об этой любви, что она игра крови — не больше. Офелия рассказывает:

He hath, my lord, of late made many tenders
Of his affection to me.

...

My lord, he hath importuned me with love
In honourable fashion.

...

And hath given countenance to his speech, my lord,
With almost all the holy vows of heaven.

Я часто слышала за эти дни признанья
В его ко мне влеченье.

...

Отец мой, о своей любви он мне твердил
Прилично и с почтеньем.

...

И речи подтверждал свои, отец мой,
Священнейшими клятвами небес.

И эта его записочка, которую Полоний передает королю и королеве:

“To the celestial and my soul’s idol, the most beautified Ophelia,” –

...

“In her excellent white bosom, these” etc.

...

“Doubt thou the stars are fire;
Doubt that the sun doth move;
Doubt truth to be a liar;
But never doubt I love”.

O dear Ophelia, I am ill at these numbers;
I have not art to reckon my groans: but that
I love thee best, O most best, believe it. Adieu.
Thine evermore most dear lady, whilst this
machine is to him¹, Hamlet”.

“Небесной, идолу души моей,
прекраснейшей Офелии” –

...

“Пусть на несравненной, белой ее груди
эти строки” и проч.

...

“Не верь, что звезд огонь сияет,
Что солнце путь свершает свой,
Не верь, что правда лжи не знает,
Но верь, что ты любима мной”.

О милая Офелия, мне плохо
удаются стихи. Я не умею вложить моих
вздохов в размеренные строки; но что я
люблю нежно, моя нежная, — верь тому.
Прощай. Твой навеки, самая дорогая моя,
пока душа еще в этой оболочке. Гамлет”.

Act II, sc. 2

Это удивительно¹глубокое предчувствие, это необходимо запомнить на все дальнейшее чтение трагедии: «пока эта машина принадлежит ему», — он уже чувствует, что this machine² (какое удивительное слово для объяснения всего дальнейшего «автоматизма» Гамлета в трагедии) начинает принадлежать не ему. Ведь в этом вся грядущая трагедия. Гамлет не обманывает Офелию, обещая любить ее вечно до тех пор, пока и т.д. Теперь еще он любит ее глубоко — опять на такой душевной глубине, которая невыразима, — стихи не даются ему. Только в самых общих чертах обозначена эта любовь, и первое — это ее глубина (смысл записки), но уже видна ее трагическая сторона. Лаэрт говорит, что любовь Гамлета — фиалка, ее жизнь — минута, не больше. Цветок, отцветающий скоро, издающий запах одно мгновение, — не больше. Конечно, он имел непосредственно в виду другое, но какой глубокий смысл приобретают его слова, его предчувствия трагической развязки этой любви — опять два смысла: один, вкладываемый лицом говорящим, и другой — трагедией. Он почему-то боится любви Гамлета к сестре, пугается ее, хочет уберечь ее от этого. Так и Полоний.

¹ Пока эта машина принадлежит ему (англ. досл.) — Прим. пер.

² Эта машина (англ. досл.). Эта оболочка (пер. К. Р.) — Прим. пер.

Lord Polonius

Do you believe his tenders, as you call them?

Полоний

И веришь в эти ты его «признанья»?

Ophelia

I do not know, my lord, what I should think.

Офелия

Не знаю я, отец, что думать мне о них.

И дальше — его предостережения:

Lord Polonius

...in few, Ophelia,
Do not believe his vows...

Полоний

...короче, клятвам
Его не верь...

Лаэрт себе и сестре истолковывает, как и Полоний, свои опасения просто — естественные опасения брата за ее девическую честь — обыденным и понятным языком. В Гамлете играет молодая кровь, он, может быть, и любит ее сейчас, но он принц, он в своем выборе не волен, он связан своим высоким положением, он «в себе не властен», он «подданный своего рождения», он не может сам устраивать свою судьбу, он должен считаться с одобрением народа — следовательно, ему нельзя верить и надо его любви остерегаться.

Laertes

... Perhaps he loves you now,
And now no soil nor cautel doth besmirch
The virtue of his will...

Лаэрт

... Может быть, теперь тебя он любит,
И чистоты его желаний не мрачит
Ни пятнышко лукавства...

Но каким глубоким отзвуком грядущей трагедии звучат его слова, имеющие в виду совсем не то, не таинственное озарение, отблеск грядущей скорби и несчастий, а будничное и обыкновенное рассуждение и опасение брата, дорожащего девической честью сестры. Но не все ли здесь, в этой трагедии, имеет два смысла:

Laertes

...but you must fear,
His greatness weigh'd, his will is not his own;
For he himself is subject to his birth:
He may not, as unvalued persons do,
Carve for himself; for on his choice depends
The safety and health of this whole state;
And therefore must his choice be circumscrib'd
Unto the voice and yielding of that body
Whereof he is the head. Then if he says he loves you,
It fits your wisdom so far to believe it
As he in his particular act and place
May give his saying deed...
etc.

Лаэрт

...все же бойся,
Его величие взвесив. У него
Нет воли: своему подвластен он рождению
И, как простые смертные, не может
Располагать собой; от выбора его
Благополучие зависит государства.
А в выборе он связан изъявлением
Согласья всей страны, как тела, голова
Которому он сам. Он говорит, что любит;
А ты разумна будь и верь ему не больше,
Чем может он в своем высоком положении
На деле оправдать...
и т.д.

Опять: свяжите это с «до тех пор, пока...» Лаэрт чувствует, что this machine принадлежит не Гамлету — он раб своего рождения, он в себе не властен. Опять намек на трагедию рождения — «зачем я был рожден...» Итак, в отношении к Офелии — обе эти стороны Гамлета обрисовываются очень ясно: он еще наполовину здесь, как все, он любит девушку — Офелию, но уже наполовину (в предчувствии) не свой, его тело machine не ему принадлежит, он раб своего рождения, он не сумеет любить, любовь кончится гибельно — уже есть предчувствование таинственное, озаряющий намек грядущей трагедии любви Гамлета к Офелии.

Таков Гамлет до явления Тени: весь предчувствие, весь полужизнь, полужизнь-полутам, на пороге двух миров. Тень вовсе не извне навязывает ему мечь. Он, сам не зная того, идет навстречу Тени.

«My father! — methinks I see my father!», говорит он вдруг пришедшим рассказать ему о явлении Тени, он чувствует ее приближение. Вот разгадка всего Гамлета: он все время видит в очах души отца².

Horatio

O, where, my lord?

Гораций

Где, принц?

Hamlet

In my mind's eye, Horatio.

Гамлет

Души моей глазами, друг Гораций.

Horatio

My lord, I think I saw him yesternight.

Гораций

Мне кажется, вчера он ночью мне явился.

Hamlet

Saw? Who?

Гамлет

Явился? Кто?

Horatio

My lord, the king your father.

Гораций

Король, отец ваш, принц.

Hamlet

The king my father!

Гамлет

Король, отец мой!

¹ Отец мой, — пред собой отца я словно вижу — Прим. пер.

² Dr. Onimus (цит по: К.Р.) видит в этих словах самое краткое и самое верное определение галлюцинации. То обстоятельство, что Шекспир не ограничился галлюцинацией, потом подтвержденной представлением, а так «размазал» (разработал) явление Тени, показав ее зрителям и заставив Гамлета увидеть ее не только «очаи души», думается нам, служит достаточным опровержением взгляда на Тень как на галлюцинацию Гамлета (см. брошюру А.Н.Кремлева «О тени отца Гамлета и шекспировской трагедии»). В Гамлете есть что-то сомнамбулическое.



Horatio

Season your admiration for awhile
With an attent ear, till I may deliver,
Upon the witness of these gentlemen,
This marvel to you.

Гораций

Умерьте изумленья на минуту,
С вниманьем выслушав, что вам об этом диве,
На них, как на свидетелей, ссылаясь,
Я расскажу.

Hamlet

For God's love, let me hear.

Гамлет

О, ради Бога, говори!

Act I, sc. 2

В напряженнейшем изумлении выслушивает он удивительный рассказ (опять рассказ!) Горацио о привидении, не перебивая его ни словом, — в молчании. В превосходной картине изумления, удивления, но не чрезмерного, не потрясенного, с каким Гамлет выслушивает это, в картине, выдержанной с изумительной художественной яркостью сказывается все отношение Гамлета к Тени. Едва рассказ окончен, как он со стремительностью, перехватывающей слова поспешностью, начинает расспрашивать, как о деле — опять удивительном, но не чрезмерно: где это было, говорили ли с ним?

Hamlet

'Tis very strange¹.

Гамлет

Необычайно это.

И только: это очень странно — не больше. Ни одно слово не повторяется здесь столько раз, как strange².

Hamlet

Indeed, indeed, sirs, but this troubles me.
Hold you the watch to-night?

Гамлет

Вы правы, господа; но этим я смущен.
На страже вы сегодня в ночь?

Marcellus, Bernardo

We do, my lord.

Марцелл и Бернард

Да, принц.

Hamlet

Arm'd, say you?

Гамлет

В оружье, вы сказали?

Marcellus, Bernardo

Arm'd, my lord.

Марцелл и Бернард

Да, в оружье.

¹ Это очень странно (англ. досл.) — Прим. пер.

² Странно (англ. досл.) — Прим. пер.

Hamlet

From top to toe?

Гамлет

От головы до пят?

Marcellus, Bernardo

My lord, from head to foot.

Марцелл и Бернард

Да, с ног до головы.

Hamlet

Then saw you not his face?

Гамлет

Его лица вы, значит, не видали?

Horatio

O, yes, my lord; he wore his beaver up.

Гораций

О, да; приподнято забрало было, принц.

Hamlet

What, look'd he frowningly?

Гамлет

Казался мрачен он?

Horatio

A countenance more in sorrow than in anger.

Гораций

Он вид имел скорей печальный, а не гневный.

Hamlet

Pale or red?

Гамлет

Румян иль бледен?

Horatio

Nay, very pale.

Гораций

Нет, очень бледен.

Hamlet

And fix'd his eyes upon you?

Гамлет

Он глядел на вас?

Horatio

Most constantly.

Гораций

Упорно.

Hamlet

I would I had been there.

Гамлет

Мне хотелось бы там быть.

Horatio

It would have much amazed you.

Гораций

Вы очень были бы поражены.

Hamlet

Very like, very like. Stay'd it long?

Гамлет

Наверно,
Наверно. Долго ли он оставался?

Horatio

While one with moderate haste might tell a hundred.

Гораций

Мы до ста сосчитать не торопясь успели б.

Marcellus, Bernardo

Longer, longer.

Марцелл и Бернард

Нет, дольше, дольше.

Horatio

Not when I saw't.

Hamlet

His beard was grizzled – no?

Horatio

It was, as I have seen it in his life,
A sable silver'd.

Hamlet

I will watch to-night;
Perchance 'twill walk again.

Horatio

I warrant it will.

Гораций

Но не при мне.

Гамлет

С седой ли был он бородой?

Гораций

Нет, как видал я у него при жизни: с черной,
Но серебристою.

Гамлет

Я в ночь на стражу стану;
Быть может, он опять придет.

Гораций

Я в том уверен.

В напряженной и прерывистой экспрессивности этого разговора¹ с яркостью обрисовывается это полуудивление Гамлета — точно он узнал нечто удивительное, но что и раньше видел в очах своей души, точно подтвердилось и оправдалось в действительности прежнее ощущение его. Гамлет не ужасается — Дух его ужаснул бы, — его это удивляет, как исполнившееся пророчество его души. И он сам идет навстречу Тени, сам хочет ее обо всем спросить, выведать¹¹.

Hamlet

If it assume my noble father's person,
I'll speak to it, though hell itself should gape
And bid me hold my peace. I pray you all,
If you have hitherto conceal'd this sight,
Let it be tenable in your silence still;
And whatsoever else shall hap to-night,
Give it an understanding, but no tongue.

Гамлет

Когда отца он примет образ, с ним я
Заговорю, хотя бы и самый ад разверзся
И мне велел молчать. Всех вас прошу я:
Как виденное вы скрывали до сих пор,
Так и вперед молчанье соблюдайте;
И что бы в ночь сегодня ни случилось,
Пусть держится в уме, но с языка не сходит.

Он уже предчувствует неизреченность тайны — закликает молчать — всему давать смысл молча (это тоже надо запомнить на все чтение дальше) — как все

¹ Тен-Бринк (Тен-Бринк, 1898) так говорит об этом художественном приеме Шекспира: «Все эти и подобные им приемы имеют следствием то, что в нас не может возникнуть сомнение касательно действительности видимого и слышимого нами. Если приводится рассказ о событии, при котором мы сами не присутствовали или в истинность которого нам трудно поверить, хотя мы и были очевидцами его, то автор никогда не преминет убедить нас в действительности этого происшествия разными незначительными подробностями, о которых вспоминают рассказывающие, а часто и тем, что рассказывающие противоречат друг другу в подобных мелочах». Приводится эта сцена расспросов Гамлета о явлении Тени.

построено на молчании. Он сам идет навстречу Тени, что-то тянет его. Заклинание молчать — предчувствие страшной клятвы на мече; да и вообще вся сцена (прежде встречи с Духом, он встречается с ним в рассказе в разговоре!) — предварение, отблеск, предчувствие сцены явления Тени Гамлету (еще художественная деталь: при определении времени — очевидцы расходятся, определить пребывание Тени на время нельзя, потерялось чувство, расстроилось время — отзвук «время вышло из пазов»). Удивительный разговор в «отражениях» показывает всю ужасную реальность явления Тени. Сам Гамлет знает почти все:

Hamlet

My father's spirit in arms! all is not well;
I doubt some foul play: would the night were come!
Till then sit still, my soul: foul deeds will rise,
Though all the earth o'erwhelm them, to men's eyes.

Гамлет

Тень моего отца в оружьи! Не к добру;
Мне злое чуется. Настала б ночь скорее!
Смирись, душа! Глазам людей деянья злые
Все ж явятся, хоть скрой их глубины земные.

Он чувствует, как нарастает открытие тайны, он знает, что она прорвется сквозь толщу поваленной на нее земли. Пока — о волнении скорби говорит этот ужасный стих: «Till then sit still, my soul...¹». Точно два тока идут в пьесе, не встречаясь друг с другом, но странно притягивающихся один к другому¹². Тень ищет Гамлета — Гамлет идет сам к Тени: «...would the night were come!²». Это страшным рыданием срывается у него с уст. Когда токи сойдутся, когда Гамлет узнает все, он восклицает: «O my prophetic soul!³ (Act I, sc. 5)» — он предчувствовал все. В этом весь Гамлет до явления Тени⁴.

Еще одна деталь разговора, решающая и важная: Тень, рассказывает Горацио, бледна и глядела со скорбью. Вот уже (до явления Гамлету Тени) источник скорби в трагедии и в Гамлете: это потусторонняя, замогильная скорбь, скорбь из той страны безвестной, откуда явился призрак, скорбь из могилы, ответ замогильной, нездешней скорби отца, призрака — в лице Гамлета.

Особенно важно именно здесь оттенить нездешнее, потустороннее в скорби Гамлета и всей трагедии, ибо Гамлет весь — скорбь, как трагедия вся — скорбь.

¹ Смирись, душа!.. — Прим. пер.

² Настала б ночь скорее! — Прим. пер.

³ О, вещий дух мой! — Прим. пер.

⁴ Эта предчувственность трагедии отмечается часто многими критиками. Так о предчувствиях Лаэрта и Полония говорит г-жа Джемсон (она хорошо говорит о неизреченности любви Офелии: «Любовь Офелии, которую она ни разу не выговаривает, подобна тайне, скрытой ею от себя самой и долженствующей умереть тайною в наших сердцах так же, как в ее собственном сердце...»): «Когда ее отец и брат находят нужным предостеречь ее простодушие, дать ей урок житейской мудрости... мы тогда уже чувствуем, что все эти предостережения и уверения слишком поздны; потому что с той самой минуты, когда является она среди мрачного столкновения преступления, мести и сверхъестественных ужасов, мы предчувствуем уже, какова должна быть судьба ее».

ГЛАВА IV

Наконец, токи встречаются, и их стечение озаряется удивительным светом, который заливает всю трагедию. Гамлет и Дух сходятся, и это одно определяет весь ход мысли, весь строй чувств, всю судьбу датского принца, а через него — и весь ход действия трагедии. Наступает ужасный («мертвый») час ночи. Мороз и ветер. На уединенной террасе полночь встречает условленная стража. После полуночи — время, не определенное точно, — входит призрак. Гамлет в ужасе, вдруг преображенный от невероятного ощущения близости встречи с Духом отца, призраком, пришельцем из иных стран.

Hamlet

Angels and ministers of grace defend us!
Be thou a spirit of health or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
Be thy intents wicked or charitable,
Thou comest in such a questionable shape
That I will speak to thee: I'll call thee Hamlet,
King, father, royal Dane: O, answer me!
Let me not burst in ignorance; but tell
Why thy canonized bones, hearsed in death,
Have burst their cerements; why the sepulchre,
Wherein we saw thee quietly inurn'd,
Hath oped his ponderous and marble jaws,
To cast thee up again. What may this mean,
That thou, dead corse, again in complete steel
Revisit'st thus the glimpses of the moon,
Making night hideous; and we fools of nature
So horridly to shake our disposition
With thoughts beyond the reaches of our souls?
Say, why is this? wherefore? what should we do?

Гамлет

О, вестники небес и ангелы, спасите!
Будь ты блаженный дух или проклятья демон,
Неси дыхание небес иль вихри ада,
Будь злобны умыслы твои иль милосердны, —
Так обаятелен твой вид, что я с тобой
Заговорю; к тебе взывать я буду: Гамлет,
Король, отец! Датчанин царственный, ответь мне!
Не дай терзаться мне в неведенье! Скажи,
Зачем зарытые в земле святые кости
Твои из гробных вырвались пелен? Зачем
Гробница, где тебя мы с миром схоронили,
Разверзнув мраморный и тяжковесный зев свой,
Тебя извергла вон? Как объяснить, что ты,
Труп бездыханный, вновь, окован сталью весь,
В сиянье лунном бродишь, наполняя
Ночь ужасом, что мы, игралище природы,
Потрясены так страшно помышленьем,
Которого в душе не превозмочь?
Скажи, зачем? На что все это? Что нам делать?

Act I, sc. 4

В этом монологе-вопросе, удивительном по невероятной силе насыщающего его ужаса мистического, вопросе, воспламененном огнем, рождающимся в ужаснувшейся душе от касания иному миру, — передано все то, что до сих пор таилось в Гамлете. Все слилось в этом вопросе потрясенной души, потрясенного воображения,

[Redacted header information]

«мыслями, которые находятся по ту сторону протяжения наших душ». Гамлет столкнулся вновь с отцом, пришельцем из иных стран, и спрашивает — это глубоко знаменательно, это важно заметить, — сам спрашивает, что означает явление выходца из могилы, которое мучит глупцов природы непостижимой для их душ, находящейся по ту сторону тайной. И, главное, сам спрашивает: «What should we do?» — что делать? В этих исступленных словах потрясенной души чувствуется такой трепет касания тайне, что он задевает последние струны души, настраивает ее на последний возможный по высоте лад, самый предельный, еще немного — струна не выдержит и оборвется; эти слова содержат такой ужас перед тайной, что дают неиспытанное доселе по глубине чувство сотрясения и ощущения тайны¹. Все сразу расстроено: до сих пор дни шли за днями, время текло и проходило обычным чередом своим — дни, занятия, дела — теперь все это от одного веяния призрака расстраивается. И Гамлет в ужасной тоске мечется душой перед новым рождением: «What should we do?» —

¹ В. Белинский называет этот монолог «слишком длинным для его (Гамлета) положения и немного риторическим». Белинский «оправдывает» Шекспира: «...но это не вина ни Шекспира, ни Гамлета: это болезнь XVI века, характер которого, как говорит Гизо, составляла гордость от множества познаний, недавно приобретенных, расточительность в рассуждениях и неумеренность в умствованиях» (*подчеркнуто Л. В.*). Все это, очевидно, В. Белинский находит в этом монологе. Остается сказать, что, хотя в этой пламенной исступленной мольбе не видно и следа «гордости от множества познаний» (в этом проникнутом такой тоской незнания монологе!), «расточительности в рассуждениях» (где здесь вообще «рассуждения?»), «неумеренности в умствованиях» (?), однако, не этим опровергаются рассуждения Белинского. Указание на его длинноты неверно потому, что это не есть заверченный монолог, а ряд прерывающихся и исступленных вопросов все нарастающего безумия, отчаяния и ужаса, — ведь Тень молчит, — отсюда эта исступленная страстность, возрастание вопросов, длительность — длинность — затягивание муки — из безмолвия Тени. Указание на его «риторичность» говорит о том, что Белинский не почувствовал, не воспринял поэтической красоты и силы этого места. Риторично — равносильно упреку — непозитивно; где риторика — там нет поэзии. Здесь спора, конечно, быть не может. Однако помимо общего указания на непрочувствованность Белинским этого места сделано еще одно: риторично — для Белинского значило непозитивно, не нужно, служебно. В связи с общим его пониманием «Гамлета» ему, как и почти всем критикам (это глубоко важно, что почти никто не принимает «Гамлета» всего ни на сцене, ни в критике; не указывает ли это на то, что их толкования не охватывают всего «Гамлета», что весь «Гамлет» в них не укладывается, приходится урезывать его, приноравливать) приходится выбрасывать кое-что из «Гамлета» как риторику. Именно это место для Белинского не нужно.

К. Фишер говорит: «Вопрос содержит в себе такой ужас перед мрачной мировой загадкой, что Шопенгауэр особенно охотно приводит именно эти слова». Но К. Фишер понимает его слишком общо (ужас, мировая загадка etc.), не двигая его в саму трагедию; для нее, для ее «узких» пределов (в их понимании) он только философское украшение, а не украшение красноречия (риторика).

² Что делать нам? — *Прим. пер.*

Тень манит Гамлета за собой. Как художественно это — «Ghost beckons Hamlet¹». Горацио и Марцелл в ужасе удерживают его, уговаривают не идти.

Horatio

It beckons you to go away with it,
As if it some impartment did desire
To you alone.

Marcellus

Look, with what courteous action
It waves you to a more removed ground:
But do not go with it.

Horatio

No, by no means.

Hamlet

It will not speak; then I will follow it.

Horatio

Do not, my lord.

Hamlet

Why, what should be the fear?
I do not set my life in a pin's fee;
And for my soul, what can it do to that,
Being a thing immortal as itself?
It waves me forth again: I'll follow it.

Horatio

What if it tempt you toward the flood, my lord,
Or to the dreadful summit of the cliff
That beetles o'er his base into the sea,
And there assume some other horrible form,
Which might deprive your sovereignty of reason
And draw you into madness? think of it:
The very place puts toys of desperation,
Without more motive, into every brain
That looks so many fathoms to the sea
And hears it roar beneath.

Гораций

Он манит, чтобы вы пошли за ним,
Как будто хочет что-то сообщить
Вам одному.

Марцелл

Глядите, вдали вас манит
Он с выраженьем ласковым таким.
Но не идите с ним.

Гораций

Нет, ни за что.

Гамлет

Не хочет говорить; так я пойду за ним.

Гораций

Принц, не ходите.

Гамлет

Да чего бояться?
Не стоит и булавки жизнь моя;
А что душе моей он сделать может,
Когда она бессмертна, как и он?
Он снова манит; я пойду за ним.

Гораций

А что, принц, если он вас завлечет к пучине
Иль на вершину грозную утеса,
Что, в море выдавшись, над бездною нависла,
И примет там какой другой ужасный образ;
Вы силы разума тогда могли б лишиться
И впасть в безумие. Подумайте о том.
Сама собою там и без других причин
Отчаянная мысль взбредет на ум любому,
Кто в эту глубину заглянет и услышит,
Как море в пропасти ревет.

¹ Призрак манит Гамлета — *Прим. пер.*

Гамлет хочет идти — ему жизнь ничтожнее булавки, а что может сделать Дух его душе, бессмертной, как он сам? Но Горацио в удивительных словах предупреждает: Тень может заманить на край бездны, на вершину нависшего над ней утеса и там лишить его владычества над разумом, ввергнуть в безумие: вот что может сделать (и делает) Дух его душе. Одно место, одна бездна приводит в отчаяние каждого, кто услышит рев ее, ее подземный голос. Край, грань бездны, ее голос уже возбуждают безумие, лишают власти над разумом. В ясном и выпуклом до живописной рельефности образе рисуется здесь то, или смысл того, что сейчас произойдет с принцем. Трудно представить себе высшую насыщенность реальной картины символической «двусмысленностью», таинственностью, иносказанием. Глубоко важно отметить: Горацио предсказывает, что Дух может Гамлета «deprive your sovereignty of reason and draw you into madness¹».

Hamlet

It waves me still.
Go on; I'll follow thee.

Marcellus

You shall not go, my lord.

Hamlet

Hold off your hands.

Horatio

Be ruled; you shall not go.

Hamlet

My fate cries out,
And makes each petty artery in this body
As hardy as the Nemean lion's nerve.

Ghost beckons.

Still am I call'd. Unhand me, gentlemen.

[Breaking from them]

By heaven, I'll make a ghost of him that lets me!
I say, away! Go on; I'll follow thee.

Exeunt Ghost and Hamlet

Гамлет

Все манит он.
Иди; я за тобой пойду.

Марцелл

Нельзя идти вам.

Гамлет

Руки прочь!

Гораций

Послушайтесь;
Нельзя идти вам.

Гамлет

Мне судьба повелевает
И силу льва Немейского моим
Малейшим жилам придает. Он все зовет!

Призрак манит.

Пустите, господа!

(Вырываясь от них)

Как перед небом:
Сам станет призраком, кто помешает мне;
Я говорю вам, прочь! Иди; я за тобою.

Призрак и Гамлет уходят.

¹ Лишить силы разума и ввергнуть в безумие — Прим. пер.

Здесь в последний раз схватывается Гамлет с прежней жизнью, с прежним миром. В этой символической сцене борьбы его с товарищами, боящимися, как бы он не переступил грани определенной, межи заповедной, последней черты, отделяющей мир от бездны, безумие от рассудка, — в этой сцене удерживающих товарищей и попирающего сопротивление, рвущего в борьбе охватывающие его руки Гамлета — сказывается с последней доступной искусству силой сценического именно воплощения художественного символа — весь смысл его ухода «за черту», «за грань» и последней борьбы. «My fate cries out¹» — его зовет судьба, и он только следует за ней — «I'll follow thee²». В этих тревожно иступленных, все нарастающих и повторяющихся вскриках слышится отчаявшаяся решимость идти, следовать за судьбой, идти на ее зов, идти по ее мановению — хоть на край бездны, хоть в безумие. Горацио знает, что «призрак обезумил его».

Horatio

He waxes desperate with imagination.

Marcellus

Let's follow; 'tis not fit thus to obey him.

Horatio

Have after. To what issue will this come?

Marcellus

Something is rotten in the state of Denmark.

Horatio

Heaven will direct it.

Marcellus

Nay, let's follow him.

Exeunt

Гораций

Он вне себя, в каком-то иступленье.

Марцелл

Пойдем за ним; нельзя нам слушаться его.

Гораций

Идем ему вослед. Чем кончится все это?

Марцелл

Подгнило что-то в Датском государстве.

Гораций

То в воле неба.

Марцелл

Нет, пойдем за ним.

Уходят.

И опять в исключительно художественном, лаконическом и отрывочном разговоре, опять в отблесках, отзвуках встает с потрясающей силой яркости, — как в эпиграфе к трагедии, как тень, как отблеск всего смысла ее, ее неизреченных глубин — и безумие муки Гамлета, и безумие всей трагедии. Гамлет и Тень ушли — где-то там происходит слияние этих двух стремившихся друг к другу токов, которое и зажигает трагическое пламя всей пьесы, — там завязывается трагедия, — а здесь предварительно ее тень, ее проекция — в обыденных словах и разговорах. Чувствуется из этого одного разговора, что там завязывается трагедия: Гамлет безумен, он в

¹ Мне судьба повелевает — Прим. пер.

² Я за тобою — Прим. пер.

иступлении из-за призрака. К чему все это приведет? Чем кончится все это? Уже предчувствие всего конца! Всей катастрофы! Чем разрешится вся эта начинающаяся здесь трагедия? Что-то подгнило в датском королевстве, и отец, передавая что-то сыну, тем самым губит Данию, отдает ее, отдает (в финале ведь это так, по фабуле!) видимо побежденному Фортинбрасу — его сыну. Небо направит это. Свяжите это последнее с «без воли провидения...» и «есть божество...» Гамлета, и «отблеск» получится поразительный по причудливой таинственности, игре света и теней, отсветов, отражений мимолетных, неуловимых веяний.... Этот отрывок по художественной ценности и значению для уяснения смысла трагедии — одно из драгоценнейших мест в пьесе. Здесь вся трагедия. Имеющие уши да слышат!

И дальше, как всегда в «Гамлете», за рассказом, или разговором, или предчувствием — сама сцена.

Hamlet

Where wilt thou lead me? Speak, I'll go no further.

Ghost

Mark me.

Hamlet

I will.

Ghost

My hour is almost come,
When I to sulphurous and tormenting flames
Must render up myself.

Hamlet

Alas, poor ghost!

Ghost

Pity me not, but lend thy serious hearing
To what I shall unfold.

Hamlet

Speak; I am bound to hear.

Ghost

So art thou to revenge, when thou shalt hear.

Hamlet

What?

Гамлет

Куда меня ведешь ты? Говори! Я дальше
Нейду.

Призрак

Внимай.

Гамлет

Я слушаю.

Призрак

Уж близок час,
Когда мне в пламя серное мучений
Вернуться надлежит.

Гамлет

Увы, несчастный призрак!

Призрак

Не сожалею, но слушай со вниманьем,
Что я открою.

Гамлет

Говори; я должен слушать.

Призрак

И также должен мстить, когда услышишь.

Гамлет

Что?

Гамлет «связан» слушать, как «связан» будет отомстить. Тень подводит его к самой грани, отделяющей здесь от там, этот мир от иного мира. Прежде чем поведать ему свою тайну — тайну своей смерти, Тень подводит его к последней черте — к грани загробной тайны, чтобы узнать которую, надо перемениться физически, слух из крови и костей не может постигнуть откровения вечных тайн, легчайшее слово рассказа охолодило кровь etc. — такова ужасная непостижимость их.

Ghost

... But that I am forbid
To tell the secrets of my prison-house,
I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,
Thy knotted and combined locks to part
And each particular hair to stand on end,
Like quills upon the fretful porpentine:
But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood.

Призрак

... Если б не запрет
О тайнах говорить моей темницы, повесть
Я б рассказал: от одного ее лишь слова
Твой ужаснулся б дух, кровь юная застыла б,
Как две звезды глаза бы вырвались из орбит,
Волнистые, густые кудри развились бы
И дыбом встал бы каждый волос твой,
Подобно иглам злого дикобраза.
Но этим откровеньям вечных тайн
Внимать не могут плоть и кровь.

Здесь вплотную подводит Дух к тайне загробной, к «secrets of my prison-house¹», дает коснуться ее. И протяжно призывает он напрячь весь слух души:

List, list, O, list!

О, слушай, слушай!

И одно слово Гамлета показывает весь его мистический ужас готовности слушать и сделать.

Hamlet

O God!

Гамлет

О, боже!

Тень требует отмщения за убийство:

Ghost

Revenge his foul and most unnatural murder.

Призрак

Отомсти за гнусное, бесчеловечное убийство.

Hamlet

Murder!

Гамлет

Убийство?

Ghost

But this most foul, strange and unnatural.

Призрак

Гнусней, неслыханней, бесчеловечней всех.

¹ Тайнам моей темницы — *Прим. пер.*

И Гамлет обещает полететь к мести на крыльях, быстрых, как мысль, как помыслы любви:

Haste me to know't, that I, with wings as swift
As meditation or the thoughts of love,
May sweep to my revenge.

Откройся ж мне скорей, чтобы на крыльях быстрых,
Как помыслы или мечты любви,
Я к мести полетел.

Это особый отпечаток кладет на его дальнейшую медлительность и бездейственность его: это надо запомнить. Тень разоблачает тайну своей смерти: отравление рукой брата, причем говорит не только о брате, но и о жене, матери принца. Страшная завязка трагедии.

Ghost

O, horrible! O, horrible! most horrible!
If thou hast nature in thee, bear it not;
Let not the royal bed of Denmark be
A couch for luxury and damned incest.
But, howsoever thou pursuest this act,
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive
Against thy mother aught: leave her to heaven
And to those thorns that in her bosom lodge,
To prick and sting her. Fare thee well at once!
The glow-worm shows the matin to be near,
And 'gins to pale his uneffectual fire:
Adieu, adieu, adieu. Remember me.

Призрак

О, ужас, ужас! О, невыразимый ужас!
Не потерпи того, когда в тебе есть сердце;
Постели царственной не дай быть ложем
Кровосмешения и похоти проклятой.
Но как бы ни повел ты это дело,
Не запятнай души, замыслив сердцем злое
Противу матери: ты небу предоставь
Ее и терниям, что колют и терзают
Ей непрестанно грудь. Прощай, теперь пора.
Светляк уж близость утра возвещает,
И меркнуть стал его бессильный блеск;
Прости, прости! И помни обо мне.

Только вначале Дух говорит о мести, дальше он просит: не допусти, пусть не будет датский трон ложем кровосмешения, — об убийстве дяди ни слова, — как бы ты ни преследовал это, каким бы образом ни сделал, не предпринимай ничего против матери, предоставь ее небу и ее терниям. Это необходимо заметить. Здесь завета убийства нет, нет и только мести; нет вообще определенного, земного предписания — есть разоблачение тайны и расплывчатое: не допусти, пусть не будет, не подыми руки... Мотив о мести — только общая мысль, только один из всех, только привходящий мотив. Гамлет узнал то, что и раньше было в его душе: «O prophetic soul!» — восклицает он. Тень подтвердила все. Гамлет коснулся иным миром, узнал оттуда земную тайну, дошел до грани этого мира, переступил ее черту, заглянул через нее и навеки унес в душе испепеляющий свет замогильной, загробной тайны, который освещает всю трагедию и который в трагическом пламени скорби — есть весь Гамлет. Такие минуты не проходят, не забываются: он вышел из мира времени, прошедшее воскресло для него, иной мир разверзается, он слышит подземный голос бездны. Он точно снова рождается, во второй раз, получая от отца и новую жизнь (уже не свою, уже связанную, уже обреченную) и новую душу.

¹ О, вещий дух мой! — *Прим. пер.*

Hamlet

O all you host of heaven! O earth! what else?
And shall I couple hell? O, fie! Hold, hold, my heart;
And you, my sinews, grow not instant old,
But bear me stiffly up. Remember thee!
Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
In this distracted globe. Remember thee!
Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there;
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmix'd with baser matter: yes, by heaven!
O most pernicious woman!
O villain, villain, smiling, damned villain!
My tables, – meet it is I set it down,
That one may smile, and smile, and be a villain;
At least I'm sure it may be so in Denmark:

Writing.

So, uncle, there you are. Now to my word;
It is “Adieu, adieu! remember me”.
I have sworn ‘t.

Гамлет

О, вы, все силы неба! О, земля! Еще что?
Уже не призвать ли ад? Фу! Тише, тише, сердце!
А вы, не разом одряхлейте, мышцы,
Но силы мне придайте! Помните о тебе?
Да, бедный дух, покуда в этой голове
Растерянной есть память. Помните о тебе?
Да, с памяти страниц сотру я все заметы
Пустые, вздорные, все книжные реченья,
Все образы и все бывлые впечатленья,
Что наблюдательность и юность в ней вписали;
И лишь твое веление одно,
Без примеси понятий низших, будет
Жить в книге мозга моего; да как пред небом!
О, женщина порочная!
О, изверг, улыбающийся изверг,
Проклятый изверг! Книжка где? Заметить надо,
Что можно улыбаться, улыбаться
И все ж быть извергом; уж в Дании наверно
Оно возможно.

Пишет.

Здесь ты, дядя. –
Лозунг мой
Теперь: “Прости, прости! И помни обо мне”.
Я поклялся.

Трудно комментировать это: это надо прочесть. Здесь сказано все: это минута второго рождения¹. После этого Гамлет на все течение трагедии уже совершенно не

¹ Термин взят у Джемса (Джемс, 1910), там же указано, кем употреблен впервые. «Второе рождение» — прекрасные слова, показывающие всю силу изменения, перерождения человека.

Тень говорит, что для загробной тайны нужны не «ears of flesh and blood» [«плоть и кровь» – прим. пер.]: надо перемениться физически, чтобы вынести это. Одно приближение к ней вызывает «иное рождение», изменение. Это удивительное чувство, когда человек на грани, у крайнего предела земного, замечательно передано у Достоевского (вот почему Гамлету открылось все, когда он уже стоял в могиле): Кириллов («Бесы») говорит о минутах, когда кажется, что времени больше не будет: «Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически (ср. слова Тени) или умереть (Гамлет в минуту смерти постигает все)... Если более пяти секунд, то душа не выдержит и должна исчезнуть... Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически. Я думаю, человек должен перестать родить...» Ср.: то же чувство (Гамлет Офелии — «зачем рождать»; «не надо браков» и т.д.) у Гамлета вызывает его касание неземному.

тот, что все, не обыкновенный, рожденный вновь. Человек меняется физически (рождается) и остается отмеченным, запечатленным на всю жизнь. Гамлет связан с иным миром, с замогильным, и весь завет Тени: «Adieu, adieu, adieu! Remember me!¹». Это замогильное «adieu²» — связь по расставании — память о Духе, — в этом вся роль Тени — о ней помнит Гамлет все время, с ней связан он и по расставании замогильным «adieu». Недаром и он только повторяет: «Remember me!³» — в этом все: вся память его связывает его с Тенью, и заставляет его порвать со всем прошлым, со страниц памяти (он уже говорит «this distracted globe⁴» — уже безумие) он стирает все изречения книг, все следы прошедшего — и только завет («Remember me!», — а не что иное) отца будет жить в его памяти — новое семя отца (замогильное), давшее ему вновь новую жизнь, новое рождение — рождение мистическое. В этой клятве не забыть, стереть все, в окриках, повторяющих замогильное «remember», весь смысл этого второго рождения. Сила художественная этого места превосходит все в трагедии: это непередаваемо.

Гамлет вынут из круга жизни, он разорвал связь со всем, со всем прошлым, он коснулся иным миром, имел общение с замогильным, пусть один миг — может быть, ничтожнейшую долю секунды на наше время — погружен был в иной мир, мир второй, тайный, ночной, неведомый, и уже навеки он остается иным¹³. Все прежнее от касания новому миру стало пошло — все он стирает (порывание со всем), он помнит навеки слова Тени (новая жизнь) — этого нельзя забывать — в этом ключ к пониманию всего Гамлета: что бы он ни делал, что бы ни говорил, при определении его переживаний и поступков надо всегда указать, что он помнит о Тени, все время, все течение трагедии помнит, то есть связан с ней все время. В этом все. «Стирание» и записывание — до чего реалистически-символическая черта! Связь Гамлета

Интересно отметить еще, как всякое касание иному, нездешнему, неземному, взятое до последней глубины, вызывает ощущение провала времени. Ср. Гамлет: «the time is out of joint» [«порвалась цепь времен» — прим. пер.]. «В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет», — говорит Ставрогин («Бесы»). Кириллов это подтверждает — см. выше — «это неземное». Князь Мышкин («Идиот») говорит о припадках эпилепсии: «В этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет».

Но это все ощущения неземной гармонии, вызывающей чувство отсутствия времени, а у Гамлета касание иному миру ужасно (слова Тени), «время вышло из пазов» — трагедия его. Но ощущение провала времени одинаково вызывает все неземное, точно время — его внешний покров, который здесь всегда прорывается. Восклицание «the time is..» как бы разрывает ткань времени над действием, и вся дальнейшая трагедия созерцается и воспринимается в этом зияющем разрыве и через него.

¹ Прощай, прощай, прощай! И помни обо мне (англ. досл.) — Прим. пер.

² Прощай (англ. досл.) — Прим. пер.

³ И помни обо мне — Прим. пер.

⁴ Голове растерянной — Прим. пер.

с Тенью в словах Тени, повторяемых Гамлетом, в словах прозвучавших оттуда, — она же связь двух миров в трагедии.

Hamlet

Now to my word:

It is 'Adieu, adieu! remember me'.

I have sworn't.

Гамлет

Лозунг мой

Теперь: "Прости, прости! И помни обо мне".

Я поклялся.

В этом все — весь последующий Гамлет, — вновь рожденный от отца из «того» мира. Ведь есть кровная, семенная, родительская связь, связь рождения (то есть всей жизни, ее корня, ее начала) между отцом и сыном; связь прямо материальная, физическая и осязаемая до ужасной ясности, связь истоков, начала жизни и вместе связь самая непонятная, нерациональная, мистическая, как сама жизнь и рождение. И кто знает, где эта связь кончается, да и кончается ли она вообще? Не продолжается ли и за гробом, по смерти отца, — невидимыми нитями привязывая сына к иному миру? По крайней мере, в «Гамлете» это именно так. Эта семенная, родительская, теперь замогильная связь Гамлета с Духом проходит через всю пьесу. Но подробно об этой связи одного мира с другим через умершего отца и живущего сына¹ —

¹О принципиальной невозможности призраков (о «неестественном элементе» в трагедии): принципиально, теоретически все, что мы знаем о людях, предметах внешнего мира — их внешний вид, то, что мы видим и слышим о них, — есть не что иное, как известный комплекс зрительных и слуховых впечатлений, которые существуют для нас постольку, поскольку существуют воспринимающие их органы. Таким образом, то, что мы видимо и слышимо называем человеком, например, есть известная комбинация световых и звуковых волн, которая, оторвавшись от самого предмета, через известный промежуток времени (пусть ничтожнейший, но все же непременно существующий — скорость световых и звуковых волн) доходит до нас: свет от некоторых звезд доходит за четыреста лет, следовательно, видимое нами небо — призрачно, оно давно не существует; принципиальной разницы нет — перестало ли существовать 400 лет тому назад или 1/100000... секунды, важно то, что промежуток времени проходит, мы видим через время, в прошлое; в миг, когда мы видим человека, его уже нет; все видимое и слышимое нами призрачно. Важно отметить, что призрак является в том виде, в котором он существовал на земле, в том образе, который, оторвавшись от него в виде комплекса световых лучей, увековечен во вселенной.

О трагедии времени в «Гамлете» (реальность прошлого; власть его) — см. интересную статью Аскольдова «Время и его религиозный смысл» («Вопросы философии и психологии», 1913). С этой точки зрения можно осветить трагедию «Гамлет».

Об этом приведем слова Достоевского. Свидригайлов («Преступление и наказание»), рассказывая о посещающих его привидениях (кстати, ср. внешние подробности, реалистические детали их, черта Ивана Федоровича Карамазова и тени отца Гамлета), на совет Раскольникова: «Сходите к доктору», отвечает: «...это-то я и без вас понимаю, что нездоров, хотя, право, не знаю чем; по-моему, я, наверно, здоровее вас впятеро. Я вас не про то спросил, — верите вы или нет, что привидения являются? Я вас спросил: верите ли вы, что есть

самой явной, самой тайной, самой ужасной связи, — как о единственной причине (мотиве) всех его поступков и отсюда — единственном механизме всего хода действия трагедии, — речь впереди¹⁴.

Теперь же о самом перерождении. В сцене вслед за явлением Тени — сцене свидания друзей Гамлета с ним — совершенно ясно, как нельзя рельефнее проявляется это перерождение. Особенно станет это ясно, если сравнить ее со сценой, непосредственно предшествующей явлению Тени (act I, sc. 4), — Гамлет с теми же друзьями — его разговоры о пьянстве, весь строй речи — такие обыкновенные. Теперь все меняется совершенно: это уже совсем иной, не тот человек, иступленный, перешедший за грань, не те слова. В этой маленькой сцене уже есть в зародыше весь будущий Гамлет — Гамлет иступленной скорби, иронии и почти скорбно-иступленно-иронического безумия¹⁵. Его непонятные возгласы, шутки, жесты,

привидения? ... Ведь обыкновенно как говорят? ... Они говорят: "Ты болен, стало быть, то, что тебе представляется, есть один только несуществующий бред". А ведь тут нет строгой логики. Я согласен, что привидения являются только больным; но ведь это только доказывает, что привидения могут являться не иначе как больным, а не то что их нет самих по себе. ... Нет? Вы так думаете? ... Ну, а что, если так рассудить: "Привидения это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало (здесь и далее подчеркнуто Л. В.). Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешней жизнью, для полноты и для порядка. Ну, а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что, когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир"» (ч. 4, гл. 1). Здесь важно для нас отметить все: и привидения как отрывки другого мира, и земную жизнь для полноты и порядка, а трагедия, следовательно, всегда болезнь, неземное, с другим миром соприкасающееся; и постепенное соприкосновение с тем миром, куда после смерти переходит человек, - следовательно, одно приближение и касание к смерти вызывает соприкосновение с иным миром.

Лессинг («Hamburgische Dramaturgie») говорит: «Семя веры в привидения таится в каждом из нас. От искусства поэта зависит заставить это семя пустить ростки. В театре должны мы верить так, как того хочет поэт». Он настаивает именно на реальности призрака в пьесе, анализируя обстановку. Он же говорит, формулируя все в одном: «Призрак Шекспира, действительно, восстает из загробного мира», и он же: «Призрак действует на нас скорее через посредство Гамлета, чем сам по себе». Чтобы покончить с этим вопросом, приведем замечание К.Р., сделанное в скобках к словам Белинского, приведенным выше («вам нет нужды» и т. д.): «Не прекрасный ли это ответ на праздные рассуждения о том, что такое призрак – галлюцинация или действительно привидение?» Нет, прекрасен он лишь постольку, поскольку устраняет сам вопрос; но глубоко неверен по существу: надо определить, как критик понимает роль Тени.

Д.С. Мережковский. (Мережковский, 1911) говорит: «Гамлету Тень отца является в обстановке торжественной, романтической (?), при ударах грома и землетрясении (sic!)... Тень отца говорит Гамлету о загробных тайнах, о Боге (?), о мести и крови» (Мережковский, 1911. С. 141). Где, кроме оперного либретто к Гамлету, мог вычитать это Мережковский?

слова — все изменилось, все не такое, как прежде. Полнейшее перерождение героя. «Hillo, ho, ho, boy! Come, bird, come¹», — кричит он товарищам и на вопрос, что было, отвечает: «O, wonderful!²» — он не рассказывает им, боится, что они разболтают. И отъединение Гамлета, его полнейшая оторванность от людей и его новая жизнь — он предлагает друзьям разойтись:

And so, without more circumstance at all,
I hold it fit that we shake hands and part:
You, as your business and desire shall point you;
For every man has business and desire,
Such as it is; and for mine own poor part,
Look you, I'll go pray.

Итак, не лучше ли без лишних слов,
Подав друг другу руки, разойтись нам;
Ты по своим иди занятиям и желаньям, —
У всякого ведь есть занятия и желанья
Те иль другие; — что ж касается меня,
То знаешь, я пойду молиться.

У него уже нет — у всякого есть дела и желания, которые ведут его куда-нибудь, а его тяжкий, бедный жребий ведет, у него нет уже ни желаний, ни дел — он пойдет молиться³. Таков Гамлет на всю трагедию. Мы вообще здесь хотим только установить это «второе рождение» его, наметить его как основной факт, а объяснить из этого факта всего Гамлета — тема следующей главы. Горацио говорит ему: «These are but wild and whirling words, my lord⁴». И все время его слова — дикие и несвященные, «вертящиеся». В его словах здесь впервые появляется эта ужасная рассеянность в мыслях, которая говорит о страшной и напряженной сосредоточенности

¹ Ау, ау, брат, здесь, соколик, здесь! — Прим. пер.

² О, чудеса! — Прим. пер.

³ Айхенвальд: «Его религиозность момент в высшей степени важный и многое, особенно в данном случае, объясняющий; но как раз она ... и отнимает у датского принца законченность и последнюю стильность его психологического облика».

В. Розанов («Легенда о Великом инквизиторе») противопоставляет «Легенде» Достоевского религиозность Гамлета: «Шутливые и двусмысленные слова, которыми Фауст отделяется от вопросов Маргариты о Боге, темнота религиозного сознания в Гамлете (здесь и далее подчеркнуто Л. В.) — все это только бедный лепет...» и т. д. Правда этих слов — в «темноте религиозного сознания в Гамлете», уступающего сознанию героев Достоевского, но неправда их — в глубоком превосходстве мистичности роли, поступков, чувств, судьбы Гамлета — а отсюда своеобразной религиозности трагедий — перед «Легендой» Достоевского.

Религиозен ли Гамлет? Фаталист или детерминист? Христианин или язычник, верующий в кровавую месть? Скептик, или материалист, или идеалист? Сопоставляют его «изречения», находят противоречия. Он ничего не знает, как все мы: он хочет молиться (преодолеть трагедию). В этом все. А то, что он узнает в минуту смерти, не может быть названо земным словом. Это не слово: это, скорее, свет трагедии, тон ее, связь слов — в связи слов религиозность трагедии. Эта религиозность имманентна трагедии, в ее словах, но религиозная причина трагедии ей трансцендентна.

⁴ Принц, это дикие, бессвязные слова. — Прим. пер.

мыслей там, там все собрано в одну точку, в один пламенно-горящий фокус, а здесь рассеянный свет, здесь они идут расходящимися, разбросанными лучами. У него свой, тайный, невидимый ход мысли; разбросанный снаружи, — нелогичный, непоследовательный, сбивающийся на что-то и стремящийся удержаться на одной точке, вертящийся около нее. Гамлет заставляет поклясться друзей — дать клятву молчания на мече¹ (до чего символическая черта) — все построено на молчании — и тайна его меча, который разрешает всю трагедию. Дух требует из-под земли того же. Четыре раза (сцена клятвы удивительна — как подземный голос бросает и водит людей на земле) доносится его голос:

Ghost
[Beneath]

Swear.

Призрак
(под землю)

Клянись!

Дух требует молчанья. Beneath² все время присутствует он с Гамлетом; он все время слышит подземный голос трагедии. Вся эта сцена построена на клятве (сперва отказ Гамлета рассказать, что было с ним, даже друзьям), — но здесь есть две замечательные детали разговора, которые характеризуют новое состояние принца — слова без смысла и связи, — Гамлет так приглашает друзей поклясться:

... And now, good friends,
As you are friends, scholars and soldiers...

... Друзья, есть у меня до вас,
Как до друзей и братьев по ученью
И по оружью...

Как это удивительно передает состояние человека, стершего все слова книг, — он точно ощупывает словами («as you are friends³» etc.), как ощупывает в бреду человек, или после испуга, очнувшись от сна, и хватается руками за голову. И иступленные надрывные выкрики к Тени — их ироничность передает все безумие его ужаса:

Ah, ha, boy! say'st thou so? art thou there, true-penny?
Come on, — you hear this fellow in the cellarage...
Well said, old mole! canst work i' the earth so fast?
A worthy pioner!

Ага, брат! И ты тоже? Так ты здесь, приятель? —
Скорей же! Слышите вы друга в подземелье?..
Так, старый крот! В земле ты роешься так живо?
Исправный землекоп!

¹ Критики как будто чувствуют себя связанными клятвой молчания — не рассказывать «истинной причины» состояния и поведения Гамлета. А ведь до чего она ясна, если придерживаться трагедии: общение с иным миром. Отсюда все.

Г. Н. Lewis (цит по: К. Р.): «С минуты исчезновения призрака, Гамлет — другой человек». Но и он, отметив это перерождение, сбивается дальше на другое.

² Под землю — *Прим. пер.*

³ Как до друзей — *Прим. пер.*

Иначе нельзя говорить об этом; только ирония, как это ни дико, передает это. После третьего призыва Тени Горацио восклицает:

O day and night, but this is wondrous strange! О, день и ночь! Чудесно, непостижно!

И Гамлет, который все время и на всякие лады только и говорит о молчании, отвечает:

And therefore as a stranger give it welcome. А потому постичь и не пытайся.
There are more things in heaven and earth, Horatio, Есть много в небесах и на земле такого,
Than are dreamt of in your philosophy. Что нашей мудрости, Гораций, и не снилось.

На этом построена вся трагедия: вся она не снилась «нашей философии». Поистине, здесь приходится всему давать смысл молча. Клятву Гамлет требует (и Дух) не только в молчании о том, что они видели, но и в другом:

Here, as before, never, so help you mercy, How strange or odd soe'er I bear myself, As I perchance hereafter shall think meet To put an antic disposition on, That you, at such times seeing me, never shall, With arms encumber'd thus, or this headshake, Or by pronouncing of some doubtful phrase, As 'Well, well, we know,' or 'We could, an if we would,' Or 'If we list to speak,' or 'There be, an if they might,' Or such ambiguous giving out, to note That you know aught of me...	Но к делу; поклянитесь Опять, что никогда, – Бог вам да поможет, – Как бы ни вел себя я странно иль нелепо, Иль если б нужным я нашел, быть может, Со временем прикинуться безумным, Меня в минуты те увидя, никогда, Скрестивши руки так, иль головой качая Иль делая намеки, например, Так: “Ладно, ладно, знаем”, иль: “Могли б, да Не желаем”, Иль: “Если захотим сказать”, иль: “Есть такие, Кто могли бы”, Иль темною какой не выдадите речью, Что вам о мне известно...
---	---

Странность надо принять, как странника; но тот, кто принимает странность как странность, сам становится странным: как сейчас за «странностью» изменяется Гамлет, его язык. Второму рождению соответствует и иная душа. Двум мирам вовне — два мира внутри человека. Не та душа, что живет в обыденном дневном мире, воспринимает касания ночного, мира иного. Ее другая половина. Вот эта «вторая душа» и возобладала теперь в Гамлете. В клятве — двух частях одной клятвы — видно все: Гамлет просит, во-первых, не говорить о явлении Тени и, второе, о его странном поведении и безумии — не выдавать его подлинной причины: то есть единственная причина его дальнейшего странного и «нечеткого» поведения и безумия — явление Духа. Это все. Гамлет знает, что он будет вести себя «odd, strange¹»; он предвидит, что у него будет необыкновенное состояние —

¹ Нелепо, странно — Прим. пер.

«disposition¹». Причина и того и другого — Тень. Это «условие о безумии»² ставит вопрос о том, притворяется ли Гамлет или нет. Подробно на этот вопрос мы ответим в следующей главе, посвященной смыслу состояния Гамлета после явления Тени, здесь же мы отмечаем только в зародыше всего будущего Гамлета после рождения только постольку, поскольку эта сцена по контрасту с четвертой сценой оттеняет само перерождение. Так что обо всем этом дальше.

Теперь же мы только отметили странный, бессвязный и бессмысленный строй его речи; его иное состояние. Что это за состояние — мы увидим дальше. Теперь же одно: во всяком случае, анализ этой сцены показывает, что Гамлет после «второго рождения» является не в обычном «disposition». И эти слова надо понимать не только как условие и намерение разыграть роль (и об этом ниже), точно так же как и слова о странности поведения, а иначе: сейчас, еще сохранив острую прозорливость душевной мысли, Гамлет видит, что с ним будет: «strange or odd» — вести себя («this machine» — поступки) и иная душа — «безумие» — «disposition». И именно предчувствуя, что с ним будет, сгибаясь под тяжестью навалившегося на него бремени, он смятенно и смертельно скорбит, и с его уст срывается страшное рыдание:

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!

Порвалась цепь времен; о, проклят жребий мой!
Зачем родился я на подвиг роковой!

Это опять непередаваемо³, этого нельзя комментировать, смысл этого глубочайше-неисчерпаемого рыдания отлился в двустии и неразложим, в нем смысл не только трагедии Гамлета, принца Датского, но и трагедии о Гамлете,

¹ Характер, манера поведения (*англ. досл.*) — *Прим. пер.*

² Вопрос о притворном или истинном безумстве Гамлета решался разное. Энр. Ферри («Преступные типы»): «Гамлет является преступником-сумасшедшим» etc. (у него попытка связать катастрофу, действия Гамлета, «автоматизм»). Бриет де Буамон (цит по: К.Р.) говорит о Гамлете: «Гамлет не умалишенный, но в нем уже находятся все элементы умопомешательства... он уже стал на первую ступень, ведущую в бездну умопомешательства. Все речи и поступки Гамлета, клонящиеся к выполнению возложенного им на себя обета, свидетельствуют о том, что он обладает полным рассудком. Он находится в состоянии, занимающем середину между здравым рассудком и умопомешательством (*подчеркнуто Л. В.*). Можно, думается нам, формулировать так (если не научно, то художественно понятно — литература приучила нас к этому!) Гамлет не сумасшедший ни в коем случае, но можно его состояние назвать безумием, и, перефразируя слова В. Кузэна: безумие — «божественная сторона разума», сказать, что так безумны все трагические герои, ибо его безумие — есть «трагическая сторона разума».

³ Многие критики «Гамлета» (Гете и другие) видели в этом двустии ключ к пониманию всей трагедии, но никто, кажется, или почти никто не разъяснил самого образа: «the time...» и т. д., понимая его просто, как образ большого несчастья, или трудной задачи, или ужаса мира. А между тем, в этих словах, действительно, все.

принце Датском. Гамлет здесь лирически переживает свою трагедию. Он имел общение с иным миром, тонкий покров этого мира — время — для него прорвался, он был погружен в иной мир. Время вышло из пазов — эта последняя завеса, отделяющая этот мир от иного, мир от бездны, земное от потустороннего. Этот мир расшатан, вышел из колеи, порвалась связь времен. Тем, что Гамлет был в двух мирах, — этот мир слился с иным, время прорвалось. Необычайная глубина ощущения иного мира, мистической основы земной жизни всегда вызывает ощущение провала времени. Здесь путь от «психологии» к «философии», изнутри — наружу, от ощущения к мировосприятию: глубоко художественная символическая черта. Расстройство времени сперва, прежде всего — «психология», ощущение Гамлета после общения с Духом, после второго рождения; а потом уж — состояние мира трагедии, ее двух миров. Такова связь («взаимоотношение») трагедии Гамлета и трагедии о Гамлете, которая составляет ключ ко всему и которой посвящена следующая глава.

Вот экспозиция трагедии: два мира столкнулись, время вышло из пазов. Таково ощущение Гамлета («экспозиция» его души, если можно так выразиться) и таково состояние мира трагедии. В чем же трагедия? Зачем я был рожден некогда поставить все на место, связать павшую связь времен, осуществить связь этого мира с тем через семенную, немотивированную в пьесе, мистическую связь с отцом, связь рождения. Его связь именно в рождении; он именно рожден (семенная связь с умершим отцом, немотивированная, мистическая) «to set it right!», а не должен, не призван. Здесь опять связь трагедии Гамлета (рожден, связь рождения с умершим отцом, с тем миром) и трагедии о Гамлете (через эту связь он рожден связать два мира, — «to set it right» — это уже принадлежит общему смыслу трагедии).

Эти рыдающие слова он произносит в тот ужасный час, когда пришедшее утро погружено в неушедшую еще ночь, когда пришло утро, но еще ночь (Тень уходит перед самым наступлением утра); в тот мистический час, когда утро вдвинуто в ночь, когда время выходит из пазов, когда два мира — ночь и день — сталкиваются, сходятся. «O, day and night²», — восклицает Горацио — ночь и день. И недаром трагедия двух миров, ее завязка, ее рождение, отмечена часом дня и ночи.

Эти слова он произносит, пригибаясь к земле под ужасной и давящей тяжестью, которая точно наваливается ему на плечи³. Он произносит их перед тем, как идти

¹ На подвиг роковой — Прим. пер.

² О, день и ночь! — Прим. пер.

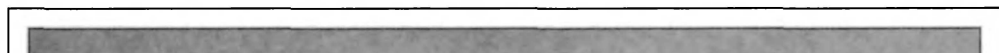
³ Этот образ навеян удивительной игрой артиста Качалова (Московский Художественный театр). Вообще интереснейшая постановка «Гамлета» этим театром во многом, но далеко не во всем, — особенно купюры и исполнение остальных ролей приходится исключить из этого, — сближается с развиваемыми здесь взглядами, хотя критика (рецензии) не отметила этого (подчеркнуто Л. В.) характера постановки. Только Вл. Гиппиус (прил. к газ. «День», № 111 — «Отклики», № 16, 1914 в статье «Шекспир и Россия» — об этой прекрасной статье ниже) говорит: «В этом значении был понят «Гамлет» театром Станиславского; какие бы

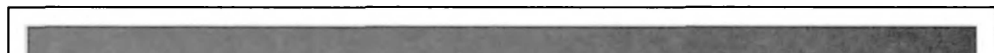
молиться, сгибаясь под тяжестью трагедии рождения. И недаром этим часом отмечено начало трагедии — ее первый акт, который весь точно проникнут двумерностью этого часа и души Гамлета, и составляет как бы потустороннее основание трагедии.

возражения ни делали против постановки, какие бы идейные натяжки в ней ни были допущены: в основании замысел был верный. Гамлет — мистик...». В частности, игра Качалова (которая вся была выдержана на одной ноте безысходной скорби) удивительна, но это не полное воплощение Гамлета и далеко не выдержанное. Распространяться об этом здесь не место.

И. А. Гончаров (приведено в предисловии) говорит о невозможности вообще полного сценического воплощения Гамлета — взгляд глубокий: можно сыграть Лира, Отелло и т. д. «Сильному артисту есть возможность настроить себя на тот тон чувств и положений, которые в Лире и Отелло идут ровным, цельным и нерушимым шагом... Не то в Гамлете, — Гамлета сыграть нельзя, или надо им быть вполне таким, каким он создан Шекспиром. Но можно более или менее, слабее или сильнее напоминать кое-что из него». Гончаров делает удивительные замечания о Гамлете: «Гамлет — не типичная роль... Свойство Гамлета — это неуловимые в обыкновенном, нормальном состоянии души явления... Он, влекомый роковой силой, идет, потому что должен идти, хотя лучше, как он сам говорит, хотел бы умереть... Вся драма его в том, что он — человек, не машина...». Здесь уже ясно, что Гамлет — человек, необыкновенная общность этого образа (не типичного именно) отмечена. (Это отмечает и Белинский: «Гамлет! Понимаете ли вы значение этого слова? Оно высоко и глубоко: Гамлет — это жизнь человеческая, это — я, это — вы, это — каждый из нас», — и т. д.) К этим глубочайшим замечкам Гончарова прибавлю его слова из романа «Обрыв»: «Гамлет и Офелия! вдруг пришло ему в голову (Райскому по поводу свидания с Козловой — прим. Л. В.) ... Над сравнением себя с Гамлетом он не смеялся: «Всякий, казалось ему, бывает Гамлетом иногда!» Так называемая "воля" подшучивает над всеми! «Нет воли у человека, — говорил он, — а есть паралич воли: это к его услугам! А то, что называют волей — эту мнимую силу, так она вовсе не в распоряжении господина, "царя природы", а подлежит каким-то посторонним законам и действует по ним, не спрашивая его согласия. Она, как совесть, только и напоминает о себе, когда человек уже сделал не то, что надо...» (ч. III, гл. XIII, с. 117). Свяжите это с: «его драма в том, что он человек — не машина», и станет ясно глубокое осуждение трагического безволия, «автоматизма» датского принца.

Возвращаясь к вопросу об игре Гамлета, скажем еще: не тот же ли взгляд Гончарова имел в виду Достоевский в мимоходом оброненной фразе: «Видел я Росси в "Гамлете" и вывел заключение, что вместо Гамлета я видел г-на Росси» (Дневник писателя, гл. III, 1877, март). (Иванов Р. М. Спектакль Эрнесто Росси: «Из шекспировского Гамлета он (Росси) сделал итальянца... Трагедию мысли превратил в драму чувства...») В пламенных строках Белинского о Мочалове можно уловить, что Мочалов подлинно удивительной силы достигал в Гамлете. Особенно удивительна его способность, говорящая о необыкновенном вдохновении в игре, совершенно разно в течение нескольких спектаклей играть (ср. после сцены представления). Но нельзя не отметить, что его исполнение даже в передаче Белинского значительно превосходит и, главное, уклоняется от толкования его. В его исполнении, несомненно, было (из слов Белинского) глубокое и ужасное, чего нет в толковании Белинского. Недаром Белинский упрекает его за исполнение этого места: «The time...» [«Порвалась цепь...» — прим. пер.] (по Полевому: «Преступление...»), в котором он, вслед за Гете, видит все, и, которое, по его мнению, у Мочалова пропадало всегда:





Два мира столкнулись вместе (в Гамлете и в трагедии), этот мир вышел из колеи, время вышло из пазов — проклятие судьбы, что Гамлет был когда-либо рожден осуществить через себя, своим рождением связь двух миров, вместить этот мир в колею, вправить время в пазы. В этом вся трагедия.

«с блудящим взором», «зловещее привидение», у него «все дышало такую скрытую, невидимой, но чувствуемой, как давление кошмара, силою, что кровь леденела в жилах у зрителей...» — уже одни эти слова показывают все: впечатление от Гамлета Белинского нельзя сравнить с кошмаром; здесь ни при чем «кровь леденела...». А. Григорьев (ibid.): «Ведь Гамлет, которого он (Мочалов — прим. Л. В.) нам давал, радикально расходился хотя бы, например, с гетевским представлением о Гамлете. Уныло зловещее, что есть в Гамлете, — явно пересиливало все другие стороны характера, в иных порывах вредило даже идее о бессилии воли, которую мы привыкли соединять с образом Гамлета».

ГЛАВА V

Гамлет, рожденный во второй раз, отмеченный страшной печатью иного мира, вернувшийся из потусторонней безвестной страны сюда, на землю, и связанный с ней все время страшным «Remember!¹», всей памятью, помнящий о ней все время, уже навсегда запечатлен страшной отъединенностью от всего земного, разобщенностью с ним, и подлинно трагическим уединением, последним одиночеством души. Гамлет все время в трагедии один. Поэтому у него столько монологов; поэтому он всегда уединен, всегда с собой и когда говорит с другими, то точно ведет два диалога — один внешний (почти всегда — двусмысленный, иронический, видимо нелепый) и другой внутренний — со своей душой. Мы уже останавливались на удивительном приеме Шекспира в этой пьесе — набросить на действие дымку рассказа — и его значении¹⁶. При рассмотрении Гамлета придется пользоваться тем же материалом. После явления Тени, после перерождения Гамлет, прежде чем появиться перед нами, появляется в рассказе — рассказе потрясающей яркости и силы изобразительности (раздвоение действия получается страшное, точно всегда сцена на сцене). Это точно живописный (все здесь от внешнего к внутреннему, все здесь живопись — костюм, жесты, выражение глаз, лицо, — неподвижность взгляда — точно он застыл — необходимые условия портрета без движения, уловить статику) портрет — Гамлет после перерождения. Кроме того, в «отражении» этого явления в душе Офелии, в «лиризации» этого отрывка осевшими на ее рассказ ее впечатлениями — еще раз виден тон рассказа. Офелия ужаснулась.

Ophelia

Alas, my lord, I have been so affrighted.

Lord Polonius

With what, i' the name of God?

Ophelia

My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced;
No hat upon his head; his stockings foul'd,
Ungarter'd, and down-gyved to his ancle;
Pale as his shirt; his knees knocking each other;

Офелия

Отец мой, ах отец! Я так перепугалась!

Полоний

Чего? Господь с тобой.

Офелия

Отец мой, в комнате своей я вышивала;
Принц Гамлет вдруг, в расстегнутом камзоле,
Без шляпы, в неподвязанных и грязных,
По щиколотку спущенных чулках;
С дрожащими коленями, бледнее

¹ Помни! — *Прим. пер.*



And with a look so piteous in purport
As if he had been loosed out of hell
To speak of horrors, – he comes before me.

Своей рубашки, с видом жалостным таким,
Как будто вырвался из ада, чтоб вещать
Об ужасах, предстал передо мною.

Act II, sc. 1

Здесь весь Гамлет. Таким он остается до конца трагедии — растерянный, бледный, дрожащий, с жалким блеском глаз. Здесь с удивительной силой живописи (внешнего) уловлено все: и безумная растерянность (костюм, бледность, дрожь), и глубокая скорбь, и, главное, весь ужас всего этого, все то, что испугало Офелию — в выражении глаз, в их скорби, в их жалком блеске — уловила она, не знающая ничего, но чувствующая, хоть и обманывающаяся, — этот налет потустороннего, страшную черту замогильного, которая преобразила все. Смысл портрета зажигается в глазах: «And with a look so piteous in purport, as if he had been loosed out of hell to speak of horrors, — he comes before me¹». В этом весь Гамлет, его объяснение. И дальше — безумная растерянность жестов и движений и непонятная странность поступков:

He took me by the wrist and held me hard;
Then goes he to the length of all his arm;
And, with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such perusal of my face
As he would draw it. Long stay'd he so;
At last, a little shaking of mine arm
And thrice his head thus waving up and down,
He raised a sigh so piteous and profound
As it did seem to shatter all his bulk
And end his being: that done, he lets me go:
And, with his head over his shoulder turn'd,
He seem'd to find his way without his eyes;
For out o' doors he went without their helps,
And, to the last, bended their light on me.

Взял за руку меня он, крепко сжал ее
И, отступая на всю длину своей руки,
Другую приложив к бровям, стал мне в лицо
Глядеть так пристально, как будто срисовать
Его хотел. Он долго так стоял
И наконец, слегка мне руку покачав
И трижды головой кивнув вот так,
Вздыхнул так горестно и так глубоко,
Как будто разрывалась грудь его
И прекращалась жизнь. Потом меня пустил он;
И повернув лицо ко мне через плечо,
Дорогу он без глаз, казалось, находил;
Он без их помощи дошел до двери,
И блеск их до конца был обращен ко мне.

Вот весь Гамлет со спущенными чулками, в расстегнутом костюме, бледный как рубашка, без шляпы, с гнущимися коленями, не говорящий ни слова, точно безмолвно со всем прощающийся, с остановившимся взглядом, глубоко вздыхающий, точно этот вздох окончит его жизнь, видящий свой путь без глаз — «He seem'd to find his way without his eyes²» — так он проходит по всей трагедии, ведомый чем-то, без плана, без глаз. Он, вырвавшийся из ада, из потустороннего — рассказывать об

¹ С видом жалостным таким, как будто вырвался из ада, чтоб вещать об ужасах, предстал передо мною — *Прим. пер.*

² Дорогу он без глаз, казалось, находил — *Прим. пер.*

ужасах, он, унесший в скорби глаз замогильный отблеск потусторонней скорби, — в этом весь он. И в течение всей пьесы он проходит точно лунатик, ведомый странной силой, подземным голосом, с остановившимся взглядом. Вот удивительная тень Гамлета в рассказе: таким он остается все время. Здесь весь Гамлет после перемены, уже иной, скорбный и пугающий, здесь Гамлет после перелома. Этот перелом в Гамлете, его второе рождение, которое есть основной факт, определивший собой все, из которого с неизбежной последовательностью трагедии вытекает все остальное, приходится нащупывать в «отражениях». (У трагедии есть своя логика, может быть, темная и иррациональная, тем не менее властвующая и неотразимая). С некоторого времени — это замечают в пьесе все — с Гамлетом случилось что-то непонятное. Король, призывая Гильденстерна и Розенкранца, друзей его, подосланных к нему, чтобы выведать причину этой перемены, которая пугает и короля, и королеву, как и Офелию, говорит им:

...Something have you heard
Of Hamlet's transformation; so call it,
Sith nor the exterior nor the inward man
Resembles that it was. What it should be,
More than his father's death, that thus hath put him
So much from the understanding of himself,
I cannot dream of: I entreat you both,
That, being of so young days brought up with him,
And sith so neighbour'd to his youth and havior,
That you vouchsafe your rest here in our court
Some little time: so by your companies
To draw him on to pleasures, and to gather,
So much as from occasion you may glean,
Whether aught, to us unknown, afflicts him thus,
That, open'd, lies within our remedy.

...Вы кое-что слышали
О перемене в Гамлете; я оттого
Так говорю, что в нем ни внешний человек,
Ни внутренний не сходен с прежним. Что
Иное, как не смерть отца, могло
Его настолько разума лишить,
Я не придумаю. Прошу обоих вас,
Воспитанных с ним вместе с юных дней
К нему и нравом близких, и летами:
Здесь при дворе вы нашем согласитесь
Остаться несколько, чтоб обществом своим
Его привлечь к забавам и разведать
При случае, чего другого нет ли,
Неведомого нам, что так его печалит
И что узнав, ему могли бы мы помочь

Act II, sc. 2

Короля и королеву пугает безумие Гамлета. Тайные токи души дают знать, как губительно это безумие, и король старается исцелить Гамлета. Он просит их развеселить Гамлета и узнать, что с ним. Но перемена ясна: он не тот, что был, ни телом ни душой. И королева говорит им:

And I beseech you instantly to visit
My too much changed son.

Я убедительно прошу вас навещать
Столь изменившегося сына.

Король чувствует только приблизительно — он связывает это с кончиной отца, но думает, что это просто грусть по умершему. Полоний из рассказа Офелии уловил то же самое:

Mad for thy love?

...

This is the very ecstasy of love;

...

That hath made him mad.

Любя тебя, с ума сошел?

...

Прямое то безумие любви;

...

Вот что свело его с ума.

Act II, sc. 1

И королю с королевой он говорит, что это — причина всего:

And I do think

...

that I have found

The very cause of Hamlet's lunacy.

И думается мне,

...

главнейшую причину

Безумья Гамлета я угадал.

Но королева чувствует вернее.

King Claudius

He tells me, my dear Gertrude, he hath found
The head and source of all your son's distemper.

Король

Он говорит, моя Гертруда, что нашел
Расстройства Гамлета источник и причину.

Queen Gertrude

I doubt it is no other but the main;
His father's death, and our o'erhasty marriage.

Королева

Но главная, я полагаю, смерть
Его отца и наш поспешный брак.

А Полоний дальше прямо говорит:

I will be brief: your noble son is mad

...

And he, repulsed – a short tale to make –
Fell into a sadness, then into a fast,
Thence to a watch, thence into a weakness,
Thence to a lightness, and, by this declension,
Into the madness wherein now he raves,
And all we mourn for.

Я буду краток. Ваш достойный сын безумен:

...

И он, отвергнутый, – я вкратце доскажу, –
Вдруг загрустил, потом от пищи отказался,
Потом лишился сна, потом ослаб, потом
Рассеян стал и так, все опускаясь, впал
В безумье, что теперь им овладело
И всех нас огорчает.

Опять ставится вопрос о безумии Гамлета: это вопрос центральный, им заполнено все почти действие (или, вернее, бездействие) пьесы, все вращается вокруг этого странного поведения или состояния Гамлета. Прежде всего, притворяется ли Гамлет безумным или он действительно безумен? Кроме «условия о безумии» (см. предыдущую главу), об этом в пьесе находим — Гамлет говорит друзьям, точно намекая на это:

Hamlet

...but my uncle-father and aunt-mother are deceived.

Guildestern

In what, my dear lord?

Hamlet

I am but mad north-north-west: when the wind is southerly I know a hawk from a handsaw.

Здесь уже есть намек на двойную сторону этого.

Король спрашивает у друзей, что они вывели:

King Claudius

And can you, by no drift of circumstance,
Get from him why he puts on this confusion,
Grating so harshly all his days of quiet
With turbulent and dangerous lunacy?

Rosencrantz

He does confess he feels himself distracted;
But from what cause he will by no means speak.

Guildestern

Nor do we find him forward to be sounded,
But, with a crafty madness, keeps aloof,
When we would bring him on to some confession
Of his true state.

Гамлет

... Но мой дядя-отец и тетка-мать обманулись.

Гильденстерн

В чем, милый мой принц?

Гамлет

Я помешан только при норд-норд-весте, а при южном ветре сумею отличить кукушку от ястреба.

Король

И никаким путем вам не узнать, к чему Он притворяется безумным? Отчего Покой его души так грубо возмущен Мятужным и опасным исступленьем?

Розенкранц

Он сознается сам, что чувствует расстройство. Но ни за что не выдает причины.

Гильденстерн

И на расспросы он не поддается наши, Увертываясь с хитростью безумья, Когда хотим его заставить мы признаться, Что в самом деле с ним.

Act III, sc. 1

Здесь уже есть почти все: он напускает («he puts on») на себя, но что-то и есть («lunacy¹»). Он сознался, что он «distracted²», но хитростью сумасшествия не выдал истинного состояния. И после разговора с Офелией, подслушанного королем, он говорит:

¹ Исступление — Прим. пер.

² Чувствует расстройство — Прим. пер.

King Claudius

Love! his affections do not that way tend;
Nor what he spake, though it lack'd form a little,
Was not like madness. There's something in his soul,
O'er which his melancholy sits on brood;
And I do doubt the hatch and the disclose
Will be some danger...

Король

Любовь? Нет, не она его так удручает;
В его словах, хоть в них недоставало связи,
Безумья не видать. В душе его есть что-то,
Над чем его унынье тяготеет;
И я боюсь, что породить оно
Опасность может...

И, наконец, Гамлет сам говорит матери:

And let him, for a pair of reechy kisses,
Or paddling in your neck with his damn'd fingers,
Make you to ravel all this matter out,
That I essentially am not in madness,
But mad in craft.

За пару мерзких поцелуев, шею
Тебе проклятыми перстнями щекоча,
Заставит разболтать, что между нами было,
Что я помешан не на самом деле,
А лишь из хитрости.

Act III, sc. 4

И тот же Гамлет говорит Лаэрту:

This presence knows,
And you must needs have heard, how I am punish'd
With sore distraction.

...
His madness is poor Hamlet's enemy.

Им всем известно,
И сам, конечно, ты слыхал, что одержим я
Недугом тяжким.

...
В безумии – врага имеет бедный Гамлет.

Act V, sc. 2

Очевидно, есть и то и другое: это чувствуют все, это говорит сам Гамлет. Если не безумие, то какое-то странное превращение — «transformation», какое-то состояние — «distraction», «lunacy», — это отмечают все. С другой стороны, просто сумасшедшим, то есть просто нелепым, неменяемым человеком его не считает никто. Король видит, что слова его хоть и странны, но не безумны и, главное, Полоний, который один считает его просто сумасшедшим, говорит: «Though this be madness, yet there is method in 't! (Act II, sc. 2). Это не бессмысленное сумасшествие, а глубокое безумие. «How pregnant sometimes his replies are! a happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of²». Это безумие иногда глубже рассудка — это чувствует даже Полоний. Но опять все же какое-то «безумие» есть: Горацио говорит, что из-за призрака он в исступлении;

¹ Хоть и безумно, а толково — Прим. пер.

² Как иногда его ответы метки! Хорошо, что безумье часто находчиво там, где бы не справиться рассудку и здравому уму — Прим. пер.

в сцене вслед за явлением Духа видно это «безумие» — подлинное, там же, где и «условие». Офелия после разговора с Гамлетом (который убедил короля, что это не безумие, а что-то высиживаемое скорбью) говорит:

O, what a noble mind is here o'erthrown!
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword;
The expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
The observed of all observers, quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason,
Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;
That unmatch'd form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy: O, woe is me,
To have seen what I have seen, see what I see!

О, что за светлый ум погиб! Взор царедворца,
Меч воина, речь мудреца, надежда, цвет
Прекрасной родины, изящества пример
И лоска образец, цель подражания
Для подражателей — все, все исчезло!
И мне, несчастнейшей, глубоко удрученной,
Мед сладкозвучных клятв его вкусившей, видеть,
Что этот царственный и светлый ум расстроен,
Как дребезжащий звон колоколов разбитых;
Что этот юности цветущей дивный образ
Безумьем искажен. Горька судьба моя,
Что это видела, что это вижу я!

Act III, sc. 1

Значит, «безумие» есть, и само «притворство» есть только следствие, особое выражение этого нового состояния души Гамлета. Это «безумие», которое так нащупывают все — приблизительными и разными словами, — совсем особое состояние души Гамлета после второго рождения. Вопрос о безумии Гамлета есть вопрос о его состоянии после «рождения», только определив его, можно понять смысл его безумия. Этот вопрос о безумии Гамлета, так и неразрешаемый пьесой до конца (притворяется ли Гамлет, прикидывается ли сумасшедшим или он действительно безумен? С одной стороны, явные указания на притворство, с другой — не менее явные следы подлинного безумия), показывает или, вернее, отражает в себе, заключает в себе всю двойственность трагедии: так и нельзя различить до конца ее, что Гамлет сам делает и что с ним делается; он ли играет безумием или оно им. Точно то же и с вопросом о его безволии (оба эти вопроса и составляют всю тему этой главы). Основной факт, определивший и то и другое, — есть второе рождение Гамлета. Гамлет расколотый, раздвоенный, отданный двум мирам, живущий двумя жизнями, все время помнящий о Тени — отдан и иному сознанию. Его вещая, предчувствующая, видящая насквозь скрытое душа — жилища двух миров, его полное скорбной тревоги сердце бьется на пороге двойного бытия. Он живет двумя жизнями, потому что живет в двух мирах одновременно. Поэтому он постоянно у самой грани этой жизни, у самого ее предела, на ее пороге, у ее последней черты. Поэтому его бытие — его болезненный и страстный день, его пророчески неясный, как откровение Духов, сон — не нормальное, не обычное состояние. Он, точно, — лунатик. Его сознание поэтому тоже двойное. Двум существованиям в двух мирах соответствует



и двойное сознание — дневное и ночное, сознательное и связанное, разумение и «безумие», рассудочное и сверхчувственное, мистическое. Его сознание поэтому тоже у самого предела, у самой грани обычного: его бытие на пороге двух миров — его сознание на пороге сна и бдения, разумения и безумия — между ними. Это иное бытие, которое нельзя назвать именем. Это второе, ночное сознание не имеет выражения, оно проходит и движется в молчании, только отражаясь и проектируясь в болезненном и страстном дне, врываясь в дневное сознание и производя впечатления — отражаясь в нем безумием¹. Вот почему мы все время стоим перед Гамлетом,

¹ Эпиграфом к нашему толкованию «Гамлета» (к этой главе) можно было бы взять стихи Тютчева, обращенные к себе, но удивительно точно, в каждом слове относящиеся к Гамлету. Это удивительнейшее отражение Гамлета в лирике. Кроме того, эти стихи дают всего Гамлета именно в «эпиграфе».

О вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги!
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!
Так, ты жилища двух миров,
Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — пророчески-неясный,
Как откровение духов,..

Здесь каждое слово необходимо и точно именно об этом написано. Баратынский говорит об отражении этого состояния (состояния Гамлета):

Есть бытие, но именем каким
Его назвать? — Ни сон оно, ни бденье: -
Меж них оно; и в человеке им
С безумием граничит разуменье.

Это иное бытие Гамлета — «Две жизни в нас до гроба есть» (Лермонтов). Брандес: «Жизнь представляется Гамлету полудействительностью, полусном. Он по временам является как бы лунатиком». Но эти замечания Брандеса тонут в море совершенно исключаящих и противоположных; он не только не кладет их в основу всего, но и не останавливается даже.

Как «непостижные видения» вызывают отъединенность от мира, ср. балладу Пушкина о бедном рыцаре — в его образе есть кое-что от Гамлета («Сцены из рыцарских времен»):

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему
...

как перед завесой, скрывающей его истинные чувства, настроения, переживания, видя только их странную и непонятную проекцию в «безумии». Здесь обо всем приходится догадываться, — здесь ничто не дано прямо. Его разговоры со всеми двусмысленны всегда, точно он затаил что-то и говорит не то; его монологи не составляют ни начала, ни конца его переживания, не дают им полного выражения, а суть только отрывки — всегда неожиданные, где ткань завесы истончается, но и только. И только вся неожиданность их, их место в трагедии всегда вскрывают хоть немного те глубины молчания Гамлета, в которых совершается все и которые поэтому прощупываются за всеми его словами, за всей завесой слов. Гамлет — мистик, и это определяет уже все: мистическое второе рождение решило это и определило его сознание и волю. Он, мистически живущий, идущий все время по краю бездны, заглянувший в иной мир, разобщенный и отъединенный от всего земного, вынес оттуда в проекции на землю скорбь и иронию. Это вовсе не привходящие, извне, произвольно данные элементы его настроения, из которых, как из предпосылок, надо выводить все: это прямое следствие его второго рождения, формы его безумия, его нового состояния, не приемлющего мир (ирония) и связанного мистически с иным миром (скорбь). Гамлет, погруженный в земную ежедневность, обыденность, стоит вне ее, вынут из ее круга, смотрит на нее оттуда. Он мистик¹, идущий все время по

С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
Он до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел
...
Возвратясь в свой замок дальний,
Жил он строго заключен;
Все безмолвный, все печальный,
Как безумец умер он.

Это для Гамлета — глубоко интересно, во всяком случае, вспомнить. Недаром Достоевский ввел прекрасный образ этого «рыцаря бедного» в роман «Идиот» (мы сближаем ниже князя Мышкина с Гамлетом).

¹ В прекрасной статье, на которую мы уже ссылались и будем ссылаться ниже, Вл. Гиппиус говорит: «Гамлет — мистик. И потому, что вся его судьба определена голосом из бездны (тьнь отца), голосом, в реальности которого он не сомневается. И потому, что он страдает от насилия мысли над волей, и потому более всего, что его трагедия заключена не в этой власти мысли над волей, но в том, что он, погруженный в обыденность, взирает на жизнь свысока и в то же время не перестает из глубины слышать голос бездны. Не говоря уже о фатальности совершающихся событий...» Здесь уже намечено глубоко многое, но все еще сбивается на «насилие мысли». Гамлет — мистик; но в чем же трагедия, если он взирает на жизнь свысока? Во всяком случае, глубокое замечание это позволяет перейти к главной мысли всей статьи: она меняет основной взгляд на Шекспира в России. По его мнению,

краю бездны, связанный с ней. Следствием этого основного факта — касания миру иному — является уже все это: неприятие этого мира, разобщенность с ним, иное бытие, безумие, скорбь, ирония.

Его ирония — скорбная, слитая со скорбью — это по большей части то, что составляет притворное безумие его: это только стиль, форма отношения его к окружающим, только выражение его иного бытия, иначе он разговаривать не может. Здесь ирония только завеса, скрывающая его отношение к миру. Она показывает иносказательность его чувств. Это стиль враждебности миру, неприятия его.

эпоха Белинского протекала «вне непосредственных связей с Шекспиром», как и 40-е годы. («У Белинского отношение к Шекспиру было больше энтузиазмом перед личностью, чем проникновением в его поэзию»). Но, главное, глубоко неверна привычная связь Тургенева с Шекспиром: его подчас карикатурное понимание Гамлета в статье «Гамлет и Дон Кихот» («то кровь кипит») указывает на его глубокую неродственность этому типу. И его герои (Рудин, Гамлет Щигровского уезда и проч.) близки не Гамлету Шекспира, а его изуродованному и приниженному в толкованиях двойнику. Как бы ни посмотреть на Гамлета, но, если только изобразить его в рост шекспировскому, всякая близость исчезает. Особенно если принять взгляд, предлагаемый здесь. «Мечтательный рыцарь прекрасной дамы... Тургенев мог совпадать с Шекспиром лишь в редких воспламенениях своей женственной музыки — и, разумеется, не в Гамлете Щигровского уезда и не в Рудине, но там, где сказалось трагическое пламя, — ощущение фатальности...» По Вл. Гиппиусу, совпадение Шекспира и Тургенева в «Дворянском гнезде» и «Первой любви». Не «Фауст» ли? «Как это случилось, как растолковать это непонятное вмешательство мертвого в дела живых, я не знаю и никогда знать не буду... Я стал не тот, каким ты знал меня: я многому верю теперь, чему не верил прежде... Я все это время столько думал о тайной игре судьбы, которую мы, слепые, величаем слепым случаем. Кто знает, сколько каждый живущий на земле оставляет семян, которым суждено взойти только после его смерти? Кто скажет, какой таинственной цепью связана судьба человека с судьбой его детей, его потомства и как отражаются на них его стремления, как взыскиваются с них его ошибки. Мы все должны смириться и преклонить голову перед Неведомым...». Вся вещь построена на призрак матери. «... И точно, она боялась ее (жизни — прим. Л. В.), боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу. Горе тому, над кем они разыгрываются!» Вся вещь построена на этих «тайных силах» (трагическое), и если говорить о духе Шекспира, духе трагического, то духом его полна эта вещь, а не духом Фауста.

И недаром невысказанно, одним косвенным намеком указывается близость к Гамлету: герой в письмах говорит в предчувствии гибельной любви, «смерти и гибели»: «А все таки, мне кажется, что, несмотря на весь мой жизненный опыт, есть еще что-то такое на свете, друг Горацио (здесь и далее подчеркнуто Л. В.), чего я не испытал, и это "что-то" чуть ли не самое важное». Вообще, сознательно (речь о Гамлете и Дон Кихоте) Тургенев не понимал Гамлета, но бессознательно, в воспламенениях художественного творчества, совпадал с ним... Трагическое, дух Шекспира, дух Гамлета в лирическом отзвуке Тургенева (ср. в «Довольно» — о Макбете и «the rest is silence» [«конец — молчанье» — прим. пер.] — конец вещи).

Он так говорит с Полонием, Гильденстерном и Розенкранцем, королем, Офелией. Это, конечно, то, что считается (в пьесе действующими лицами — Полонием и др.) его притворным безумием. Это «madness in craft¹». В иронии всегда есть элемент «craft», хитрости, искусственности второй, задней мысли. Но ясно сказывается вся скорбная основа этой иронии. Безумие Гамлета в его скорби; о ней говорят все, король просит друзей развеселить его, королева говорит:

But, look, where sadly the poor wretch comes reading. Вот он идет, читая; как печален, бедный!

Act II, sc. 2

Он говорит так, что его ирония в словах, обращенных к Полонию, Гильденстерну, Розенкранцу, Озрику и другим, перемежается такой скорбью, которая косвенно только выражается в его отрывочных и темных словах. Он уже солнценовистник,

«Понимание Шекспира начинается там, где есть трагическое сознание», а его не было в эти эпохи в России. Оно начинается с Толстого и Достоевского, — «это два писателя — первые у нас воистину шекспировской стихии, то есть воистину трагической», главное — Достоевский, потому что Толстой «был лишь отчасти трагиком» (его отношение — глубоко интересный вопрос проблемы — Шекспир и Россия). «Они (Достоевский и Шекспир — прим. Л. В.) — явления самые родственные: и в том и в другом дух Библии. Трагическая бездна переживается при чтении Шекспира не в сознании, а в ощущении, в ощущении художественном, как неосозаемые для мысли испарения почвы — или больше того — как ее еще несознанный состав. В таком усвоении, когда отыскивается бессознательная подпочва творческой мудрости, Шекспир мог явиться нам — уже после Ницше, после декадентства». И говоря о «роковых», или трагических страстях, порождаемых «древним хаосом родимым», Вл. Гиппиус продолжает: «Не человек владеет ими, а они владеют им — и несут его, и роняют, и возносят; и крутят и мечут человеческую волю. Таков и Гамлет, и Макбет, и Лир. Таков и Раскольников, и Рогожин, и Ставрогин, и Мышкин, и Карамазовы». Здесь еще Гамлет не выделен из круга Макбета и Лира. Но указание на близость героям Достоевского глубоко верное. Это тема особого исследования, манящая глубочайшими и неожиданными совпадениями. Здесь отдельные черты приводятся (и ниже). Гамлета можно сблизить не с Рудиным, а с Идиотом, с которым его роднит «иное бытие», грань между безумием и разумением, глубинная мистичность души, парализованность воли. А главное, есть в настроении этих образов, в их свете что-то близкое; Свидригайловым (ниже), который называет себя мистиком и видит привидения; Ставрогиным (Булгаков С. Н.: «Ставрогин — мистик... медиум (подчеркнуто Л. В.)... одержимый»). Особенно: его безволие и то, что его драма сдвинута в политическую (Иван Царевич); мать говорит о нем: он похож больше, чем на принца Гари, на принца Гамлета; Карамазовыми, где отдельные черточки разбросаны по всему роману, в его теме — отцовство, его мистическое начало, — трагедия Гамлета наоборот (в ходе событий «Идиота»); отчасти с Раскольниковым.

Об отдельных чертах — ниже (см. выше также); в общем же, это глубочайшая проблема, требующая особого исследования.

¹ Помешательство из хитрости — Прим. пер.

и в нелепых словах, сбивающих с толку придворного, прорывается намек на всю темноту его скорби. В ироническом разговоре с Полонием прорываются такие слова:

Hamlet

For if the sun breed maggots in a dead dog, being a god kissing carrion, – Have you a daughter?

Lord Polonius

I have, my lord.

Hamlet

Let her not walk i' the sun: conception is a blessing: but not as your daughter may conceive.

Lord Polonius

How say you by that?

Гамлет

Уж если в дохлой собаке червей зарождает солнце, божество, лучи которого ласкают падаль, то... Есть у тебя дочь?

Полоний

Есть, принц.

Гамлет

Не давай ей гулять на солнце: зачатие есть благодать, но только не для твоей дочери.

Полоний

Что вы этим хотите сказать?

Точно он что-то иное этим говорит. Враг солнца, он проклинает зачатие, олицетворяемое солнцем, которое, лаская падаль, зарождает червей. В таком виде представляется ему это мировое зачатие солнца. Теперь он восстает против зачатия, против солнца — те же слова, что и о рождении и монастыре. О книге, уже познав молчание и слово, говорит он: «Words, words, words¹», точно осуждая слово. От ветра он хочет укрыться — «into my grave²». И на просьбу Полония об отпуске он говорит:

You cannot, sir, take from me any thing that I will more willingly part withal: except my life, except my life, except my life.

Ты не мог бы получить от меня ничего, с чем бы я охотнее расстался, – кроме жизни, кроме жизни, кроме жизни.

И с таким страданием он произносит: «These tedious old fools!³». Так ирония переплетается со скорбью, так мучительна она для него. И Гильденстерну с Розенкранцем — сцена тоже иронии — он говорит:

Hamlet

Let me question more in particular: what have you, my good friends, deserved at the hands of fortune, that she sends you to prison hither?

Гамлет

Дайте порасспросить вас подробнее: чем провинились вы, милые мои друзья, перед Фортуной, что она присылает вас сюда в тюрьму?

¹ Слова, слова, слова — Прим. пер.

² В могилу — Прим. пер.

³ Несносный старый дурень! — Прим. пер.

Guldenstern

Prison, my lord!

Гильденстерн

В тюрьму, принц?

Hamlet

Denmark's a prison.

Гамлет

Дания – тюрьма.

Rosencrantz

Then is the world one.

Розенкранц

Тогда и весь свет тюрьма.

Hamlet

A goodly one; in which there are many confines, wards and dungeons, Denmark being one o' the worst.

Гамлет

Превосходная, со множеством отделений, застенков и камер; и Дания — одна из худших.

Rosencrantz

We think not so, my lord.

Розенкранц

Мы думаем о ней не так, принц.

Hamlet

Why, then, 'tis none to you; for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so: to me it is a prison.

Гамлет

Значит, для вас она не такова, потому что нет ничего хорошего или дурного, но мысль делает его тем или другим. Для меня она тюрьма.

Они не понимают, не чувствуют, а Гамлет с первой встречи предчувствует, что они уже связаны, уже отсюда не выйдут, уже вступили в гибельный зачарованный круг трагедии, их судьба послала уже в тюрьму. Сам он чувствует, что он в тюрьме, — и поэтому так скована его воля, он в тюрьме — узник мира (весь мир — тюрьма). Не честолюбие, которое олицетворяет земные стремления, делает его несчастным, а дурные сны, которые он постоянно видит, вот его безумие — сны.

Rosencrantz

Why then, your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind.

Розенкранц

Так ваше честолюбие делает ее такую; она слишком тесна для вашей души.

Hamlet

O God, I could be bounded in a nut shell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams.

Гамлет

Боже мой, я бы и в ореховой скорлупе считал себя властелином необъятного пространства, если б только не дурные сны.

Guildestern

Which dreams indeed are ambition, for the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream.

Hamlet

A dream itself is but a shadow.

Rosencrantz

Truly, and I hold ambition of so airy and light a quality that it is but a shadow's shadow.

Hamlet

Then are our beggars bodies, and our monarchs and outstretched heroes the beggars' shadows. Shall we to the court? for, by my fay, I cannot reason.

Гильденстерн

Эти-то сны и суть честолюбие, потому что самая сущность честолюбия есть только тень сна.

Гамлет

Да и самый сон только тень.

Розенкранц

Это верно; честолюбие так воздушно и неуловимо, что я считаю его только тенью тени.

Гамлет

Значит, наши нищие имеют тело, а наши государи и пресловутые герои – тени нищих. Не пойти ли нам ко двору? Я, право, не могу рассуждать.

Здесь темный, внутренний ход мысли Гамлета прощупывается ясно: он в пустом разговоре — болтовне — ведет свой собственный разговор. Его мучают «bad dreams¹», его «ambition²» — это «a shadow's shadow», тень Тени. И дальше с удивительной силой душевного ясновидения он говорит, что друзья подосланы королем, и знает зачем — выведать причину его скорби. Эта угадка пугает их:

Rosencrantz [*Aside to Guildestern*]

What say you?

Розенкранц (*тихо Гильденстерну*)

Что ты скажешь?

Эта немотивированная угадка — как предварение раскрытия тайны пакетов.

Hamlet [*Aside*]

Nay, then, I have an eye of you.

Гамлет (*в сторону*)

О, я вижу вас насквозь!

И он сам определяет свое «transformation³», то, что пугает короля, причину чего они посланы выведать. Это безумие — его скорбь.

¹ Дурные сны — Прим. пер.

² Честолюбие — Прим. пер.

³ Перемена (досл. превращение) — Прим. пер.

Hamlet

... I have of late – but wherefore I know not – lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestic roof fretted with golden fire, why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust? man delights not me: no, nor woman neither...

Гамлет

... За последнее время – сам не знаю отчего – я утратил всю мою веселость, бросил все обычные упражнения; и действительно, я в таком тяжелом настроении, что земля, это чудесное творение, кажется мне бесплодным утесом. Видите ли? Этот прекрасный, воздушный шатер, это великолепно раскинувшееся небо, величественный свод, убранный золотыми огнями, представляется мне не чем иным как гадким и заразительным скоплением паров. Что за создание человек! Как он благороден разумом! Как безграничен в своих способностях! Как изумительно изящен и видом, и движениями! Как подобен ангелам своими деяниями, а разумением – самому Богу! Он – краса вселенной: венец творения! И все же, что мне эта квинтэссенция праха? Не по душе мне человек, и женщина тоже...

Вот как отозвалось в нем общение с Духом, иной мир — вот его мировосприятие и мироотношение — небо, земля, человек... Вот что случилось с ним: он, сам не зная отчего, утратил всю свою веселость, предался скорби. Это весь Гамлет — скорбный принц Датский. Это не легкая и втайне приятная и сладкая меланхолическая грусть, задумчивая тоска юноши, — это тяжелая и глубокая скорбь. В скорби есть всегда что-то нездешнее, скорбь — это боль, болезнь жизни, земного, его умаление. Скорбь Гамлета — оттуда (призрак скорбен). Здесь на земле неоткуда быть скорби; в жизни как таковой скорби нет. Скорбь в ней от смерти; скорбь есть тот элемент умирания, отблеск смерти, который есть в жизни. Поэтому в скорби есть всегда что-то мистическое. Отсюда мистическое во всей пьесе, в самом Гамлете, который весь есть скорбь. Все время, в течение всей пьесы, за самым обычным разговором Гамлет помнит о Тени; иногда это прорывается. Актеры вынуждены странствовать — дети победили Геркулеса:

Hamlet

It is not very strange; for mine uncle is king of Denmark, and those that would make mows at him while my father lived, give twenty, forty, fifty, an hundred ducats a-piece for his picture in little. 'Sblood, there is something in this more than natural, if philosophy could find it out.

Гамлет

Это не слишком удивительно. Ведь мой дядя – король Дании, и те, которым хотелось строить ему рожи при жизни моего отца, теперь дают двадцать, сорок, пятьдесят, даже сто дукатов за маленький его портретик. Черт возьми, в этом есть что-то противоестественное, до чего философии не мешало бы добраться.



Он действительно не любит человека: «Use every man after his desert, who should escape whipping?»¹). Ему близки актеры, он любит актеров, играющих царей, странствующих рыцарей, вздыхающих любовников. Его призрачному уму близка их призрачность, их представляемость, то, что они на грани двух миров — действительности и вымысла. Ему близка символика сцены, импульсы актера, — но об этом дальше. Скорбь постоянно удерживает его на грани жизни, и вечно он не знает — быть или не быть?

Hamlet

To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause: there's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action.

Гамлет

Быть или не быть? Вот в чем вопрос.
Что выше:
Сносить в душе с терпением удары
Пращей и стрел судьбы жестокой или,
Вооружившись против моря бедствий,
Борьбой покончить с ними? Умереть, уснуть —
Не более; и знать, что этим сном покончишь
С сердечной мукою и с тысячью терзаний,
Которым плоть обречена, — о, вот исход
Многожеланный! Умереть, уснуть;
Уснуть! И видеть сны, быть может? Вот оно!
Какие сны в дремоте смертной снятся,
Лишь тленную стряхнем мы оболочку, — вот что
Удерживает нас. И этот довод —
Причина долговечности страдания.
Кто б стал терпеть судьбы насмешки и обиды,
Гнет притеснителей, кичливость гордецов,
Любви отвергнутой терзание, законов
Медлительность, властей бесстыдство и презренье
Ничтожества к заслуге терпеливой,
Когда бы сам все счеты мог покончить
Каким-нибудь ножом? Кто б нес такое бремя,
Стеная, весь в поту под тяготою жизни,
Когда бы страх чего-то после смерти,
В неведомой стране, откуда ни единый
Не возвращался путник, воли не смущал,
Внушая нам скорей испытанные беды
Сносить, чем к неизведанным бежать? И вот
Как совесть делает из всех нас трусов;
Вот как решимости природный цвет
Под краской мысли чахнет и бледнеет,
И предприятия важности великой,
От этих дум теченье изменив,
Теряют и название дел.

Act III, sc. 1

¹ Если с каждым обходиться, как он того заслуживает, то кто бы избежал розог? — *Прим. пер.*

Вот удивительное сплетение земного и потустороннего в Гамлете¹ — та грань, по которой идет все время Гамлет, грань жизни и смерти. В этом трагедия: Гамлет хотел бы избавиться от жизни, навязанной ему рождением, он не хочет нести бремя жизни, крихтя и потея; но безвестная страна смущает его волю, загробная тайна связывает его. В душе он всегда самоубийца, но что-то связывает его руку. Вопрос, что

¹ Статья Ю. Николаева (псевдоним Ю. Н. Говорухи-Отрока — прим. ред.) «Нечто о ведьмах и привидениях» («Моск. ведомости», 29 июня; 11 июля) по поводу статьи Н. Иванцова «Основной принцип красоты» («Вопр. филос. и психологии», кн. 3, май – июнь, 1896).

I. «... Появились толкователи, посмотревшие на Шекспира с точки зрения чистого эмпиризма и чистого утилитаризма. ... Главным образом Шекспиру досталось за ведьм и привидения... те «извиняли» Шекспира предрассудками его века... Один из них (актер) говорил мне, что намерен сыграть Гамлета «без привидения» и именно потому, что «теперь естественные науки, а не привидения...». Он толковал, что «просвещенным ясно, что Гамлет страдал галлюцинациями, а что привидение, которое ввел Шекспир в свою трагедию, есть дань «предрассудкам его века», и т. д.

II. (Взгляд Иванцова на Шекспира: характер и среда. «Ничто сверхъестественное на судьбу человека не влияет»).

«Таким образом, по мнению г-на Иванцова, мирозерцание Шекспира было чисто рационалистическим. ... Но и сам автор предвидит, что ему могут быть сделаны очень веские возражения... Он думает, что ему могут указать именно на сверхъестественные (здесь и далее подчеркнуто Л. В.) явления в трагедиях Шекспира, главным образом на привидения в Гамлете и на ведьм в Макбете». (Иванцов сводит все в Гамлете к явлению Тени, она будто первопричина всей фабулы, но это — видимо только так, потому что, во-первых, история объясняется хроникой, а во-вторых, «литературный прием», чтобы «не вводить лишних сцен и не растягивать действия»). (NB. Ю. Николаев сопоставляет философию Шопенгауэра с трагедией Шекспира, сравнивая «волю» с роком античной трагедии; оспаривает глубоко замечательно взгляд на короля Лира и Макбета как на трагические характеры. Слова Иванцова: «У Шекспира жизнь и действия каждого человека являются равнодействующей двух и только двух причин — внутренней природы или характера данного человека и окружающей его среды... Данный характер в данных условиях может действовать только так, а не иначе — таков общий смысл трагедии Шекспира. Ю. Николаев доказывает, что фабула трагедии является результатом не двух только этих причин, называет это «навязывать Шекспиру механическое воззрение»).

III. (Цит. по: К. Р. — Иванцов: «Гамлет — это великая жизненная трагедия непротивления злу насилем»). Ю. Николаев: «При таком толковании совершенно устраняется из "Гамлета" все "сверхъестественное", весь "мистицизм", всякие "привидения, противоречащие естественным наукам", и великая трагедия совершенно приспособляется к требованиям современности».

IV. «Г-ну Иванцову во что бы то ни стало хочется так растолковать Гамлета, чтобы привидение оказалось совершенно ненужным в этой трагедии» (Иванцов: «Трагизм Гамлета вовсе не в слабости его воли, а в его особом отношении к среде, в которую он поставлен»). Ю. Николаев: «Среда заела» Гамлета. Его останавливает не страх, а нечто иное. Что же это иное? Г-н Иванцов думает, что «человеческие чувства». Что же удерживает Гамлета от

благороднее, — не отвечен, но Гамлет остается нести «бремя жизни». Этот монолог лучше всего рисует его постоянное состояние на грани, на пороге, на кладбище. В этом смысле понятно его центральное значение в пьесе. Мысль о самоубийстве, скрытая, подавленная, проходит через всю трагедию — самоубийство — смерть Офелии, желание Горацио. Но только немного раз прорывается наружу. Еще раньше

свершения мести? Не слабость воли и не «человеческие чувства»... Что же?.. Удерживает его отсутствие полной уверенности в виновности короля, и вот тут-то перед нами выступает все значение привидения в трагедии. (NB. Это удерживает Гамлета до того, как он убедился в виновности короля, до представления, до III акта, а что удерживает его после этого? — Л. В.) ... Но если так, если привидение введено в трагедию потому только, что о нем рассказано в новелле, да еще как «литературный прием», как некоторая аллегория, если притом этой грубой вставкой нарушается весь характер Гамлета, то значит, Шекспир здесь впал в такую глубокую ошибку, в какую может впасть лишь автор посредственных мелодрам, заботящийся о внешних эффектах, а не о внутреннем смысле своих произведений.

Но дело в том, что Шекспир не впал в такую ошибку, и в его трагедии привидение является необходимым и реальным лицом.

Трагедия именно и начинается с появления призрака. Оставим в стороне вопрос: верил ли Шекспир в бытие привидений? Нам важно то, что в трагедии Гамлет и Горацио видят привидение и не сомневаются в его действительном бытии. Гамлет сомневается не в бытии привидения, не в том, что ему явилось привидение, а в том, кто это привидение, действительно ли это дух его отца. Это сомнение овладевает им сразу... И это сомнение, а не сомнение в бытии привидений или в том, что он видел действительно привидение, — это сомнение все растет в нем в продолжение развития действия; это сомнение приводит его к решительному шагу, чтобы узнать истину, к решимости испытать совесть короля посредством театрального представления... Гамлет действительно «полетел бы к мести», если бы он сразу и бесповоротно поверил бы в то, что привидение есть действительно дух его отца, а не сатана, принявший «заманчивый образ».

Когда у Гамлета после представления не остается сомнений, что король — убийца его отца, он действует быстро и решительно (?), не думая ни о каких практических соображениях, убивает Полония, предполагая, что за занавеской спрятан не он, а король». (NB. Ю. Николаев говорит об «искренности» монолога Гамлета перед молящимся королем: доказательство — убийство Полония. «Я убью его», — говорит Гамлет. Гамлет исполнил это, и «лишь случай спасает короля». Толкование Ю. Николаева после представления явно не выдерживает критики: а каков смысл этого «случая», не приходится ли его трактовать Ю. Николаеву так, как Иванцов трактует явление Тени, как ошибку Шекспира, нарушающую характер Гамлета? А история с поездкой в Англию, а монолог по поводу Фортинбраса (точно соответствует монологу до представления по поводу актеров), а бездействие всего III, IV и V актов, а отсутствие плана перед катастрофой и ее «случайный» характер?).

«Причина колебаний Гамлета заключается в одном — в чуткой его совести. Если бы не привидение, которое он считает то «блаженным духом», то «проклятым призраком», «сатаной, принявшим заманчивый образ», если бы не привидение сообщило ему об убийстве, а, положим, случайные свидетели убийства, он бы не колебался и, наверно, оправдал бы свои слова: «На крыльях я к мести полечу».

Гамлет сказал: «...если бы Господь не запретил самоубийства...» Теперь его связывает уже «страна безвестная». Гамлет точно всегда на кладбище. Поэтому эта сцена в смысле душевных переживаний Гамлета непосредственно примыкает к монологу. Эта сцена вообще глубоко знаменательная и символическая. Но для состояния Гамлета она так же характерна, как грань, точно так же, как и монолог, как и сцена

Теперь ясно значение в трагедии привидения. В нем узел трагедии, ее завязка. В истинном смысле завязкой трагедии надо назвать такое событие, вследствие которого свободно развивается все действие и раскрывается вполне характер героя ее. (NB. Не есть ли это возвращение к учению о трагедийном характере? В конце Ю. Николаев срывается и не выдерживает высоты своего толкования, сбиваясь на иную концепцию, но все же концепция характера Гамлета как чего-то априорно задуманного автором, что раскрывается в трагедии). «Такое событие в Гамлете — явление призрака. Следовательно, в этой трагедии привидение представляет собой нечто неизбежное и необходимое, без чего не было бы и самой трагедии. И, право, не понятно, почему именно привидение смущает столь многих критиков Гамлета. Ведь вера в таинственное, в бытие миров иных, нездешних, проникает собой все миросозерцание Гамлета. «На земле и на небе...» — говорит он Горацио. Весь его знаменитый монолог о самоубийстве проникнут верой в бытие таинственной, нездешней жизни; наконец, отрывок из монолога II акта свидетельствует о том, что Гамлет верует в бытие таинственных, нездешних и злых сил. Почему же ему не поверить в проявление этих сил, добрых или злых, почему ему не поверить в привидение?

Иванцов, кажется, думает, что Гамлет слишком «образован», чтобы поверить в привидение. Гамлет не таков. Он философ в истинном и глубоком смысле этого слова; загадка бытия для него не теоретическая задача... а вопрос жизни и смерти. Отсюда его скептицизм (?), но отсюда же и глубокая вера, которая в конце концов побеждает. Борьба этого скептицизма с верой составляет сущность его душевной драмы, а необыкновенные события, окружающие Гамлета, лишь заставляют выразиться эту душевную драму с необыкновенной яркостью и силой».

Здесь, по признанию самого Ю. Николаева, собрано и сформулировано все о Гамлете, что он писал по разным поводам и мимоходом. Глубокий интерес к его взгляду все же не может заслонить всех его недостатков (неразъясненность фабулы, невыдержанность, натяжки): он не увидел последней мистической глубины в Гамлете, свел его на трагедию Ивана Карамазова, трагедию скептика, хотя подчеркнутые слова и намекают на мистика. Главный недостаток взгляда в том, что из Гамлета-скептика никак нельзя вывести фабулы его трагедии, его поступков. Интересно то, что даже при правильном понимании роли Тени трагедия необязательно вовсе подвергается нашему толкованию.

В. В. Розанов в некрологе по Ю. Н. Говорухе-Отроке («Лит. очерки», СПб., 1899) говорит: «Однако заветные его темы остались невыполненными... все... год за годом отодвигало выполнение долго лелеянного им плана: написать полный и обширный разбор «Гамлета», любимейшего его произведения в европейской литературе... Этот... человек был сам Гамлет... Печальная полуздумчивость никогда почти не оставляла его; и вы чувствовали, как бы ни мало времени пробыли с ним, что между предметом текущего разговора и главным устремлением его мысли есть непереступаемая черта; что есть эта черта между предметами всех его видимых забот и центром его души... Он был реалист... и он был мистик...

с актерами, — там грань тоже, только иная. Здесь состояние души Гамлета оттеняется светом, отбрасываемым на него могильщиками. Гамлет и могильщики — два разряда людей, простых, обыкновенных, земных, по-земному, цинически понимающих смерть, и человека отмеченного, который в душе всегда на грани жизни и смерти¹⁷. Могильщики всегда на кладбище — среди могил, черепов, трупов, костей.

все освещалось в поле его зрения глубоким, неясным, несколько матовым (здесь и далее подчеркнуто Л.В.) светом... рассеянность... некоторое ощущение вечности... индивидуализм — это еще Гамлетова черта. ... Он нет-нет и все возвращался к «Гамлету»; помню, он любил цитировать из него часть этого монолога: «Окончить жизнь — уснуть», и т.д. Вот удивительное сплетение земного с небесным; вот взгляд сюда, на землю, брошенный под углом не раскрытых, но ощущаемых небесных тайн».

В. Розанов, давая характеристику Говорухи-Отрока, тем самым обмолвился глубокими словами о Гамлете, которые очень важно отметить (хотя он и говорит, что Говоруха-Отрок близок к трансформации типа Гамлета у Тургенева, чем уничтожается весь почти смысл сказанного здесь: ведь Рудин не мистик, ведь в нем не сплетено земное с небесным...). Эти слова, как и слова Говорухи-Отрока (остались статьи из газет, по которым если нельзя восстановить всей его мысли о Гамлете, то можно уловить, во всяком случае, намеки на нее), глубоко важны для проблемы — Шекспир и Россия. (На ней мы главным образом здесь и останавливаемся, как и ниже: Толстой, Тургенев, Достоевский, Гончаров, Мережковский, В. Розанов и т. д.)

Нам известны две его статьи (подписанные псевдонимом Ю. Николаев) в «Московских ведомостях» - «Мнение Брандеса о «Гамлете», где он подвергает суровой и вполне заслуженной критике мнению Брандеса (он отмечает здесь уже «бесконечную, как бы уже сосредоточившуюся в себе скорбь... без тени утешения и надежды»). Здесь Говоруха-Отрок замечательно обрисовывает, в противовес Брандесу, отношения Гамлета к Офелии: «Он не перестает любить ее ни на минуту, и смысл поведения его по отношению к Офелии совершенно ясен. После появления привидения он уже знает, что он «обреченный», что он уже не может и не смеет связывать ничью судьбу со своей, тем более судьбу любимой девушки. И вот тотчас же после появления привидения происходит та сцена, которая так великолепно, с такой силой и поэзией воспроизведена в монологе Офелии (Act II, sc. 1).

Знаменитая сцена III акта, после монолога о самоубийстве, есть прямое продолжение этой описанной Офелией сцены. Все, что здесь было выражено взглядом, который "светился каким-то жалким светом", всем видом, ужасным и трагическим, этим немим прощанием навеки, так чудно описанным в конце монолога, — то самое в так называемой "сцене с Офелией" выражено было уже словами бессвязными, но полными глубокого и трагического смысла. Значение этой сцены совершенно понятно. Это — сцена безнадежного прощания. В безумных словах и среди диких выходок Гамлет как бы хочет слить свою душу с душой Офелии. Все его мирозерцание, мрачное и трагическое, высказывается здесь с необыкновенной силой и глубиной, и эти заключительные восклицания "В монастырь! в монастырь!" раздаются как удары похоронного колокола. Он, уже не верящий в жизнь и людей, не хочет оставлять любимую девушку среди этой жизни и среди этих людей... И он хочет поставить между жизнью и ею... святые стены монастыря, за которыми она укроется со своим — он знает это — разбитым сердцем, укроется от «ветра жизни», от того ветра жизни, от которого он сам бы хотел укрыться в могиле...»

Могильщики роют могилу и поют — о молодости, старости, смерти, балагурят и острят. Они только внешне в могиле, они не задумались, не почувствовали смерти. Несколько простонародно циничные, грустные и веселые в одно время песни их и разговоры оттеняют полную противоположность Гамлета. Эти слова воплощают их спокойно-равнодушное отношение к смерти, привычное, как к обыкновенному, к

О монологе «Быть» etc. он говорит здесь: «Более тягостного монолога нет во всей трагедии...» В другой статье, «Нечто о ведьмах и привидениях», он приблизительно намечает общий свой взгляд на трагедию, причем слова эти, глубоко замечательные сами по себе, все же страдают некоторой отвлеченностью взгляда от самой трагедии, ее «слов»; дают как бы философскую формулу, оставляя в стороне (он прямо это говорит) саму трагедию. Очевидно, полный и подробный разбор «Гамлета», о котором говорит Розанов и тайна которого унесена «этим Гамлетом» (слова Розанова) в могилу, имел в виду нечто другое.

«В "Гамлете" отчетливее, глубже, полнее, чем где-либо у Шекспира, поставлены вековые вопросы, вечно тревожащие человечество, тревожащие всех — и философов, и простых людей, — вопросы о жизни и смерти, о смысле мира и о смысле человеческого бытия. Вот что неотразимо влечет всех к этой трагедии, вот что заставляет признавать ее вольно и невольно, ведением или неведением вечного и величайшей трагедии, в которой с неслышанной силой и глубиной отразилась вековая борьба души человеческой, вечные ее сомнения, вечное ее стремление разрешить загадку мира и жизни...

В самом деле, кого хоть раз в жизни не тревожили "Гамлетовы вопросы", кто хотя раз в жизни не задумался о той стране, "откуда никогда и ни один пришелец не возвращался", кого хотя раз в жизни не поражало зрелище этой вечной скорби?.. Кто хоть раз не испытал тяжести того "бремени жизни", той усталости жить, какую испытывает принц Гамлет? Кому не приходили в голову те же скорбные вопросы, которые мучат его?.. Вот почему он действительно философ во всем значении этого слова — "царь философов" (*здесь и далее подчеркнута Л. В.*). Не разумом только философствует он, а всем своим существом, и вопрос о смысле мира является для него вопросом жизни и смерти. Борьба глубокого, страдающего скептицизма с верой — вот в чем смысл великой трагедии, вот в чем заключается идея ее. (Ну как не формула? — *Л. В.*). Гамлет — великий скептик...

В этом заключается сущность трагедии. История же, случившаяся в датском королевском семействе, есть лишь художественный фон для этого главного. (Но ведь эта «история» — вся трагедия! — *Л. В.*). На этом мрачном фоне, где ужас кровавых преступлений как бы покрывается иным ужасом — ужасом мистическим, этим таинственным появлением "страждущей тени", призывающей к мщению, — на этом-то фоне разворачивается перед нами история бо-рющейся и страдающей души великого скептика Гамлета, покупающего веру в провидение, без воли которого "и волосок не упадет с головы", ценою разбитой жизни, несбывшихся желаний, погибших надежд. На этом фоне, на фоне мрачного злодейства и мистического ужаса обнажается перед нами великая душа датского принца во всей неслышанной красоте трагического страдания. В этой трагедии наш, здешний, мир, как он соприкасается с мирами иными, в ней чувствуется таинственное дыхание этих миров. В ней есть все, что потрясает... Но надо всем этим господствуют, всему этому дают смысл и таинственное значение вековые "Гамлетовы вопросы"... Такова эта трагедия».

Говоруха-Отрок сближает, таким образом, Гамлета с Иваном Карамазовым (цитирует даже его слова о мире и боге).

жизненному, к будничному; в смерти для них нет ничего удивительного, она для них только неизбежный, неприятный, но привычный эпизод жизни.

Hamlet

Has this fellow no feeling of his business, that he sings at grave-making?

Horatio

Custom hath made it in him a property of easiness.

Hamlet

'Tis e'en so: the hand of little employment hath the daintier sense.

Гамлет

Или этот дурень не сознает, что делает, — распевает, копая могилу?

Гораций

Привычка сделала его равнодушным к этому труду.

Гамлет

Это правда; в руке, работающей мало, чувствительность тоньше.

Act V, sc. 1

Гамлет рассматривает черепа. Здесь не рассуждения главное — Гамлет меньше всего рассуждает, — он ощущает, чувствует, переживает¹⁸. Эти черепа политиков, царедворцев, простых людей, законников, составлявших купчие, приобретателей (замечательная черта: как Гамлету больно говорить с могильщиком, и как могильщик плохо (понаслышке) относится к Гамлету — так что Гамлета не только любит народ). Сцена насыщена таким кладбищенским настроением Гамлета, что, если только проникнуться им, станет невозможно жить — так бесцельно, так бессмысленно делать что-то во внешнем мире. Здесь в Гамлете важны не рассуждения, а глубокое ощущение¹ кладбища и то особое состояние могильной печали, которой

¹ Мережковский говорит: «Великие поэты прошлых веков, изображая страсти сердца, оставляли без внимания страсти ума, как бы считая их предметом невозможным для художественного изображения. Если Фауст и Гамлет нам ближе всех героев, потому что они больше всех мыслят, то все-таки они меньше чувствуют, меньше действуют именно потому, что больше мыслят. И все-таки трагедия Гамлета и Фауста заключается в неразрешимом для них (здесь и далее подчеркнуто Л. В.) противоречии страстного сердца и бесстрастной мысли, но не возможна ли трагедия мысленной страсти и страстной мысли? Не принадлежит ли именно этой трагедии будущее?» По мнению Мережковского, Достоевский приблизился к ней первый. Что касается Фауста, то до известной степени эти слова справедливы: это герой (и трагедия) мысли. А. Горнфельд мимоходом говорит о нем, что Фауст «полон рациональных элементов и как бы написан à thèse». Но к Гамлету эти слова неприменимы (Мережковский видит в нем, как и многие критики, героя мысли; эта точка зрения отпадает сама собой при развиваемом здесь взгляде на Гамлета). Гамлет — именно «страстно мыслит». Это роднит его с героями Достоевского. Мы уже говорили, что сближение Гамлета с героями Тургенева могло быть вызвано пониманием его трагедии как безволия, вызванного нерешительностью

насыщена вся пьеса. «Did these bones cost no more the breeding, but to play at loggats with 'em? mine ache to think on't!», — говорит он со сдержанным страданием. Гамлет находится в этом здесь подчеркнутом, но чувствующемся тайно (это тайночувствовании Гамлета, то, что мы не знаем прямо чувств и настроений его, а видим их, как за завесой, есть следствие его касания иному миру и его «иног бытия» — безумия) во всей пьесе, состоянии той особой скорбной грусти, проистекающей из того, что он все время на краю жизни, у ее грани, которое можно назвать состоянием могильной или, лучше, «порожной» (на пороге) грусти. Череп Йорика особенно живо это чувство выводит наружу: ему почти дурно от грусти.

и рефлексией; иное понимание, развиваемое здесь, отмечает это сближение и вызывает совершенно иное — с Достоевским. Их сближает (Шекспира и Достоевского) общая им обоим стихия трагического, удивительное соединение реального и мистического. Родственность их (и Гамлета с героями Достоевского) — тема глубокая и совершенно особая.

Ср., как мысль только отражает ощущение, скрытое за ней. Достоевский («Братья Карамазовы»): Иван Федорович, излагая «идеи» Алеше, как бы только рассуждает, мыслит, говорит: «У меня как-то голова болит, и мне грустно». Кстати, здесь же (внешне) Иван поминает Гамлета: «Как Полоний оборачивает словечки».

О мысли-ощущении (Смирнов, 1916): «У Шекспира даже самые отвлеченные мысли, как, например, в «Гамлете», облечены в форму чувств».

К чувству смерти у Гамлета — Шопенгауэр: «Никто не имеет действительного, живого убеждения в неизбежности своей смерти, ибо иначе не было бы большого различия между его настроением и настроением человека, приговоренного к смертной казни. Напротив, каждый хотя познает такую необходимость абстрактно и теоретически, но отлагает ее в сторону, как другие теоретические истины, которые, однако, на практике не приложимы, — нисколько не воспринимая их в свое живое сознание». Гамлет не таков, он применил на практике эту истину.

Л. Толстой (Предисловие к дневнику Амиеля): «Мы все приговорены к смерти, и казнь наша только отсрочка».

Вот что скрыто за всей легендой о «великом инквизиторе». Сцену на кладбище — ср. с Дмитрием Карамазовым — состояние «порожной» грусти. Прокурор (Ипполит Кириллович) говорит о современных ему молодых людях, которые «застреливаются без малейших Гамлетовых вопросов о том: «Что будет там?»» — и т. д. Дальше, говоря о том, что Дмитрий Карамазов все хотел прикрыть самоубийством: «Я не знаю, думал ли в ту минуту Карамазов, что будет там, и может ли Карамазов по-гамлетовски думать о том, что будет там? Нет... У тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы». Простая справка в романе показывает, что в ту именно минуту, о которой говорит прокурор, Дмитрий Карамазов вспоминал Гамлета, думал по-гамлетовски — правда, не размышлял о том, что будет там, но ощущал в сердце своем «грусть грани» — настроение Гамлета на кладбище, так прекрасно понятое Достоевским. Готовясь умереть, он говорит: «Грустно мне, грустно... Помнишь Гамлета: «Мне так грустно, так грустно, Горацио... Ах, бедный Йорик». Это я, может быть, Йорик и есть. Именно теперь я Йорик, а череп потом». Совпадение поразительное: Карамазов чувствует по Гамлету, и фраза прокурора получает смысл не противопоставления, а сопоставления.

¹ Ужели эти кости стоили столько забот для того, чтобы годиться лишь для игры в кегли? При этой мысли у меня кости ноют. — *Прим. пер.*

Hamlet

Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rims at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? quite chap-fallen? Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come; make her laugh at that.

Гамлет

Увы, бедный Йорик! – Я знал его, Гораций; это был человек бесконечно веселый, с неистощимым остроумием. Он тысячу раз нашивал меня на спине; а теперь он возбуждает во мне одно отвращение, и у меня от него душу воротит. Здесь были губы, которые я целовал, уж и не знаю, как часто. – Где теперь твои шутки? Твои прыжки? Твои песни? Твои потешные выходки, вызывавшие за столом взрывы хохота? Или не осталось ни одной теперь, чтобы посмеяться над собственной усмешкой? Одни голые челюсти? Появись-ка теперь в уборной красавицы, скажи ей, что накладывай она себе румян хоть на целый вершок, а все же напоследок вот на что будет похожа; заставь-ка ее посмеяться.

После этого новое, особое отношение создается к жизни, к законникам, купчим, всем земным делам, малым и великим, от льстеца придворного и господина, хвалившего лошадь, череп которого теперь бросает могильщик, до Александра Македонского — (вся жизнь), — прах которого пошел, может быть, на замазку стен. Это новое отношение к жизни или, вернее, состояние души — есть восприятие жизни *sub specie mortis*^{1,2}, есть скорбное отношение. Нельзя, однако, думать так, что

¹ С точки зрения смерти (лат.) — Прим. пер.

² К. Р. приводит (т. 3) из «Южного края» (1882) рецензию об игре Сальвини, из которой можно уловить, что исполнение его все было отмечено чертой смерти с самого начала до конца трагедии: «И в этом лице, и в этих глазах, и в этих скорбно сжатых губах, и на этом высоком, омраченном челе ясно читалось одно все разрешающее слово — смерть... Это первое и неизгладимое впечатление, так сказать, основной мотив, который в продолжение всей пьесы, развиваясь, все более и более захватывает зрителя... С самого первого выхода и до конца пьесы вы видите перед собой приговоренного к смерти», «безумно и тихо рыдал один человек (здесь и далее подчеркнуто Л.В.) со смертью на челе...» Он же, по-видимому глубокий Гамлет, так вел сцену с Призраком, что заставлял «зрителя поверить в привидение, испытать тот же мистический, нездешний ужас, какой испытывает сам»...

Живопись недаром избрала этот момент для зафиксирования образа Гамлета на портрете, Гамлета и его трагедии. А. Григорьев («Отечественные записки», 1850): «Я вспомнил виденный мною эстамп с картины Поля Делароша: вечеряющее северное небо, пустынное кладбище и Гамлета, сидящего на могиле с неподвижным, бесцельно устремленным куда-то взором, с болезненной улыбкой: он уселся тут как будто навсегда... он ... упивается мыслью о смерти, он здесь в своем элементе; он весь тут, одним словом — весь, меланхолической стороной своей натуры — бесплодный мечтатель, играющий смертью и гибелью».

как сцена на кладбище, так и монолог «Быть или не быть», — стоят особняком в трагедии, вне ее действия, как общие картины настроения Гамлета, не связанные непосредственно с ходом действия трагедии: наоборот, эти сцены получают весь свой смысл, только будучи связаны с действием трагедии. Эта скорбь, и ирония, и безумие, и мистическая жизнь души, и память об отце, связь с ним душевная — все это не только отдельные черты душевной жизни Гамлета, господствующие и возвышающиеся над его образом в трагедии, но теснейшим образом связанные со всем ходом действия пьесы, — его отражения; это вовсе не «общие места» трагедии — ее «философия», ее рассуждения — это непосредственно вытекающие из хода действия трагедии (явления Тени) факты душевной жизни Гамлета, в свою очередь: непосредственно входящие в сам механизм трагедии и непосредственно связанные (и потому дающие особое освещение им, особый смысл) с его поступками. Только в связи с ними становятся понятными эти настроения и связь внутренней жизни Гамлета (жизни души) с его внешней (поступки его, this machine...) ролью в трагедии, странная и необычная связь, таящая в себе разгадку тайны всего механизма трагедии.

Этот взор Гамлета недаром использован и актерами и живописцами: у Мочалова он с «блудящим взором», здесь «устремленным куда-то», неподвижным, у Сальвини — «глядя никуда помутившимся потухшим взглядом». Ср. рассказ Офелии. Критики, видящие в этой сцене рассуждения Гамлета и так оценивающие ее — теория атомов Дж. Бруно (Чишвиц) и т.д., — недалеко ушли от явно комического утверждения А.Н. Кремлева, который так говорит об этой сцене: «Он возвращается к прежним привычкам, погружается в мир вдохновенной философской мысли, снова живет среди гипотез и научных исследований (!). На кладбище он открывает закон неуничтожаемости материи (!), имеющей в науке такое великое значение...» (Романов, т. 3). Право, это лишь естественное завершение и небольшое преувеличение мысли Чишвица и др.

ГЛАВА VI

Теперь¹⁹ мы переходим к рассмотрению другой стороны Гамлета — его действия в трагедии или, вернее, его бездействия, ибо содержание всей почти трагедии, за исключением незначительной по размерам части последней сцены — ее «действие» — заключается в «бездействовании» ее героя¹. Этот вопрос о его безволии надо считать центральным в понимании пьесы, поставить во главу угла при толковании Гамлета. В этом должен выясниться весьма существенный взгляд на объяснение фабулы, а отсюда — и трагедии в ее целом. Вопрос стоит не только о загадочном бездействии Гамлета, но и о его странном и непонятном действовании (ибо он все же «действует» в пьесе — пусть странно и непонятно), не только о необъяснимом безволии, но и об удивительно направленной воле его (ибо воля его все же проявляется в трагедии — его поступки, дела и пр.). Другими словами, вопрос стоит так: с самого первого акта и до последней сцены пятого акта Гамлет не

¹ Э. Монтегю говорит: «Бездействие (здесь и далее подчеркнуто Л.В.) и представляет действие первых трех актов».

Берне: «Шекспир — король, не подчиненный правилу. Будь он как и всякий другой, можно было бы сказать: Гамлет — лирический характер, противоречащий всякой драматической обработке».

Г. Брандес: «Не надо забывать, что это драматическое чудо — недействующий герой — требовалось до некоторой степени самой техникой драмы. Если бы Гамлет тотчас же, по получении от Тени сведений о совершенном убийстве, убил короля, пьеса была бы окончена вместе с окончанием одного-единственного акта. Поэтому было совершенно необходимо придумать способы замедлить действие». Отсюда до «так надо трагедии» этого этюда, видимо, рукой подать, но внутренне, в сущности, целая пропасть, полярная противоположность взглядов. По этому взгляду бездействие Гамлета, требуемое техникой драмы, надо принять как необходимую внешнюю условность драмы, ее техники, как нечто не имеющее отношения к глубинному смыслу трагедии; по-нашему, в этом весь центр его. Ближе подходит (но тоже с историко-литературной стороны, Брандес — с теоретико-литературной) Генри Бекк: «Кто-то, не знаю, сказал: «Гамлет — это Экклезиаст в действии», в таком случае на земле ему делать нечего; события проходят мимо него, но он не принимает в них участия; он скрещивает руки на груди». Все он объясняет из противоречия фабулы пьесы и характера героя: фабула, ход действия принадлежат хронике, откуда взял сюжет Шекспир, а характер Гамлета — Шекспиру; между тем и другим есть непримиримое противоречие.

Это очень близко подводит к нашему взгляду (тоже с обратной стороны, «полярностью» взгляда): Бекк видит в этом противоречии (его устанавливаем и мы) исторически и литературно объясняемую ошибку Шекспира; мы видим в этом глубочайшее воплощение самой идеи трагедии, ее власти над человеком, «так надо трагедии», а не хронике.



действует видимо, то есть не убивает короля, причем его самообвинения в бездействии подчеркивают это и не позволяют считать это бездействие ни вызванным техническими только условиями драмы, ни вынужденным из-за внешних препятствий, которые должен будто преодолеть он, прежде чем исполнить главное, — очевидно, это бездействие имеет свой смысл в трагедии, который нужно уяснить; с другой стороны, Гамлет все же «действует» в трагедии, проявляет свою волю (представление, убийство Полония, Гильденстерна и Розенкранца, короля, Лаэрта), что опять-таки должно иметь свой смысл в трагедии. Ясно, что это загадочное бездействие и непонятное действование, необъяснимое безволие и странно направленная воля (то, что подлежит уяснению здесь) суть две стороны одного и того же вопроса, два проявления одной и той же сущности и, в конце концов, это — одно.

Ясно сразу и без всяких слов, что в самом душевном состоянии Гамлета, как оно обрисовано в предыдущей главе, уже есть налицо все элементы «безволия», которое и должно было в трагедии проявиться в бездействии. Человек, который этого мира не приемлет, стоит у его грани, разобщен с ним, погружен в скорбь, уединен в последнем одиночестве души, который не хочет жить, которому жизнь навязана рождением, — не может и желать действовать, «волить», проявлять свою волю. Это не вытекает вовсе одно из другого — безволие из скорби, — это две стороны одного и того же душевного состояния. Скорбь Гамлета и безволие его одинаково «центральны» в его образе: в этом интимнейшая связь в трагедии — героя (скорбь) и хода действия, фабулы (безволия) — главный вопрос этого исследования. В этом смысле монолог «Быть...» и сцена на кладбище весьма знаменательны; но они получают еще большее значение в связи с другой стороной этого вопроса (о «странной воле») — там смысл их особый и глубоко значительный. Действование всегда в мире, в жизни, Гамлет вне мира, вне жизни. От этого можно перейти к главному: скорбь Гамлета, объясняющая бездейственность, парализованность его воли, есть не главная, не основная, не первопричина, а причина производная, отраженная, зависимая и проистекающая из его отъединенности от мира, которая, в свою очередь, имеет у Гамлета свой, специфический смысл и характер, на котором мы останавливались выше. Основным фактом Гамлета — его «вторым рождением» и отсюда проистекающим мистическим состоянием двух жизней в двух мирах — объясняется и его «бездейственная» и «странно-действующая» воля. Гамлет — мистик, это определяет не только его душевное состояние на пороге двойного бытия, двух миров, но и его волю во всех ее проявлениях, «отрицательных и положительных», бездействии и действовании. Мистические состояния души отмечены глубоким безволием, внутренней парализованностью воли и должны сказаться бездейственностью. Если перечислить все обычные и общеизвестные признаки этих состояний: их неизреченность, невыразимость — тайночувствование Гамлета, завеса,

безумие, молчание; их кратковременность и мгновенность или, вернее, вневременность, ощущение провала времени; их видимая необъяснимость, интуитивность; и, наконец, бездеятельность воли, — то на последнем надо будет особенно остановиться¹. Мистик ощущает свою волю как бы парализованной; поскольку в ми-

¹ Джемс (Джемс, 1910) перечисляет признаки мистических состояний:

I. Неизреченность. Самый лучший критерий для распознавания мистических состояний сознания — невозможность со стороны пережившего их найти слова для их описания, вернее сказать, отсутствие слов, способных в полной мере выразить сущность этого рода переживаний; чтобы знать о них, надо испытать их на личном, непосредственном опыте и пережить по чужим сообщениям их нельзя. Отсюда видно, что мистические состояния скорее принадлежат к эмоциональной сфере, чем к интеллектуальной. Нельзя объяснить качество или ценность какого-нибудь ощущения тому, кто никогда его не испытывал. Нужно музыкальное ухо, чтобы оценить симфонию. Нужно быть когда-нибудь самому влюбленным, чтобы понять состояние влюбленного. Если у нас нет сердца, мы будем рассматривать музыканта и влюбленного как слабоумных или сумасшедших, и мистики находят, что часто многие из нас судят именно таким образом об их переживаниях.

II. Интуитивность. Хотя мистические состояния и относятся к сфере чувств, однако для переживающего их они являются особой формой познания. При помощи их человек проникает в глубины истины, закрытые для трезвого рассудка. Они являются откровениями, моментами внутреннего просветления, неизмеримо важными для того, кто их пережил и над чьей жизнью власть их остается незыблемой до конца.

III. Кратковременность. Мистические состояния не имеют длительного состояния...

IV. Бездеятельность воли. ...мистик начинает ощущать свою волю как бы парализованной или даже находящейся во власти какой-то высшей силы. (В. Иванов (Иванов, 1909): «Истинная воля излучается только через прозрачную среду личного безволия». Ф. Ницше (Ницше, 1900) говорит о близости Гамлета состоянию дионисийского человека, то есть одержимого чем-то, точно вышедшего из себя (или принявшего в себя), погруженного в летаргию, то есть близок к определению Гамлета как мистика; там же — ср. о том, что слова трагедии (в частности, Гамлета) ниже языка его сцен, самого действия; музыка трагического действия (самый ход его, ритм, темп, расположение сцен) дает больше, чем слова трагедии. Ницше чувствовал, что тайна Гамлета в действии трагедии. — Л. В.) Эта последняя особенность роднит мистические состояния с той подчиненностью чужой воле, какую мы видим у личности при ее раздвоении, а также с пророческими, автоматическими (при автоматическом письме) состояниями и с медиумическим трансом. Но все эти состояния, проявляясь в резкой форме, не оставляют по себе никакого воспоминания (ср. легкость у Гамлета после убийства Гильденстерна и Розенкранца! — Л. В.), и, быть может, даже никакого следа на внутренней жизни человека, являясь для нее в некоторых случаях только помехой. Мистические же состояния, в тесном смысле этого слова, всегда оставляют воспоминания об их сущности и глубокое чувство их важности. И влияние их простирается на все промежутки времени между их появлением. Провести резкую пограничную черту между мистическими и автоматическими состояниями, однако, трудно; мы наталкиваемся здесь на целый ряд постепенных переходов одной формы в другую и на самые разнообразные их сочетания».

Здесь особенно удивительно сближение мистических состояний с автоматизмом (слово Майерса — психологический термин для обозначения безвольных действий человека;

стических состояниях есть нечто не отсюда, что-то нездешнее, неземное, что и составляет их главную сущность, — постольку в них нет элемента воли, постольку они, как внемирные, не от мира, исключают возможность действия. Тем более не мистические состояния вообще, а мистическая скорбь. Но этот последний признак заключает в себе две стороны: это, конечно, в нашем смысле парализованность

в связи с мистическим состоянием души получает особый смысл; мы воспользовались этим научным термином, так как он, казалось нам, весьма близко передает нашу мысль).

«В Раскольникове усматривали параллель к Гамлету, и эта параллель, конечно, во многом основательна», — говорит Ф. Д. Батюшков (История русской литературы XIX века. Т. 4, гл. 9). Общую сторону того и другого критик усматривает в том, что оба — не «люди дела». Но мистическая сторона трагического автоматизма, которая роднит обоих, им упущена. Для уяснения этой мысли позволю себе привести несколько черт из романа Достоевского «Преступление и наказание» (вообще есть черты поражающей внутренней близости: чувство разрешающей катастрофы везде у Достоевского)... «Раскольников, совершающий убийство по мысли (это заметьте!) также подвержен этому трагическому автоматизму: «Он вошел к себе, как приговоренный к смерти (*здесь и далее подчеркнуто Л.В.*). Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли, и что все вдруг решено окончательно».

«...сам в себе он уже не находил сознательных возражений. Но в последнем случае он просто не верил себе и упрямо, рабски искал возражений по сторонам и ошущью, как будто кто его принуждал и тянул к тому. Последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать».

(Ср. Гамлет — катастрофа!)

«Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально опустил... Силы его тут как бы не было». Вообще есть черты поражающие: ограничусь двумя тремя. После убийства он идет навстречу людям: «В полном отчаянии пошел он им прямо навстречу: будь что будет» (Ср. Гамлет — «будь что будет»). «Бредил я что-нибудь?» спрашивает он у приятеля. «Еще бы. Себе не принадлежали-с». (Ср. Гамлет — «сам не свой»). Особенно удивительно это место: «Голова немного кружится, только не в том дело, а в том, что мне так грустно, так грустно! точно женщине... право!» Дело в том, что эти слова очень близко напоминают слова Гамлета перед катастрофой Горацио, в переводе Полевого, по которому Достоевский знал Гамлета и цитировал его. Подчеркнутые слова (цитирует Дмитрий Карамазов со ссылкой на Гамлета!) совпадают совершенно. Сходство настроения и слов поражающее. Вообще Раскольников, не различающий яви от сна и бреда, смешавший мистическое и реальное, очень во многом близко подходит к Гамлету. Какая-то «нездешность» всего происходящего, особый «нездешний» свет насыщает весь роман, как и «Гамлета»: «Это все теперь точно на том свете... и так давно. Да и все то кругом, точно не здесь делается». Ср. в «Идиоте»: «Это неестественно, но тут все неестественно» (ч. III). Ср. удивительное замечание Айхенвальда об измене Гамлета природе, естеству; если это продолжить и с личности героя перенести на саму трагедию, получится то, о чем мы здесь говорим.

Недаром Вл. Гиппиус говорит о Достоевском и Шекспире: «...в обоих дух Библии»; что-то нездешнее есть в творениях обоих.

воли, а отсюда и бездейственность, но, с другой стороны, это есть не безволие, а подчиненность воли, связанность действий. Он ощущает свою волю во власти какой-то иной силы (что, с другой стороны, и есть безволие), которая руководит им. Вот почему эта бездейственность Гамлета, как и его поступки, объясняется не из его характера, а из целого всей трагедии: через Гамлета, находящегося во власти потусторонней силы, подчинившего и связавшего свою волю связью с иным миром, оказывает влияние этот второй мир, эта потусторонняя сила на весь ход действия. Здесь вплетается незаметно через Гамлета нить мистического, потустороннего в реальное. Что это за сила — приводящая в движение весь механизм трагедии, определяющая все ее течение, — об этом дальше. Эта последняя особенность мистических состояний — безволие или подчиненность воли — роднит эти состояния с той подчиненностью чужой воле, которая составляет сущность так называемого «автоматизма» и медиумического транса: провести грань между тем и другим нельзя. А в Гамлете это две стороны одного и того же: он мистик — это определяет его душевное состояние, и он тем самым медиум трагедии, находящийся во власти неведомой силы; его особым, если можно так выразиться, «трагическим автоматизмом» (подчиненность воли — трагедии; вспомните его: «this machine¹») объясняется все. Гамлет писал Офелии: «Thine evermore. . . , whilst this machine is to him, Hamlet²» (Act II, sc. 2). Смысл его безволия в том, что «this machine» уже не ему принадлежит, «is not to him»; она подчинена иной силе, находится в ее власти; смысл его «безволия и воли», бездействия и действия — в трагическом автоматизме — подчинении «this machine» трагедии; теперь его поступки, его действия, как и бездействие, не зависят от него — это все делает «this machine», у которой один мотив в том и другом, во всех случаях: так надо трагедии. Что это за сила трагедии, каков смысл этого «так надо» — об этом дальше. В этом личная трагедия Гамлета — что он человек, а не машина — и в то же время «this machine» принадлежит не ему. В этом трагическом автоматизме все: и личная трагедия Гамлета, и смысл всей трагедии.

Прежде всего, Гамлет сам сознает это и — что глубоко важно отметить — мучится и не понимает (это-то главное!) своего безволия, он не знает, что сковывает его волю. В первый раз мучение бездействия приходит ему после декламирования актера. Эта сцена декламации глубоко знаменательна в смысле выражения настроения Гамлета: он только слушает монолог — рассказ Энея Дидоне об убийстве Приама. Его ум странно радуют трагические картины ужасов Трои — точно здесь, в трагической Дании, отдается отзвук, проносится тень тех событий — как в личной его драме — отзвук драмы Пирра: так сплетается личная, семейная трагедия и трагедия царства — там и здесь (Горацио вспоминает о Риме). Этот монолог — одно из тех превосходных, иносказательных изображений тайночувствования Гамлета, которыми заполнена вся пьеса. Сам он, декламирующий и слушающий монолог об

¹ Эта машина (англ. досл.). Эта оболочка (пер. К. Р.) — Прим. пер.

² Твой навеки. . . , пока эта машина принадлежит ему, Гамлет. (англ. досл.) — Прим. пер.

убийстве за смерть отца, о мести Пирра за убийство отца Ахилла и о переплетающейся с этой историей трагической картине гибели Трои и скорби Гекубы, погружен невысказанно в созерцание мистической стороны своей души, где зреет гибель короля и вся катастрофа, и где уже обозначились линии гибели Дании, переплетающиеся с линиями его гибели: семена, брошенные из того мира, прозябают в его душе. В страстной, невысказанной муке, вынашивающей в его душе гибель, он забывает обо всем; очнувшись, он сам не понимает ни своего состояния, ни себя. Как лев Гирканский, жаждущий крови, в доспехах черных, как ночь, теперь залитых кровью, Пирр ищет Приама. В Гамлете зреет ярость Пирра, мстящего за отца, и его убийственный гнев, который в один миг из бессознательной темной сферы души выйдет из берегов, залетит и охватит все и решит все дело в миг, отсчитанный маятником трагедии, механизму которой подчинена «this machine» Гамлета. От свиста лезвия занесенного меча Приам упал на землю. В этот миг:

... unequal match'd,
Pyrrhus at Priam drives; in rage strikes wide;
But with the whiff and wind of his fell sword
The unnerved father falls. Then senseless Ilium,
Seeming to feel this blow, with flaming top
Stoops to his base, and with a hideous crash
Takes prisoner Pyrrhus' ear: for, lo! his sword,
Which was declining on the milky head
Of reverend Priam, seem'd i' the air to stick:
So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,
And like a neutral to his will and matter,
Did nothing.

But, as we often see, against some storm,
A silence in the heavens, the rack stand still,
The bold winds speechless and the orb below
As hush as death, anon the dreadful thunder
Doth rend the region, so, after Pyrrhus' pause,
Aroused vengeance sets him new a-work...

... Боец неравный, Пирр
На старца ринулся, широко замахнулся, –
Но лишь взвился со свистом грозный меч,
Пал царь расслабленный. Недвижный Илион,
Как будто ощутив его паденье, в прах
Пылающей вершиной рухнул. Страшный грохот
Слух Пирра приковал; и вот, упасть готовый
На дряхлую главу маститого Приама,
Меч Пирра словно в воздухе застыл.
И как злодей, изображенный кистью,
Колебляся меж волей и деяньем,
Стоял в раздумье Пирр.

Но как мы часто видим перед бурей:
Молчанье в небесах, недвижны тучи,
Безмолвен буйный ветер, и на земле внизу
Тись мертвая, пока зловещий гром
Не грянет в воздухе; – так, недвижим минуту,
Пирр снова запыхал проснувшуюся местью...

Act II, sc. 2

И дальше ужасная картина — отзвук катастрофы, удара. Пирр остановился вдруг, занеся меч, его клинок повис в воздухе — не так ли остановился и Гамлет? Пирр недвижим, но это затишье перед бурей, которое вдруг разрывается громами, — не такой ли же напряженный характер всего «бездействия» трагедии — она «недвижима» вся — все оно насыщено предчувствием катастрофы. Этот монолог художественно — «отображенно» — рисует состояние Гамлета, и, кроме того, в нем

отзвук всей трагедии — он как бы висит над трагедией. И скорбь Гекубы — ее страдания — воспламеняет актера, как и страсть и ярость — Пирра, — он плачет, он изменился в лице. Гамлет испытал на себе потрясающее действие актеров. Он сам не понимает, почему нарастающая в нем страсть разрешается впустую, почему он медлит и не действует, почему в его душе еще нет толкающей, действенной ярости, нет импульса, толчка к совершению всего. Он обвиняет себя во всем, сам не понимает почему, мучится этим, не зная, что это — так надо трагедии.

Hamlet

Ay, so, God be wi' ye;

Exeunt Rosencrantz and Guildenstern

Now I am alone.

O, what a rogue and peasant slave am I!
Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd,
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? and all for nothing!
For Hecuba!

What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do,
Had he the motive and the cue for passion
That I have? He would drown the stage with tears
And cleave the general ear with horrid speech,
Make mad the guilty and appal the free,
Confound the ignorant, and amaze indeed
The very faculties of eyes and ears.

Yet I,

A dull and muddy-mettled rascal, peak,
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing; no, not for a king,
Upon whose property and most dear life
A damn'd defeat was made. Am I a coward?
Who calls me villain? breaks my pate across?
Plucks off my beard, and blows it in my face?
Tweaks me by the nose? gives me the lie i' the throat,
'As deep as to the lungs? who does me this?

Ha!

Гамлет

Бог с вами.

Розенкранц и Гильденстерн уходят.

Наконец-то я один!

О, что я за дрянной, ничтожный человек!
Не возмутительно ль, что тот актер
Одним лишь вымыслом, одною мнимой страстью
Умеет так свою настроить душу,
Что, повинувшись ей, лицо его бледнеет,
Он слезы льет, черты являют ужас, голос
Дрожит и каждое движение отвечает
Его мечте? И все из-за чего?
Из-за Гекубы!

А что Гекубе он или ему Гекуба,
Чтоб плакать из-за ней? Что было б с ним, когда
Имел страдания он повод и причину,
Как я? Слезами он всю сцену затопил бы,
Всем растерзал бы слух неистовою речью,
Виновного с ума бы свел, бледнеть заставил
Невинного, невежду возмутил бы
И ужаснул бы слух и зрение толпы.

А я –

Бездельник вялый, малодушный, ротозей,
На дело не способный, изнывая,
И даже постоять и словом не могу
За короля, чья власть и жизнь столь дорогая
Похищены так подло. Или трус я?
А если подлецом кто назовет меня?
Мне череп раскроит? Клок бороды мне вырвав,
Швырнет его в лицо мне? За нос дернет? Глотку
Запкнет мне словом «джед»? Когда б кто это сделал?
Ха!

'Swounds, I should take it: for it cannot be
But I am pigeon-liver'd and lack gall
To make oppression bitter, or ere this
I should have fatted all the region kites
With this slave's offal: bloody, bawdy villain!
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!
O, vengeance!

Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear father murder'd,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must, like a whore, unpack my heart with words,
And fall a-cursing, like a very drab,
A scullion!

Fie upon't! foh! About, my brain! I have heard
That guilty creatures sitting at a play
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaim'd their malefactions;
For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ. I'll have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle: I'll observe his looks;
I'll tent him to the quick: if he but blench,
I know my course. The spirit that I have seen
May be the devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me: I'll have grounds
More relative than this: the play 's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.

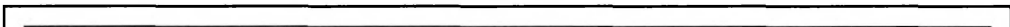
Что ж, я б и это снес. Уж сердце у меня
Не голубиное ль, или нет желчи вовсе,
Чтобы горька была обида мне? А то
Давно всех коршунов я напитал бы трупом
Мерзавца этого. Кровавый, блудный изверг!
Безжалостный, развратный, подлый, гнусный изверг!
О мщенье!

Но что я за осел! Какая храбрость! Я,
Сын милого, убитого отца,
И небом к мести призванный, и адом,
Я, как развратница, словами сердце тешу
И раздражаюсь руганью, как баба,
Как судомойка!

О, стыдно! Фу! Воспрянь, мой разум! – Я слышал,
Что люди с совестью нечистой, глядя,
На драму, так потрясены бывали
Искусною игрою, что тут же признавались
В злодействах. Хоть язык убийству не дан, все ж
Заговорит оно чудесной речью. Пусть
Актеры что-нибудь такое вроде
Убийства моего отца сыграют
Пред дядей; за его следить я стану взглядом,
Вопьюсь в него глазами; дрогни он, –
Я буду знать, что делать. – Призрак, мне представший,
Мог быть и дьявол, а ведь он принять
И обольстительный умеет вид. Быть может,
Что видя как я слаб и как уныл (причем
Сильнее власть его), меня он завлекает,
Чтоб гибели обречь. Улики я хочу
Вернее той. Поставлю драму я,
Чтоб уловить в ней совесть короля.

В этом монологе все от первого: «Now I am alone¹» — все уединено, сосредоточено на одиночестве души, на себе: и вот, Гамлет сам не понимает себя — он бичует себя — «я» для него такая страшная и ужасная вещь, он пугается самого себя, осуждает себя, не понимает причины своего бездействия: почему актер мог подчинить душу тени страсти, горю Гекубы, а Гамлет — не трус — и так глубоко ненавидящий короля, призываемый к мщению и небом и адом, — раздражается ругательствами. В этих упреках себе — глубочайший стиль трагедии — ее «мир, как воля и представление»: глубинными корнями своей воли он коснулся темного корня трагедии, из

¹ Наконец-то я один! — *Прим. пер.*



которого развивается все действие, связан с ним, а в созерцании не понимает сам себя. Этот монолог Гамлета (и следующий) глубоко замечателен по силе выражения в его душе «трагического автоматизма» — и его душевной муки из-за этого. Но это одна часть монолога — о бездействии, другая — о действии. Он хочет, чтобы перед королем сыграли пьесу, похожую на убийство отца. В этом видно, с какой «грубой» реальностью воспринимает Гамлет явление Духа: это не фикция, не условность, а относится он к этому так, как стал бы относиться каждый из нас. И это именно Дух раскрыл ему, а не кто-либо другой, здесь именно призрачное, неземное знание. Для земного действования нужны основания potvrжде. Он заставит убийство сказаться другим, необыкновенным органом. Это представленное, воспроизведенное, разоблаченное Духом убийство, воплощенный рассказ призрака — сойдется, столкнется с реальным, бывшим в действительности убийством — через совесть короля. Откровения Духа, воспроизведенные на сцене, должны дать страшную реакцию на земное. В этом смысле — сцена на сцене — акт потрясающий. Во-первых, это страшное соединение того и этого, здешнего и потустороннего, их слияние, Гамлет переводит на земной язык слова Духа; и, во-вторых, Гамлет своими действиями, поступками произвольно нажимает тайные педали трагедии, вызывающие общий ход действия. Так и представление коренным образом меняет ход действия, служит его поворотным пунктом, после которого трагедия быстро идет к развязке. Гамлет вставляет в пьесу «Убийство Гонзаго» свои стихи; актеров он убеждает быть естественными, точно воспроизвести все, наиболее «природно», естественно, близко к действительности — его мучит призрачность, невоплощенность его знания, ему кажется, что этим объясняется его «неимпульсивность», неспособность этого знания дать толчок к действию, к свершению, — он хочет как можно более близкой копии действительности:

... Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold, as 'twere, the mirror up to nature...

... согласуй действие со словом, а слово с действием и, главное, смотри, не переступай за естественную простоту. Потому что всякое преувеличение противоречит сущности игры, цель которой, как прежде, так и теперь, была и есть как бы подставить зеркало природе...

Act III, sc. 2

Это зеркало природы, зеркало жизни — сцена — глубоко знаменательно в трагедии, как вообще глубоко знаменательна сцена на сцене. О ее значении для пьесы в целом, для общего хода действия, как и о сцене на кладбище, — дальше. Здесь на сцену выведена самая символика сцены — законы этого зеркала жизни, актер, играющий роль, которая определена не им, и переживающий ее, то есть порядок обратный жизни будто бы, — но по тайному смыслу трагедии тот же. Тут сцена на сцене,

но ведь и сам Гамлет — только сцена. Эта символика сцены (самого Гамлета — «зеркало жизни»), ее смысл, закон ее действия здесь вынесены наружу, абстрагированы, отвлечены от пьесы, уловлены. Гамлет уславливается с Горацио наблюдать за королем во время представления:

Hamlet

There is a play to-night before the king;
One scene of it comes near the circumstance
Which I have told thee of my father's death:
I prithee, when thou seest that act afoot,
Even with the very comment of thy soul
Observe mine uncle: if his occulted guilt
Do not itself unkennel in one speech,
It is a damned ghost that we have seen,
And my imaginations are as foul
As Vulcan's stithy. Give him heedful note;
For I mine eyes will rivet to his face,
And after we will both our judgments join
In censure of his seeming.

Гамлет

Пред королем сейчас сыграют драму;
Есть сцена в ней одна, похожая на то,
Что я рассказывал тебе про смерть отца.
Прошу тебя, когда дойдет до этой сцены,
Ты наблюдай всей силою души
За дядею моим. И если тайный грех
Его при месте том себя не обнаружит,
То, значит, адский дух являлся нам,
И мнительность моя черна, как наковальня
Вулкана. Тщательней следи за ним.
Мой взор к его лицу прикован будет; после ж
Сравним мы наши мнения о том,
Каков он нам покажется.

Гамлет должен казаться веселым: «I must be idle». Но темное волнение от ожидания «реализации», воплощения слов призрака, дает себя знать в разговорах с королем, Полонием, Офелией:

King Claudius

I have nothing with this answer, Hamlet; these
words are not mine.

Король

Я не подавал повода такому ответу, Гамлет;
это не мои слова.

Hamlet

No, nor mine now.

Гамлет

Да теперь уж и не мои.

Уже не его; его деланное веселье разрывается, как натянутая завеса, и в нем столько скорби:

Ophelia

You are merry, my lord.

Офелия

Вы веселы, принц?

Hamlet

Who, I?

Гамлет

Кто, я?

Ophelia

Ay, my lord.

Офелия

Да, принц.

Hamlet

O God, your only jig-maker. What should a man do but be merry? For, look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within these two hours.

Гамлет

Боже мой, это я тебя только забавляю. Что же людям и делать, как не веселиться?.. Посмотри, какой радостный вид у моей матери, а отец мой умер всего два часа назад.

В этом веселье (есть и веселье, радость темная от оправдания, зловещая) уже есть отблеск той дикой радости, ужасной и зловещей, которая охватит его после представления.

Начинается пантомима, — глубоко символическая черта: это только фабула, скелет пьесы, ее пантомима, которая (выделенный и воспроизведенный голый ход действия пьесы) господствует над всей пьесой, предшествует ей и определяет ее, показывая в символическом виде зрителям, что господствует над пьесой, ход ее действия, ее механизм и потом уже подставляя под нее клятвы королевы и пр. — саму пьесу. Глубоко замечательное место для уяснения законов действия в трагедии «Гамлет»: там «пантомима» тоже есть, но она не выделена, а есть в самой пьесе — в душе Гамлета и даже в самом действии: пантомима это то — «так надо трагедии» — немотивированное, априорное, что висит над ней. Предваренные этим, зрители уже иначе смотрят на диалог действующих лиц, их поступки и т. д. Наметить такую «пантомиму» в «Гамлете» — глубоко важно. Но об этом дальше. Пока же надо только подчеркнуть, как в сцене на сцене уловлена самая символика трагедии, как бы выделена из нее.

Ophelia

What means this, my lord?

Офелия

Что это означает, принц?

Hamlet

Marry, this is miching mallecho; it means mischief.

Гамлет

Это темная проделка и означает что-то недоброе.

Ophelia

Belike this show imports the argument of the play.

Офелия

Может быть, это представление выражает содержание драмы?

Начинается сама пьеса: потустороннее воплощается в представлении.

King Claudius

What do you call the play?

Король

Как называется драма?

Hamlet

The Mouse-trap. Marry, how? Tropically.

Гамлет

«Мышеловка». А в каком смысле? В переносном.

Вот символика сцены — здесь все «tropically», все в «переносном смысле». Принц — от ужасного напряжения — рассказывает, подсказывает, прерывает пьесу.

Ophelia

You are as good as a chorus, my lord.

Офелия

Вы, принц, отлично выполняете задачу хора в трагедии.

Гамлет прерывает актера и досказывает сам — об отравлении. Эта сцена по воплощению в ней замогильного, столкновению его с земным — ужасна. Король на сцене уже пророчествует (подчиненный пантомиме пьесы):

Player King

But, orderly to end where I begun,
Our wills and fates do so contrary run
That our devices still are overthrown;
Our thoughts are ours, their ends none of our own:
So think thou wilt no second husband wed;
But die thy thoughts when thy first lord is dead.

Актер-король

Но повторю опять: уж такова от века
Вражда между судьбой и волей человека,
Что мы всегда в своем обмануты желанье:
Принадлежит нам мысль одна, а не деянье.
Мечтаешь не иметь второго мужа ты,
Но первый муж умрет, и с ним умрут мечты.

Король на сцене болен предчувствиями своей близкой гибели. Здесь — в «отражении» смысл всей фабулы пьесы. Король увидел страшное разоблачение своего греха — слова Духа оправдались, убийство сказалось; на минуту в душе Гамлета — время воплотилось в пазы — нет более разрыва между тем и этим, фантастический призрак превратился в действительность, ужасная реальность, правдивость замогильного — подтверждена. Представление прервано. Гамлет в иступленной страсти безумия, отчаянной радости и ужаса, сам подавленный побеждающей силой их — точно теперь ощутил всю правду призрака и всю тяжесть своей задачи. Эти бешеные выкрики сумасшедшей радости и иступленной скорби вместе — «Ah, ha! Come, some music! come, the recorders! ... Come, some music!» — рисуют его состояние — это иступленность страсти, доведенная до высшего предела, струна натянута до последней степени, еще немного — и она лопнет. Его стихи — бессмысленные и скорбно-дикие — о раненом олене, о короле... И вместе с тем это подавляющая страсть (Гамлет подавлен ее тяжестью), а не возбуждающая, не импульсивная, не действенная. Эта подавленность Гамлета лучше всего рисуется в разговоре с Гильденстерном и Розенкранцем, и Полонием, пришедшим пригласить его к королеве:

Guildenstern

Good my lord, put your discourse into some frame and start not so wildly from my affair.

Гильденстерн

Добрейший принц, приведите ваши речи в какой-нибудь порядок и не удаляйтесь так порывисто от предмета.

¹ Ха, ха! Подать сюда музыку! Подать мне флейтчиков! ... Подать сюда музыку! — *Прим. пер.*

Hamlet

Sir, I cannot.

Гамлет

Этого я не могу.

Guildenstern

What, my lord?

Гильденстерн

Чего, принц?

Hamlet

Make you a wholesome answer; my wit's diseased: but, sir, such answer as I can make, you shall command; or, rather, as you say, my mother: therefore no more...

Гамлет

Дать тебе здравого ответа; в уме у меня неладно. Но такой ответ, какой я могу дать, к твоим или, вернее, к услугам моей матери, как ты говоришь. А потому будет об этом...

И в прекрасной сцене с флейтой, где ирония его (которая одна показывает всю глубину его последнего отъединения) достигает потрясающей силы, он говорит: его тайны, тайны души его, которые они пришли выведать, глубже тайн флейты, на которой они не умеют играть: он все сравнивает себя с «instrument¹» (опять: «machine»!).

Hamlet

Why, look you now, how unworthy a thing you make of me! You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ; yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me.

Гамлет

Ну, так видишь, каким вы меня считаете ничтожеством! Вы хотели бы играть на мне, хотели бы показать, что умеете за меня взяться; хотели бы вырвать у меня самую душу моей тайны; хотели бы извлечь из меня все звуки, от самого низкого до самого высокого. А вот в этом маленьком инструменте много музыки, у него прелестный звук; и все же вы не заставите его звучать. Черт возьми! Или вы думаете, что на мне легче играть, чем на дудке? Назовите меня каким угодно инструментом; хоть вы и можете меня расстроить, но не можете играть на мне.

Опять «instrument», но который можно им сломать, но не играть на нем, «играет» на нем («play») пантомима пьесы. И с каким чувством подавленности страстью он говорит Полонию, обещающему сейчас доложить королеве:

By and by is easily said. Leave me, friends.

Сказать: сейчас – легко. – Друзья, оставьте меня.

Он опять остается один, сосредоточивается на себе. Гамлет напряжен до крайности: страсть на краю действия:

¹ Инструментом — Прим. пер.

Hamlet

Tis now the very witching time of night,
When churchyards yawn and hell itself breathes out
Contagion to this world: now could I drink hot blood,
And do such bitter business as the day
Would quake to look on. Soft! now to my mother.
O heart, lose not thy nature; let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom:
Let me be cruel, not unnatural:
I will speak daggers to her, but use none;
My tongue and soul in this be hypocrites;
How in my words soever she be shent,
To give them seals never, my soul, consent!

Гамлет

Вот чар полночных час, когда могилы кладбищ
Свой разверзают зев; когда на мир наш
Заразой дышит ад. Теперь горячей кровью
Упился б я; свершить такое мог бы дело,
Что содрогнулся б день. Но тише! Надо
Мне к матери. Не будь бесчеловечно, сердце!
Да не вселится дух Нерона в эту грудь.
Пусть буду я жесток, но извергом не буду;
Кинжалами слова да будут, не поступки.
Язык мой и душа, вам лицемерить должно.
Пусть почерпнет она в словах моих терзанье,
Но слов запечатлеть да не дерзнет деянье!

Гамлет сам себя не знает: этот земной, рассуждающий Гамлет, которого прини-
мали столько раз за подлинного, сам еще (скоро!) не знает своей тайны. Он отно-
сится к себе со стороны, сам не понимая себя и своих поступков, — вот последнее,
мистическое раздвоение личности, разьединение «я»: его дневная сторона не знает
его ночной. Он не знает, почему он медлит, ищет причин этому, осуждает себя. Этот
монолог особенно замечателен: Гамлет чувствует, что убийство назрело в его душе,
теперь он мог бы совершить страшные дела, от которых дрогнет день. Теперь вол-
шебный час ночи, чародейственный миг, когда кладбища зевают и ад дышит заразой
на мир, — он чувствует в своей душе убийство, он знает, что оно налилось, есть в
его душе, и боится, как бы душа не согласилась послушаться его советов и убить
мать. Это глубоко важно, что Гамлет сам сдерживает себя, удерживает от дела, ко-
торое назрело в его душе и которое он ощущает, но не понимает. Так же важно, как
и то, что он сам побуждает себя к делу, упрекает за бездействие, — причина того и
другого одна. Ему кажется, что он движется свободно, — он осуждает себя, ищет
кругом связывающие и опутывающие его нити, которые не дают ему до нужной
минуты сделать того, к чему он стремится, и, напротив, сами влекут его к другому,
от чего он удерживает себя. Он совершит убийство, он это чувствует, он упьется
горячей кровью — но независимо от своей воли. Но ему кажется, что он свободно
движется — и он удерживает себя от одного, стремится к другому. Как магнитная
стрелка в поле действия магнитных сил, связан он в движениях и поступках своих
магнитными, невидимыми, но властными нитями, протянутыми оттуда и прони-
зывающими всю трагедию. Точно вся она — магнитное поле сил, где совершает
предопределенное движение свое попавшая в водоворот их магнитная стрелка. По
дороге к матери Гамлет видит короля — это замечательная сцена!¹ Он готов упиться

¹ Ее слишком часто опускают от бессилия справиться с ней: она не укладывается ни в
какое толкование, прорывает всякое. Московский Художественный театр тоже опускает ее
поэтому, а, между тем, она глубоко необходима трагедии.

кровью, но рука его с поднятым и занесенным мечом, бессильно скованная, вдруг останавливается, точно у Пирра, — непонятно почему. Услужливый разум подсказывает оправдание — его призрачная обманность ощутима до боли, — но есть в нем одна правда: теперь он мог бы совершить, но его меч изберет другое мгновение: почему — этого Гамлет не знает, так надо трагедии, — он не отказывается, но это не то, что ему назначено совершить. Он объясняет, почему убийство теперь не было бы отмщением, — но это просто не то: Гамлет совершит сейчас другое убийство, «магнитные» силы влекут его в другое место и не дают поднятой руке с мечом упасть — и она замирает в бессильном порыве. Здесь влияние магнитных сил оттуда (их нет на сцене, причин этого нет на сцене — они в «пантомиме» трагедии, за кулисами) показано с невероятной силой и ясностью осязательности. Здесь показано, как нить свершения одним концом лежит в короле (сцена показывает параллелизм короля и Гамлета: король молится, Гамлет с обнаженным мечом стоит позади — минута еще не пришла для обоих); Гамлет еще не знает этого.

Hamlet

Now might I do it pat, now he is praying;
And now I'll do't. And so he goes to heaven;
And so am I revenged. That would be scann'd:
A villain kills my father; and for that,
I, his sole son, do this same villain send
To heaven.

O, this is hire and salary, not revenge.
He took my father grossly, full of bread;
With all his crimes broad blown, as flush as May;
And how his audit stands who knows save heaven?
But in our circumstance and course of thought,
'Tis heavy with him: and am I then revenged,
To take him in the purging of his soul,
When he is fit and season'd for his passage?
No!

Up, sword; and know thou a more horrid hent:
When he is drunk asleep, or in his rage,
Or in the incestuous pleasure of his bed;
At gaming, swearing, or about some act
That has no relish of salvation in't;
Then trip him, that his heels may kick at heaven,
And that his soul may be as damn'd and black
As hell, whereto it goes. My mother stays:
This physic but prolongs thy sickly days.

Гамлет

Я б мог теперь покончить; молится теперь он;
Теперь покончу я. Он попадет на небо,
И так-то буду я отмщен. Обдумать надо.
Злодеем умерщвлен отец мой; и за то,
Его единый сын, я этого злодея
Пошлю на небо.

O, то награда, милость, но не мщенье.
Предательски отца застиг он в пресыщенье,
В расцвете полном всех его грехов.
Об участи его кто, кроме неба, знает?
По нашим же понятиям и догадкам
Томится тяжело он. И буду ль я отмщен,
Убив врага, когда душа его омылась,
Когда готов он в вечность перейти?
Нет.

В ножны, мой меч. Дождись удара поужасней;
Застанешь пьяным ты его, иль спящим,
Иль в гневе, иль на ложе блудной страсти,
Иль в сквернословии, иль за игрой,
Иль в чуждом святости каком-либо деянье, —
Тогда рази! Стремглав, пятами к небу,
Пусть он низвергнется с душой проклятой
И черною, как ад. Мать ждет. — Не избавленье
Дарю я жалким дням твоим, но лишь продленье.

Короля будто спасла молитва, продлила его болезненные дни — еще не пришло время, еще не исполнился срок. Гамлет полон убийством, в его душе оно созрело, налилось, как зрелый плод, оно готово сорваться; его рука поднята с занесенным мечом наполнившей его сердце страстью, — меч должен упасть — Гамлет это чувствует, он убеждает себя не убить королеву, он чувствует уже, что он не в своей воле. Но — что удивительнее всего (это не мотивировано в пьесе) — королева чувствует это:

Queen Gertrude

What wilt thou do? thou wilt not murder me?

Help, help, ho!

Королева

Что хочешь сделать ты? Убить меня ты хочешь?

На помощь, ах!

Это совершенно непонятное восклицание¹ — с чего она взяла, что он хочет убить. Убийство, назревшее в душе его, которого он сам боится, которое и его пугает своей неясной и тревожной неизбежной неотвратимостью, обозначилось уже ясно, отметилось, выступило наружу в его лице, жестах, голосе — уже видимо королеве. Королева в смертном испуге вскрикивает, за занавеской кричит подслушивающий Полоний. Гамлет пронзает занавеску мечом, ударяет через занавеску (как глубоко символично — какая темнота действий, слепота) и убивает Полония.

Hamlet

[*Drawing*]

How now! a rat? Dead, for a ducat, dead!

Makes a pass through the arras

Гамлет

(*обнажая меч*)

Что! Крыса там? Мертва,
Червонец об заклад.

Пронзает занавеску мечом.

Lord Polonius

[*Behind*]

O, I am slain!

Falls and dies

Мертва!

Полоний

(*за занавеской*)

Ах, я убит!

Падает и умирает.

¹ Prof. W. Crezenach (цит по: К. Р.) останавливается на непонятности, немотивированности этого: «Гамлет говорит матери, чтобы она не трогалась с места и выслушала его, и только на основании этого требования у нее является подозрение, что он хочет ее убить. Из слов поэта, во всяком случае, не довольно ясно видна зависимость одного от другого. Актеру приходится дополнять тоном голоса и движениями то, что здесь недосказано». Тик (и К. Р.) хотят восполнить эту немотивированность, считая ее простой ошибкой, пропуском ремарки, а между тем в ней именно глубокий смысл — см. текст этюда.

Queen Gertrude

О me, what hast thou done?

Королева

О горе, что ты сделал!

Hamlet

Nay, I know not:

Is it the king?

Гамлет

Не знаю; не король ли это?

Act III, sc. 4

Он еще не знает, совершивши уже; он спрашивает, король ли это? Полное непонятной связанности, это убийство потрясающе напоминает о тех нитях: ведь оно вызвано той страстью, которая еще при декламации актера поднялась в его душе, только направлялась им не туда:

Hamlet

I took thee for thy better: take thy fortune;
Thou find'st to be too busy is some danger.

Гамлет

... Я думал
Здесь поважней кого застать. Прими свой жребий.
Вот как к беде ведет излишнее усердие.

В нем есть что-то опасное, что-то убийственное в его иронии — к Полонию и Гильденстерну и Розенкранцу — ведь она убивает их.

Queen Gertrude

О, what a rash and bloody deed is this!

Королева

О, что за дерзкое, кровавое деянье!

Поистине это — rash — безрассудно, безумно, безвольно. Гамлет видит теперь в этом предопределенное событие, себя он считает только орудием. Гибель его необходима — она входит в пантомиму трагедии.

Hamlet

I do repent: but heaven hath pleased it so,
To punish me with this and this with me,
That I must be their scourge and minister.
(Вот его «автоматизм»! – прим. авт.)
I will bestow him, and will answer well
The death I gave him. So, again, good night.
I must be cruel, only to be kind:
Thus bad begins and worse remains behind.

Гамлет

Жалею я; но, мною наказав
Его, а им меня, мне небеса судили
Явиться их орудьем и бичом.
Я уберу его и дать отчет сумею,
Что сам его убил. — Еще раз, доброй ночи!
Лишь из любви жесток я должен быть с тобою;
Уж худо и теперь, а будет хуже вдвое.

Гамлет уже (первый раз) почувствовал глубоко трагическую предопределенность своих поступков, их «автоматизм» (орудие), и он уже почти готов: это только начало — худшее впереди. Тут уже явное предчувствие катастрофы. Сцена с

матерью — потрясающей силы. Гамлет сказал: «I will speak daggers¹», — и, правда, королева говорит: «These words, like daggers, enter in mine ears²». Здесь достигается высшая напряженность силы, когда действенность слов-кинжалов готова перейти в живую действенность и убить королеву. Эти слова-кинжалы и есть в Гамлете душевная линия гибели королевы в фабуле пьесы (как есть вообще в его душе линия всей фабулы, — но об этом дальше). Гамлет вонзает свои кинжалы с ужасной силой: позор матери мучит его с самого начала не меньше, если не больше, чем смерть отца, — с самого начала измена матери, ее скорый брак занимают его. Он знает, что это не расчетливость рассудка и не любовь — поступок королевы непонятен и немотивирован в пьесе:

... What devil was't

That thus hath cozen'd you at hoodman-blind?

... Что за дьявол

Тебя так с толку сбил, с тобой играя в жмурки?

Страшный позор, грех — в матери, горит в сердце его, как рана, — столько пламенного страдания в его словах. Мистическая связь с матерью ею рожденного сына, доведенной до пределов земной высоты страстью, вызывает непонятной силой третьего — отца, которого видит Гамлет. Это явление столь же необходимо, сколь непонятно и чудесно. Это последнее явление Тени кладет последний штрих на роль Тени в трагедии и уясняет ее окончательно: если бы Тень была фикцией, служебным эффектом, это ее явление было бы излишне — ее роль была бы кончена с разоблачением убийства. Невидимо живущий все время с Гамлетом, связанный с ним семенной связью, невидимо существующий в мистическом соединении отца — матери — сына, — он появляется вновь. Королева не видит его, но чувствует, что с Гамлетом творится нечто необычное.

Hamlet

Save me, and hover o'er me with your wings,
You heavenly guards! What would your gracious figure?

Гамлет

Спасите, крыльями меня прикройте, силы
Небесные! — Чего ты хочешь, дивный образ?

Queen Gertrude

Alas, he's mad!

Королева

Увы, он помешался!

Hamlet

Do you not come your tardy son to chide,
That, lapsed in time and passion, lets go by
The important acting of your dread command?
O, say!

Гамлет

Не укорять ли медлящего сына
Явился ты, и, гнев и время тратя даром,
Завета грозного все не исполнил он?
О, говори!

¹ Кинжалами слова да будут — *Прим. пер.*

² Твои слова кинжалами вонзаются мне в уши! — *Прим. пер.*

Ghost

Do not forget: this visitation
Is but to whet thy almost blunted purpose.
But, look, amazement on thy mother sits:
O, step between her and her fighting soul:
Conceit in weakest bodies strongest works:
Speak to her, Hamlet.

Hamlet

How is it with you, lady?

Queen Gertrude

Alas, how is't with you,
That you do bend your eye on vacancy
And with the incorporal air do hold discourse?
Forth at your eyes your spirits wildly peep;
And, as the sleeping soldiers in the alarm,
Your bedded hair, like life in excrements,
Starts up, and stands on end. O gentle son,
Upon the heat and flame of thy distemper
Sprinkle cool patience. Whereon do you look?

Hamlet

On him, on him! Look you, how pale he glares!
His form and cause conjoin'd, preaching to stones,
Would make them capable. Do not look upon me;
Lest with this piteous action you convert
My stern effects: then what I have to do
Will want true colour; tears perchance for blood.

Queen Gertrude

To whom do you speak this?

Hamlet

Do you see nothing there?

Queen Gertrude

Nothing at all; yet all that is I see.

Hamlet

Nor did you nothing hear?

Призрак

Не забывай. Явление это
Да заострит твою притупленную волю.
Ты видишь, ужасом объята мать твоя;
О, стань между борьбой души ее и ею.
Чем кто слабее, тем сильнее воображенье.
О, говори с ней, Гамлет!

Гамлет

Что, ну как тебе?

Королева

Увы, тебе-то как?
В пустое ты пространство взор вперяешь
И с воздухом бесплотным речь ведешь;
В твоих глазах сказалась дикость мысли;
Как спящие встают солдаты по тревоге,
Так дыбом встали волосы твои,
И жизнь проснулась в них. О милый сын,
Спокойствия прохладой окропи
Тревоги жар и пламень. Что ты видишь?

Гамлет

Его, его! Смотри, как взгляд недвижный бледен!
Вид и удел его могли б и камень
Растрогать. — Не гляди так на меня,
Иль ты ослабишь этим скорбным взглядом
Мой страшный умысел; и то, что предстоит
Свершить мне, кончится слезами вместо крови.

Королева

С кем говоришь ты?

Гамлет

Ничего ты там не видишь?

Королева

Нет, ничего; но все, что есть там, вижу.

Гамлет

И ничего ты не слыхала?

Queen Gertrude

No, nothing but ourselves.

Hamlet

Why, look you there! look, how it steals away!
My father, in his habit as he lived!
Look, where he goes, even now, out at the portal!

Exit Ghost

Queen Gertrude

This the very coinage of your brain:
This bodiless creation ecstasy
Is very cunning in.

Hamlet

Ecstasy!
My pulse, as yours, doth temperately keep time,
And makes as healthful music: it is not madness
That I have utter'd: bring me to the test,
And I the matter will re-word; which madness
Would gambol from...

Королева

Ничего,
Лишь нас двоих.

Гамлет

Смотри, вон там! Смотри,
Уходит он! Отец мой, как живой!
Смотри, вон он идет, вот вышел в дверь!

Призрак уходит.

Королева

То измышленье мозга твоего;
Такие бестелесные виденья
Всегда безумье создает.

Гамлет

«Безумье»?
Мой пульс спокоен так же, как и твой,
И мерно бьется в такт. Я говорил
Не в сумасшествии; допрашивай меня
И слово в слово я все повторю; безумный
Наверно сбился б...

Это — ужасная сцена: раздвоение достигает высшего предела, оно явно показывается на сцене: два мира, две жизни Гамлета — действие происходит одновременно в двух реальностях, в двух мирах — в самом буквальном смысле этого слова — вот где время вышло из пазов! Королева говорит, что это мечта фантазии, экстатически-болезненное видение расстроенного воображения. Она в этом мире: она не видит, не слышит Тени — но видит все, что там. Для нее — Гамлет вперяет взоры в пустоту и говорит с бестелесным воздухом. Столкновение двух миров особенно ясно в этом месте: Тень велит Гамлету заговорить с матерью. Тень — там, в той реальности, в том мире; королева — здесь, в этом. Гамлет на пороге, в обоих мирах одновременно. Оторвавшись оттуда, он говорит:

Hamlet

How is it with you, lady?

Queen Gertrude

Alas, how is't with you,

Гамлет

Что, ну как тебе?

Королева

Увы, тебе-то как?

Вот два мира, столкнувшись и удивившись, восклицательно изумляются друг другу. Это — мука двух миров, крест Гамлета, боль вышедшего из пазов времени,

коллизия двух жизней. Тень пронесла мимо кинжалы Гамлета над матерью — она спасена, ее минута еще не пришла. Тень явилась воспламенить угасшую решимость Гамлета. Он боялся, что Призрак пришел укорять его за то, что, обуреваемый гневом и страстью, он медлит все же, сам не зная почему. Гамлет просит Тень не смотреть так скорбно, а то скорбь вместо крови зальет его слезами. Это обстоятельство глубоко важное, интимнейшим образом вплетенное в трагедию: Тень невероятно грустна, скорбна. Траурная скорбь Гамлета есть отражение, отблеск потусторонней, замогильной скорби — скорби нездешней, скорби иного мира, которой заразил его Призрак, не только не способствуя, таким образом, но препятствуя свершению мести. Это глубоко важно. Гамлет не «пессимист» вовсе, в обычном смысле этого слова. Его скорбь не отсюда; опутывает и сковывает его неземная грусть. Здесь надо придать окончательное завершение роли Тени, как она рисуется из ее последнего явления. Связь Гамлета с отцом — не долг, не любовь, не уважение («Гиперион», «человек, во всем значении слова» и пр.). Это все земные чувства, умственные отражения связи. Это все на поверхности. Связь их на такой глубине, что голова кружится: связь эта в пьесе не мотивирована (почему Гамлет обязан исполнить завет Тени?), она просто обойдена молчанием — отец — сын, связь семенная, кровная, родительская, связь рождения и, следовательно, всей жизни, связь мистическая. Гамлет не призван мстить (долг), не хочет мстить (чувство мести, любовь, уважение), он не вынужден мстить (рок) — он рожден исполнить что-то. Но здесь возможна одна соблазнительная ошибка, к которой могут повести недомолвки. Тень не единственная причина, не первопричина всех событий в пьесе, не последний двигатель ее механизма. Гамлет находится все время во власти чужой силы, чужой воли. Здесь возможна ошибка: во власти Тени — отсюда загробный характер трагедии, одноцентричность всей пьесы. Но это не так: во-первых, если бы это было так, если бы его рукой водила Тень, он убил бы сейчас по явлении Духа, а тут Тень все толкает его — что же сдерживает? Ведь мы говорили, что одно и то же и сдерживает и толкает; во-вторых, Гамлет не только отмщает, но и убивает Полония, Лаэрта, Гильденстерна, Розенкранца и губит себя, — а здесь Тень ни при чем, то есть, другими словами: Тень не господствует над всей фабулой, не охватывает ее всю, фабула пьесы шире ее роли, она сама подчинена фабуле, которая охватывает и ее — так Гамлет, передавая трон Фортинбрасу, тем губит победу отца. Сама Тень подчинена тому же в трагедии, чему подчинено все и во власти чего находится Гамлет, — «так надо трагедии». Если бы это было верно, «Гамлет» был бы — частный случай трагедии рока (рок — отец) — и весь смысл пьесы был бы иной. Но это не так. Сама тень, ее явления, ее роль имеют определенное и все же хоть и значительное, но ограниченное, узкое место в трагедии и подчинены ее фабуле. Это есть иногда (в определенных случаях и через Гамлета, который помнит о Тени, связан с ней) передаточный механизм трагедии, отсюда роль тени в «отражениях» на ход событий через Гамлета. Но не ее воля, не воля Тени господствует здесь; она сама подчинена, как и

все здесь, иной воле, воле трагедии. Гамлет уговаривает мать: «Confess yourself to heaven; repent what's past; avoid what is to come¹». Но один вопрос королевы: «What shall I do²» — показывает, что она еще вся здесь, грядущее неотвратимо и неизбежно, королева не исправится, позор есть и несмываем — в этом смысл трагедии: неотвратимость, неисправимость, неискупимость — она погибнет. Слова его, отвергающие его прежние кинжалы, все пропитаны насквозь, насыщены предчувствием неотвратимой неизбежности гибели: королева все откроет и, как в басне (опять!), сама неотразимо погибнет.

Hamlet

Not this, by no means, that I bid you do:
Let the bloat king tempt you again to bed;
Pinch wanton on your cheek; call you his mouse;
And let him, for a pair of reechy kisses,
Or paddling in your neck with his damn'd fingers,
Make you to ravel all this matter out,
That I essentially am not in madness,
But mad in craft. 'Twere good you let him know;
For who, that's but a queen, fair, sober, wise,
Would from a paddock, from a bat, a gib,
Such dear concernings hide? who would do so?
No, in despite of sense and secrecy,
Unpeg the basket on the house's top.
Let the birds fly, and, like the famous ape,
To try conclusions, in the basket creep,
And break your own neck down.

Гамлет

Отнюдь не то, что я скажу: пускай тебя
Разевшийся король опять в постель заманит,
Пусть щиплет за щеки, зовет своим мышонком,
За пару мерзких поцелуев, шею
Тебе проклятыми перстнями щекоча,
Заставит разболтать, что между нами было,
Что я помешан не на самом деле,
А лишь из хитрости. Не худо б рассказать!
Не королеве же пригожей, скромной, умной
Скрывать столь важные дела от этой жабы,
Блудливого кота, летучей мыши! Кто бы
Так поступил? Нет, вопреки рассудку
И сдержанности, влезь с корзиною на крышу,
Птиц выпусти, сама ж, как обезьяна в басне,
Сядь в виде опыта в корзину, сбросься с нею
И голову себе сломи.

Гамлет полон смутных предчувствий, исправиться нельзя, губительное, катастрофическое нарастает, оно неотвратимо, королева погибнет: будет хуже. Королева говорит, когда Гамлет видит Призрак: «He's mad³». Вот в чем его безумие. В его безумии, в его душе отпечатлелась линия гибели королевы: он ее не уговаривает вернуться на путь добра — в этом смысл всякой трагедии, — возврата нет. Вообще вся фабула трагедии, все ее события отмечены (намечены) линиями в душевном состоянии Гамлета — есть полное и странное соответствие его души и фабулы — событий и чувств, так что в зависимости от событий, которые эти чувства впоследствии возбудили, сами чувства получают иной отблеск — они светятся отблеском трагического пламени. В его душе можно найти линию каждого события, точно они нарастают через его душу, линию предчувствия, не всегда сознанного, но и линию

¹ Откройся небу; кайся в былых грехах, грядущих избегай. — Прим. пер.

² Что ж мне делать? — Прим. пер.

³ Он помешался. — Прим. пер.

совершения (его душа есть источник мистического в пьесе): так, его скорбь есть душевная линия его собственной смерти, печать гибели; его ирония, в которой есть кое-что побольше, чем простая насмешка, есть тоже нечто убийственное, роковое, трагическое, — линия гибели — убийства окружающих, которым он глубоко и трагически враждебен (Гильденстерн, Розенкранц, Полоний), это не простое издевательство над ними, в нем есть что-то опасное, что губит всех, сталкивающихся с ним; его любовь — душевная линия гибели Офелии; обличительные слова и, главное, отказ от них (см. выше) — линия гибели матери; враждебность к королю — линия его гибели. В зависимости от линии (активности или пассивности) стоит и само событие. Здесь, собственно, и намечаются эти линии. Но дело в том, что есть линии не прямо, не непосредственно приводящие к событию, а косвенно. Таковы отношения его к Офелии. Мы говорили уже о его любви до явления Духа. Там все ясно: он клялся ей, что он ее, пока «this machine is to him». Как только «this machine» вышла из-под его власти, он с ней безмолвно прощается (см. выше)¹. Все время он ее любит, но об этом в пьесе почти ни слова — лучший пример невыразимости его ощущений. Для Гамлета, отмеченного траурной скорбью не отсюда, нет женской любви. Любовь вся в мире, он вне мира; в его душе нет ей места. Недаром Полоний и Лаэрт боялись этой любви (линия ее гибельности). Гамлет сам предчувствует гибельное, убийственное влияние своей любви: она убьет Офелию.

Hamlet

O Jephthah, judge of Israel, what a treasure hadst thou!

Lord Polonius

What a treasure had he, my lord?

Hamlet

Why,
“One fair daughter and no more,
The which he loved passing well”.

Lord Polonius [*Aside*]

Still on my daughter.

Hamlet

Am I not i' the right, old Jephthah?

Lord Polonius

If you call me Jephthah, my lord, I have a daughter that I love passing well.

Гамлет

О, Иеффай, судья израильский, какое у тебя было сокровище!

Полоний

Какое было у него сокровище, принц?

Гамлет

Да вот какое:
“Одна только дочка была у него,
И очень ее он любил”.

Полоний (*в сторону*)

Все про мою дочь.

Гамлет

Разве я не прав, старый Иеффай?

Полоний

Если вы называете меня Иеффаем, принц, то правда, у меня есть дочь, и я очень ее люблю.

¹ Эту сцену близко напоминает сцена на веранде между князем Мышкиным и Аглаей (ей кажется, что он хочет точно ощупать ее лицо, — так он смотрит) в романе «Идиот».

Hamlet

Nay, that follows not.

Гамлет

Нет, совсем это из того не следует.

Lord Polonius

What follows, then, my lord?

Полоний

Так что же, принц, из того следует?

Hamlet

Why,

“As by lot, God wot”,

and then, you know,

“It came to pass, as most like it was”, –

the first row of the pious chanson will show
you more...

Гамлет

А вот что:

“Ему выпал удел, как Господь повелел...”

А дальше ты знаешь:

“И случилось так, что попал он впросак”.

Продолжение ты найдешь в первой строфе
святочной песни...

Act II, sc. 2

Гамлет не кончает: но каким предчувствием неотвратимой предопределенности дышат эти слова — единственная дочь Евфая пала жертвенной смертью за отца — не такова ли судьба Офелии — до чего глубоко вросшее в «пантомиму» трагедии предвидение. Гамлет, убивши ее отца, убил и ее. После безмолвного прощания, которое определяет все — и любовь, и разрыв, и отказ от нее, Гамлет встречается с Офелией два раза: раз на свидании, устроенном королем и Полонием, раз на представлении. В обоих случаях ясно видна глубокая сплетенность общей трагедии Гамлета с его любовью к Офелии. Офелия и ее судьба не посторонний эпизод в пьесе, а глубоко вплетена в самую пантомиму трагедии, — но об этом особо. Гамлет после «быть...» говорит:

The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons

Be all my sins remember'd.

Прелестная Офелия! – О нимфа!

Грехи мои в молитвах помяни!

Act III, sc. 1

Офелия — это молитвенное начало в пьесе, в трагедии — ее преодоление, ее завершение: и это особенно важно, что к ней с такими словами обращается Гамлет. Он чувствует всегда свою греховность перед Офелией. Это вообще чрезвычайно важное обстоятельство, глубочайшее по значению: он сам относится к себе почти с отвращением, граничащим подчас с гадливостью. Он не только отрешен от людей и к ним так относится — он отрешен от самого себя и к себе относится так же. Он говорит: «To know a man well, were to know himself¹», — когда Озрик хвалит Лаэрта. Отношения к Офелии вообще очень туманны: любовь их есть весьма существенная сторона пьесы, а между тем нет ни одной сцены в ней любовной или вообще между ними обоими, где бы они сошлись сами, — в высшей степени характерно для трагедии. Офелии говорит он злые слова о целомудрии и красоте.

¹ Хорошо знать другого все равно, что знать самого себя. — *Прим. пер.*

Hamlet

...this was sometime a paradox, but now the time gives it proof. I did love you once.

Ophelia

Indeed, my lord, you made me believe so.

Hamlet

You should not have believed me; for virtue cannot so inoculate our old stock but we shall relish of it: I loved you not.

Ophelia

I was the more deceived.

Hamlet

Get thee to a nunnery: why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest; but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me: I am very proud, revengeful, ambitious, with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling between earth and heaven? We are arrant knaves, all; believe none of us. Go thy ways to a nunnery. Where's your father?

Ophelia

At home, my lord.

Hamlet

Let the doors be shut upon him, that he may play the fool no where but in's own house. Farewell.

Гамлет

Прежде это был парадокс, но наше время доказало это. Я когда-то тебя любил.

Офелия

Да, принц, вы давали мне повод этому верить.

Гамлет

Тебе не следовало верить мне, потому что добродетель не может так привиться к нашему старому дереву, чтобы в нас не отзывалось прежним. Я тебя не любил.

Офелия

Тем больше была я обманута.

Гамлет

Иди в монастырь; зачем тебе разводиться грешников? Я и сам скорее честен, а все же могу упрекнуть себя в таких вещах, что лучше бы мать меня не рождала. Я очень горд, мстителен, честолюбив; способен на столько преступлений, что не хватило бы мыслей их придумать, ни воображения их изобразить, ни времени совершить их. И зачем таким, как я, людям ползать между небом и землей? Все мы отъявленные негодяи; не верь никому из нас! Иди себе своей дорогой в монастырь. Где твой отец?

Офелия

Он дома, принц.

Гамлет

Пусть запирают за ним двери, чтоб он нигде не разыгрывал дурака, как только у себя дома. Прощай!

Я любил тебя — я не любил тебя: с этим мы остаемся до конца пьесы. Он посылает ее в монастырь — зачем рождать? Его матери было бы лучше не рождать его. Здесь интимнейшая связь с его трагедией рождения и общий смысл пьесы прощупывается особенно ясно: зачем рождения, иди в монастырь. О себе его слова глубоко важны и значительны. Еще одна черта — вопрос об отце, и слова его ясно показывают, что Гамлет понял все:

Get thee to a nunnery, go: farewell... To a nunnery, go, and quickly too. Farewell... Go to, I'll no more on't; it hath made me mad. I say, we will have no more marriages: those that are married already, all but one, shall live; the rest shall keep as they are. To a nunnery, go.

Иди в монастырь; прощай... Иди в монастырь, и поскорее. Прощай!.. Поди, с меня довольно. Вот что свело меня с ума. Я говорю: не надо нам больше батраков; те, которые уже женаты, – все, кроме одного, – пусть себе живут; а остальные пусть остаются, как были. Иди в монастырь.

Здесь в Гамлете душевная линия всей судьбы Офелии, в музыкальности его повторений уже все молитвенное, монашеское, монастырское безумие Офелии. Недаром так созвучны его повторения «to a nunnery!» с ее напевом безумия, ничего не значащим: «Hey non nonny, nonny, hey nonny²» (Act IV, sc. 5), — точно отзвук его бесконечных «to a nunnery!» (припев составлен из слов, не имеющих определенного смысла). В сцене представления Гамлет говорит Офелии колкости. В цинизме этого разговора есть что-то маскирующее³, что прикрывает, завешивает. Но ведь и завеса

¹ В монастырь — *Прим. пер.*

² Скок-скак со всех ног (*пер. с англ. Б. Пастернак*) — *Прим. пер.*

³ Здесь что-то свидригайловское, карамазовское или лучше — ставрогинское — надрывно циническое до страдания (или от страдания-здесь). Ср.: Гамлета нет на сцене (см. текст) — рассуждения С. Н. Булгакова (Булгаков, 1914) о Ставрогине, мистичности его образа: «Ставрогин ... есть герой этой трагедии ... и в то же время его нет, страшно, зловеще, адски нет... Ставрогина нет и, в сущности, и ее [Хромоножки] нет, как лица, как индивидуальности...» Эти мистические провалы в нездешнее здесь отражаются зиянием, страшным нет. Так и Гамлета нет. Ср. дальше. Удивительная формула В. Иванова: «fiu, ergo non sum» [становлюсь, значит не есмь — *прим. ред.*]. Гамлет — все время fiu и его нет. Ср. там же рассуждения о существовании трагедии, ее задачах — раскрытие «некоего божественного фатума, который осуществляет свои приговоры с неотвратимой силой. Он, этот божественный закон, есть подлинный герой трагедии, он раскрывается в своем значении Провидения в человеческой жизни, вершит на земле страшный суд и выполняет свои приговоры. Содержание трагедии поэтому есть внутренняя закономерность человеческой жизни, осуществляющаяся и раскрывающаяся с очевидностью при попытке ее нарушить или отклониться от своей орбиты. Отсюда возвышающий, но и устрашающий характер трагедии: и некая высшая обреченность ее героев и правда этой обреченности» и т. д. С. Булгаков вскрывает «трагическую закономерность», «мистериальную сторону» трагедии, ее «надчеловеческий закон» и ближе определяет ее религиозную и эстетическую сущность, чем В. Иванов (Иванов, 1916), который сводит ее на раскрытие диады и объявляет искусство трагическое искусством человеческим по преимуществу.

«Рука Божия», что коснулась Иова, — говоря ближе — определяет этот «божественный фатум». Отсюда впечатление трагедии — не языческий, «религиозно-медицинский» катарсис, очищение, а «страх трагедии», «страх Божий».

Гамлет осуждает себя: разговор с Офелией — ср. «Бесы», Николай Ставрогин: «Я знаю, что мне надо бы убить себя, смести себя с земли, как подлое насекомое...» Дмитрий Карамазов: «Из всех я самый подлый гад».

и маска в высшей степени характерны и важны. Здесь (Гамлет ждет представления, смотрит на сцену) слышится что-то надрывное, что-то унизительно-отрадное и злое, когда позор души, грех сорвал все внешние приличия и стеснения, когда обнаженность души уже не цинична (это необходимо отметить — цинизм — пошлость, а у Гамлета в этих словах глубокая боль и надрыв души). Любовь, как косвенное утверждение жизни (начала жизни), рождения, браков, мира, всего, что отвергает трагедия, — ей нет места в душе Гамлета. Удивительно, что вся сцена на кладбище происходит над могилой Офелии. Это вообще глубоко связано со всей фабулой, но об этом дальше. Он спрашивает, чья это могила, но не узнает. После он видит похороны Офелии:

What, the fair Ophelia!

Как, Офелия моя?

Act V, sc. 1

Гамлета раздражает риторика печали Лаэрта, он спрыгивает в могилу. И в могиле Офелии они схватываются, завязывается борьба. Это символическая сцена: подобно тому, как пантомима в представлении показывает будущее содержание драмы, так эта сцена предвещает будущую роковую борьбу Лаэрта и Гамлета, их роковой поединок¹. Кроме того, эта борьба в могиле Офелии символизирует ту потустороннюю, загробную сторону их борьбы, которую имеет их видимый поединок, — как

«Иное бытие» Гамлета — ср. Иван Федорович: «...как будто я сплю наяву... хожу, говорю и вижу, а сплю». Дмитрий Карамазов об убийстве Григория (ср. Гамлет — об убийстве Полония): «Попался старик, нечего делать, ну и лежи».

Эту сцену — убийство Полония, — по К. Фишеру, очень согласно все почти критики считают доказательством бесцельного, необдуманного, непланомерного образа действий Гамлета. В самом деле, она показывает, как мотивы фабулы вынесены за сцену, лежат за кулисами, как действие подвигается оттуда. И ведь убийство Полония — поворотный пункт трагедии.

Ср. «семенную» связь с иным миром — слова Зосимы: «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное, сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным... да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных... Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло все, что могло взойти, но возвращенное живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным».

Тема «Братьев Карамазовых» — мистическая связь с отцом. Защитник, доказывая невиновность Дмитрия Федоровича, говорит, что это не отцеубийство, ибо Федор Павлович не отец: «О, конечно, есть и другое значение, другое толкование слова «отец», требующее, чтобы отец мой, хотя бы и изверг, хотя бы и злодей своим детям, оставался бы все-таки моим отцом, потому только, что он родил меня. Но это значение уже, так сказать, мистическое». Достоевский именно на этом втором, другом значении слова отец, мистическом — и построил весь роман.

¹ Ср. Брандес: Dr. Fr. Rubinstein «видит предсказание гибели Гамлета и Лаэрта в том, что оба накануне своей смерти спрыгивают в могилу» (К. Р., т. 3).

удар вслепую, в занавеску, символизирует темноту и неясность, независимость от воли, слепость действий, направляемых оттуда. Гамлет стоит во время рокового их поединка уже в могиле и оттуда, уже будучи там, поражает короля — делает все, — но об этом особо.

Hamlet

Why I will fight with him upon this theme
Until my eyelids will no longer wag.

Гамлет

С ним биться буду я за это дело,
Пока мигать не перестанут веки.

Queen Gertrude

O my son, what theme?

Королева

О, сын мой, за какое дело?

Hamlet

I loved Ophelia: forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
Make up my sum.

Гамлет

Офелию любил я; сорок тысяч братьев
Сравняться всей своей любовью не могли б
С моею.

Король и королева говорят:

O, he is mad, Laertes.

Ах, сумасшедший он, Лаэрт.

...

...

This is mere madness...

Безумье это...

Это не риторическая фраза — «сорок тысяч...» — в стиле Лаэрта, которого Гамлет раньше пародирует: это совсем иное — он ее любил совсем не той, иной, неземной, особенной любовью, так что в нашем смысле, здешнем, он мог сказать: я не любил тебя, и все же он и другое сказал: «я любил тебя» и еще: «как любовь сорока тысяч братьев не сравнится с моей» — он ее любил совсем не так, не просто сильнее брата, а иначе. Ведь он убил ее: трагической любовью убил. Здесь намечается линия убийства Лаэрта: с Лаэртом он схватывается сразу, их разнимают.

Laertes

The devil take thy soul!

Лаэрт

К дьяволу тебя!

Grappling with him

Борется с ним.

Hamlet

Thou pray'st not well.
I prithee, take thy fingers from my throat;
For, though I am not splenitive and rash,
Yet have I something in me dangerous,
Which let thy wiseness fear: hold off thy hand.

Гамлет

Грешна твоя молитва.
Прошу, руками не дави мне горла;
Хоть и не гневен я и не горяч,
Но что-то есть опасное во мне,
Чего страшиться должен ты. Прочь руки!

Здесь все: хотя он не пылок, не враждебен Лаэрту, в нем есть кое-что опасное, что губит всех, кто с ним сталкивается, чего Лаэрту надо бояться. Хотя Гамлет и любил его:

Hamlet

Hear you, sir;
What is the reason that you use me thus?
I loved you ever: but it is no matter;
Let Hercules himself do what he may,
The cat will mew and dog will have his day.

Гамлет

Послушай,
За что со мной обходишься ты так?
Всегда тебя любил я. — Да не все ль равно!
Так Геркулес что там ни делай, — кот
Всегда мяукает, и день для пса придет.

Он знает уже, что «it is no matter¹», не в этом дело, любил ли он его: в нем есть что-то опасное, чего тот должен бояться. Чтобы закончить обзор событий до катастрофы, нам остается еще сказать об убийстве Гильденстерна и Розенкранца. Король после подслушанного разговора его с Офелией убеждается, что Полоний напал на ложный след и что Гамлет безумен не от любви, и решается послать его в Англию (раньше он сам просил его не ездить в Виттенберг) — потребовать дань:

...he shall with speed to England,
For the demand of our neglected tribute
Naply the seas and countries different
With variable objects shall expel
This something-settled matter in his heart,
Whereon his brains still beating puts him thus
From fashion of himself...

...пусть в Англию поспешно
Он едет требовать невыплаченной дани;
Моря и страны новые, быть может,
Разнообразными предметами рассеют
То, что таится в сердце у него,
Над чем он, голову ломая, из себя
Выходит...

Act III, sc. 1

И только после представления и убийства Полония король объявляет об этом решении Гамлету и сам замышляет просить о казни Гамлета в Англии — это act IV, sc. 3, а в sc. 4 act III, то есть до этого — в сцене с матерью, Гамлет уже знает (немотивировано то, что это не ошибка, а что и по замыслу короля раньше он должен говорить с матерью, а потом, в случае неудачи, уехать, видно из слов Полония — сейчас после первого решения короля — act III, sc. 4, — который предлагает раньше попытку королевы выведать и только в случае ее неудачи — отправку в Англию. King: «It shall be so²»). И вот Гамлет знает заранее³.

¹ Не все ль равно! — *Прим. пер.*

² Так и поступим с ним. — *Прим. пер.*

³ К. Р.: «Шекспир не объясняет нам, откуда Гамлет узнал, что его пошлют в Англию». Майлз, Деринг — «исправляют» и «объясняют» это подслушанным разговором, выпуском стихов и т. д.

Hamlet

There's letters seal'd: and my two schoolfellows,
Whom I will trust as I will adders fang'd,
They bear the mandate; they must sweep my way,
And marshal me to knavery. Let it work;
For 'tis the sport to have the engineer
Hoist with his own petard: and 't shall go hard
But I will delve one yard below their mines,
And blow them at the moon: O, 'tis most sweet,
When in one line two crafts directly meet.

Гамлет

Уж письма запечатаны; два школьных
Моих товарища, которым доверяю
Я столько ж, как змеям ехидным, повезут их
И в западню, расчистив путь, меня заманят.
А пусть! Что за потеха, если взорван
Своей же минуою минер! Во что б ни стало
Под их подкоп я свой направлю футом глубже,
И до луны они взлетят. О, наслажденье
Свесь хитрость с хитростью в упор в одно мгновение!

Act III, sc. 4

Два замысла, два подкопа сойдутся — он это знает, хотя у короля еще нет замысла вести его в пасть измены, да у него самого нет еще никакого замысла. Он в рассказе Горацио упоминает только о томительной тревоге в пути, которая открыла ему все, и там же мгновенно, необдуманно (он это подчеркивает), он совершает все, — но и об этом ниже. Вся история с поездкой в Англию, которая рисует эту бездейственную борьбу Гамлета с королем — король хочет приказами, письмом убить Гамлета, вне сцены, за кулисами, и так убивает Гамлет товарищей своих. Вся история происходит за кулисами, а здесь, на сцене только тени ее — о ней узнаем по письму Гамлета, сообщающему о его борьбе с пиратами и о том странном и необычном сцеплении обстоятельств и роковом совпадении событий, которые вернули Гамлета обратно¹. Гамлет знает все, но он и не пытается противоречить — он просто повинуется королю, ему и в голову мысль не приходит отказаться от поездки — она нужна трагедии. Вот этот глубоко важный разговор: король сообщает ему, что он должен ехать в Англию (Гамлет знает это уже).

Hamlet

For England?

Гамлет

В Англию?

King Claudius

Ay, Hamlet.

Король

Да, Гамлет.

Hamlet

Good.

Гамлет

Хорошо.

¹ Кольридж: «Это почти единственная пьеса Шекспира, в которой простая случайность является существенной частью завязки». Он говорит о том, что она «приспособлена к характеру Гамлета», а Майлз прямо ее отрицает, говоря, что взятие в плен Гамлет устроил сам заранее, а это вовсе не случайность. Смысл ее не разгадан.

King Claudius

So is it, if thou knew'st our purposes.

Hamlet

I see a cherub that sees them.

But, come; for England!

...

Come, for England!

Король

Да, если б ведал ты намерения наши.

Гамлет

Я вижу херувима, который их видит. —

Итак, едем в Англию!

...

Едем в Англию.

Act IV, sc. 3

По дороге в Англию, на равнине Гамлет встречает войско Фортиnbrаса, идущее завоевывать клочок земли, не стоящий и пяти дукатов, ждущее пропуска через Данию.

Hamlet

This is the imposthume of much wealth and peace,

...

Why the man dies.

Гамлет

От долгого довольства и покоя

... смерть приходит ...

Act IV, sc. 4

Гамлет еще не знает себя, еще мучится крестной мукой безволия: опять остается один, опять сосредоточивается на себе, на своем бездействии — ведь все это время, всю трагедию он не действует, — почему? Это самое загадочное трагедии, ее центр.

Hamlet

How all occasions do inform against me,
And spur my dull revenge! What is a man,
If his chief good and market of his time
Be but to sleep and feed? a beast, no more.
Sure, he that made us with such large discourse,
Looking before and after, gave us not
That capability and god-like reason
To fust in us unused. Now, whether it be
Bestial oblivion, or some craven scruple
Of thinking too precisely on the event,
A thought which, quarter'd, hath but one part wisdom
And ever three parts coward, I do not know
Why yet I live to say "This thing's to do";
Sith I have cause and will and strength and means
To do't. Examples gross as earth exhort me:
Witness this army of such mass and charge
Led by a delicate and tender prince,

Гамлет

Как обличает все меня и подстрекает
Ко мщению! Что человек такое,
Когда цель дней его и высшее из благ
Лишь есть да спать? Животное, не больше.
Тот, кто грядущее и прошлое дозволил
Нам мыслью обнимать так властно, для того ли
Дал нам способности и разум богонравный,
Чтоб в нас им даром плеснеть? Скотская ли это,
Забывчивость, иль мнительная робость
Обдумать тщательно исход, — а в том раздумье
Благоразумья на одну лишь четверть,
А трусости на целых три, — не знаю,
Зачем и жить, твердя: "Я должен это сделать",
Коль у меня к тому есть повод, воля, сила
И средство. Вся земля примером служит мне;
Хотя б число и сила этих войск:
Ведет их нежный, слабый принц, чей дух,

Whose spirit with divine ambition puff'd
Makes mouths at the invisible event,
Exposing what is mortal and unsure
To all that fortune, death and danger dare,
Even for an egg-shell. Rightly to be great
Is not to stir without great argument,
But greatly to find quarrel in a straw
When honour's at the stake. How stand I then,
That have a father kill'd, a mother stain'd,
Excitements of my reason and my blood,
And let all sleep? while, to my shame, I see
The imminent death of twenty thousand men,
That, for a fantasy and trick of fame,
Go to their graves like beds, fight for a plot
Whereon the numbers cannot try the cause,
Which is not tomb enough and continent
To hide the slain? O, from this time forth,
My thoughts be bloody, or be nothing worth!

Божественным влекомый честолюбьем,
Смеется над неведомым исходом
И подвергает то, что смертно и непрочно,
Судьбе, опасности и смерти для какой-то
Яичной скорлупы. Быть истинно великим
Не значит ратовать из-за причин великих,
Но за безделицу вести великий спор,
Когда задета честь. А что же я?
Отец мой умерщвлен, позором мать покрыта,
Меня и кровь, и разум побуждают,
А сонный, к своему стыду гляжу я,
Как двадцать тысяч человек идут
На гибель верную, в могилу, как в постель,
Готовы лечь из-за мечты и тени славы
И бьются за клочок земли, где и сразиться
Нет места, и нарыть для павших негде
Могил. О помыслы мои, у вас в предмете
Лишь кровь да будет впредь или ничто на свете!

Гамлет сам не понимает, почему он не действует, когда у него есть и повод, и желание, и силы, и средства сделать, а он повторяет: надо это сделать. Что же удерживает его, почему он только «ест и спит», а не свершает? Вдохновенный божественным честолюбием, принц идет на смерть, на великие дела, а у Гамлета — все есть, и все же он не действует. Почему? Этого он сам еще не знает, и это главная его мука. Раньше ему нужны были основания потверже, чтобы действовать; теперь он знает все — и все же не действует. Загадочность и необъяснимость его бездействия, непонятного ему самому, подчеркнуты в этой муке безволия удивительно ясно, и с этим надо считаться. Он принял решение: «мысль пусть будет кровавой», и все же продолжает путешествие. Гамлет рассказывает Горацио:

Sir, in my heart there was a kind of fighting,
That would not let me sleep: methought I lay
Worse than the mutines in the bilboes. Rashly,
And praised be rashness for it, let us know,
Our indiscretion sometimes serves us well,
When our deep plots do pall: and that should teach us
There's a divinity that shapes our ends,
Rough-hew them how we will, —

Я в сердце чувствовал какую-то борьбу,
Спать не давала мне она; мне было хуже,
Чем в кандалах мятежника. Поспешно...
Как хороша поспешность! Надо знать,
Что необдуманность иной раз лучше
Глубоких замыслов; и это учит нас,
Что божество судьбою нашей правит,
Как бы о ней мы ни пеклись.

Horatio

That is most certain.

Гораций

Наверно.

Act V, sc. 2

Далее следует рассказ о вскрытии пакетов и о приказе, данном Гамлетом, — убить их¹, причем он говорит, как он действовал:

Being thus be-netted round with villainies, —
Ere I could make a prologue to my brains,
They had begun the play — I sat me down...

Кругом опутанный злодейством, как сетями,
Еще я не придумал и вступленья,
Как ум стал действовать. Сел сочинять...

и т. д. О печати он говорит так: «Why, even in that was heaven ordinant²». Гамлет смотрит на это, как и на убийство Полония, — это было неизбежно, они ввязались между сильнейших бойцов, вступили в зачарованный круг трагедии.

Hamlet

Why, man, they did make love to this employment;
They are not near my conscience; their defeat
Does by their own insinuation grow:
'Tis dangerous when the baser nature comes
Between the pass and fell incensed points
Of mighty opposites.

Гамлет

Ведь сами назвались они на это дело
И совести моей не тронут; гибель их
Есть следствие непрошеного рвенья.
Опасно низкому душою очутиться
Под разъяренными ударами могучих
Противников.

Гамлет смотрит на это, как на predetermined событие, — есть божество, управляющее судьбами; обдуманый план не удастся, а безрассудство спасает — это он узнал только теперь, почувствовал тайные законы событий, — вот где надо искать ответ на вопрос о плане героя и плане пьесы. Гибель двух придворных и вся история с поездкой в Англию, которая здесь дана лишь в отзвуках, глубоко значительна: она меняет Гамлета и короля, она последний толчок, непосредственно вызвавший катастрофу, но об этом ниже. Еще: гибель их не есть сторонний эпизод в пьесе, развязывающий только историю с поездкой и незначительный сам по себе, — она глубоко значительна и нужна для всеобщей гибели в трагедии — об этом свидетельствует то, что в последней сцене послы из Англии сообщают об их казни, в заключительный момент трагедии! После возвращения из Англии и, главное, этой истории отношения Гамлета к королю меняются коренным образом. Собственно, все эти события, которые мы рассмотрели, были вызваны самим ходом действия трагедии во время бездействия Гамлета. Так что это действие не меняет основного характера его роли, — безволия, наоборот, подчеркивает его. Все это было совершенно побочно — ведь Гамлет не хотел вовсе, не поставил себе целью убить Гильденстерна, Полония и т. д. В главном — в отношении к королю — он бездействовал, и эти поступки только подчеркивают это: идя в Англию, он упрекает себя за неделание и пр. Гамлет изнывал в скорбной муке безволия — не понимал себя и пр. Об этом говорено выше. Теперь все это коренным образом меняется. Хотя и

¹ Розенкранца и Гильденстерна. — *Прим. ред.*

² И даже в этом небо помогло — *Прим. пер.*



раньше, до отъезда в Англию, Гамлет говорил: все будут жить, кроме одного, и пр., после убийства Полония, которое случайно только не стало убийством короля, он говорит о червях, о том, что король может прогуляться по кишкам нищего, и пр. На просьбу Розенкранца:

My lord, you must tell us where the body is,
and go with us to the king.

Hamlet

The body is with the king, but the king is not
with the body. The king is a thing –

Guildestern

A thing, my lord!

Hamlet

Of nothing...

Принц, вы должны сказать нам, где
тело, и пойти с нами к королю.

Гамлет

Тело у короля, а король не у тела.
Король такая тварь...

Гильденстерн

“Тварь”, принц?

Гамлет

Ничтожная.

Act IV, sc. 2

Но его угнетала крестная мука безволия, которого он не понимал, у него был план, было решение, было твердое намерение, — и он все же не свершал. Теперь совсем иное. Он еще, правда, все выискивает земные основания свершения, но до чего ясно, что не они решат все дело, а решит его совсем иное.

Hamlet

Does it not, think'st thee, stand me now upon –
He that hath kill'd my king and whored my mother,
Popp'd in between the election and my hopes,
Thrown out his angle for my proper life,
And with such cozenage – is't not perfect conscience,
To quit him with this arm? and is't not to be damn'd,
To let this canker of our nature come
In further evil?

Гамлет

А как ты думаешь, не должен ли я с тем,
Кто короля убил и мать мне обесчестил,
Стал меж надеждами моими и избраньем,
Кто и на жизнь мою так вероломно
Закинул удочку, – по совести и праву
Своей разделаться рукою? Этой язве
Дать нашу жизнь все хуже разъедать,
Не значит ли быть проклятым?

Act V, sc. 2

И все же, несмотря на все это, Гамлет вовсе не принимает и после этого определенного решения, ничего сам не предпринимает, не идет к свершению, а все свершается иначе.

Horatio

It must be shortly known to him from England
What is the issue of the business there.

Гораций

Получит скоро он из Англии известье
О том, как дело кончилось там.

Hamlet

It will be short: the interim is mine;
And a man's life's no more than to say "One".

Гамлет

Уж скоро; промежуток этот – мой;
Жизнь наша – все равно, что сосчитать: "один".

Теперь безволия нет, теперь есть твердая уверенность, знание, что он воспользуется промежутком, образовавшимся вследствие истории с пиратами и его возвращения в Данию. Дело в том, что всем ходом событий трагедии образовался особый промежуток времени, роковой, фатальный «interim»¹, в который и свершается все, как предвидел Гамлет. Он чувствует, что он стоит уже на грани свершения воли трагедии (а не отмщения только, ибо он не только отмщает, а именно свершает все) — все равно, что сказать «раз». Он уже не мучится мукой безволия. В его душе уже совсем иная скорбь. Что же вызвало эту перемену? Мы не знаем. Знаем только, что ее не вызвало: не вызвал ее определенный план, взятое решение, обдуманное намерение — все свершается иначе; и сейчас, по свершении всего, приходят послы из Англии известить о казни, то есть «interim» замыкается, и, следовательно, если бы не случилось все так, как оно произошло, Гамлет не убил бы короля — ибо он вовсе не шел убивать его, а, напротив, шел навстречу желаниям его; этот же разговор и приход послов, то есть весь «interim» — происходит в течение одной сцены. Озрик предлагает Гамлету поединок с Лаэртом, задуманный королем, просто состязание на рапирах. Гамлет предчувствует все. У него срывается: «How if I answer no?»² — последнее колебание — удивительная черта. Но он соглашается. Видимо, это просто дворцовая забава, и, соглашаясь на нее, Гамлет не только не имел в виду во время нее привести в исполнение свое намерение (на это указывает не только отсутствие всяких намерений с его стороны — он об этом ничего не говорит, — но и анализ последней сцены — ниже, — который показывает, как Гамлет совершил все — после того, как Лаэрт открыл ему все, после смерти королевы, уже будучи сам убит и убив Лаэрта, то есть непредвиденно, необдуманно; да он ведь не только убил короля — смысл сцены в катастрофе в ее целом, — но об этом ниже), но не мог опасаться даже ничего. Все же он предчувствует все. Перед поединком он даже мирится с Лаэртом (не только по просьбе королевы, он сам жалеет, что обидел его, — его слова об этом Горацио).

¹ Промежуток — Прим. пер.

² А что, если я отвечу: нет? — Прим. пер.

Hamlet

This presence knows,
And you must needs have heard, how I am punish'd
With sore distraction. What I have done,
That might your nature, honour and exception
Roughly awake, I here proclaim was madness.
Was't Hamlet wrong'd Laertes? Never Hamlet:
If Hamlet from himself be ta'en away,
And when he's not himself does wrong Laertes,
Then Hamlet does it not, Hamlet denies it.
Who does it, then? His madness: if't be so,
Hamlet is of the faction that is wrong'd;
His madness is poor Hamlet's enemy.

Гамлет

Им всем известно,
И сам, конечно, ты слыхал, что одержим я
Недугом тяжким. То, что сделал я,
Чем и достоинство твое, и честь, и сердце
Так грубо оскорбил, я признаю безумьем.
Лаэрта Гамлет ли обидел? Нет, не Гамлет;
Когда с самим собой в разладе Гамлет,
И если, сам не свой, обидел он Лаэрта, –
Нет Гамлета вины; все отрицает Гамлет.
Так чья ж вина? – Его безумья; если ж так,
То Гамлет сам к обиженным причислен;
В безумии – врага имеет бедный Гамлет.

Здесь весь Гамлет: он страдает тяжелой болезнью; в убийстве Полония, в схватке с Лаэртом он отрешен от самого себя, он сделал это (все вообще), не быв самим собой; это сделал не Гамлет; его странная рассеянность, которая отдает его во власть какой-то силы, его безумие — его «madness¹», его «distraction²». Король и королева говорят об убийстве Полония, да и обо всем можно сказать то же:

Queen Gertrude

Mad as the sea and wind, when both contend
Which is the mightier: in his lawless fit,
Behind the arras hearing something stir,
Whips out his rapier, cries, "A rat, a rat!"
And, in this brainish apprehension, kills
The unseen good old man.

Королева

Неистов он, как море, если с ветром
Оно заспорит, кто сильней. В припадке буйном
За занавеской шорох услыхав,
Меч выхватил он, вскрикнул: "Крыса, крыса!" –
И доброго скрывавшегося старца
Убил в безумном заблужденье.

King Claudius

Hamlet in madness hath Polonius slain...

Король

Полония убил в безумье Гамлет;

Act IV, sc. 1

Таковы все его поступки: он все время в течение всей трагедии «punish'd with sore distraction³», он все время отъединен от самого себя и «he's not himself⁴», и обо всем он может сказать: «Hamlet does it not, Hamlet denies it⁵». Безумие — враг Гамлета, его крест; он жертва своей «рассеянности». Вот смысл Гамлета во всей трагедии: сам Гамлет будто «вынут из самого себя» — «ta'en away from himself»,

¹ Безумие — *Прим. пер.*

² Недуг — *Прим. пер.*

³ Одержим недугом тяжким — *Прим. пер.*

⁴ Сам не свой — *Прим. пер.*

⁵ Нет Гамлета вины; все отрицает Гамлет — *Прим. пер.*

отсутствует все время, и «he's not himself»), будучи не самим собой, он все время не здесь, это все «never Hamlet¹», «Hamlet does it not» и т.д. Вот высшая отъединенность от самого себя. Он все время чувствовал себя, как узник в оковах, — он скован все время. Гамлет сам не свой, не Гамлет, он «вынут из себя»), он во власти своего безумия, кто-то другой, чья-то невидимая рука совершает все это — не Гамлет. В этом — все, весь смысл Гамлета.

Теперь, перед поединком, Гамлет предчувствует все. Наступает роковой «interim», Гамлет весь меняется. «Есть божество...» — говорит он после истории с поездкой. «Так было угодно небу...» — после убийства Полония. Он весь иной; и хотя он не идет с намерением свершить все на поединке (это особенно важно подчеркнуть), — безволия нет.

Horatio

You will lose this wager, my lord.

Гораций

Вы проиграете заклад, принц.

Hamlet

I do not think so: since he went into France, I have been in continual practise: I shall win at the odds. But thou wouldst not think how ill all's here about my heart: but it is no matter.

Гамлет

Не думаю; с тех пор как он уезжал во Францию, я постоянно упражнялся. Я выиграю при неравных силах. Но ты представить себе не можешь, как на сердце у меня нехорошо; да это ничего не значит.

Horatio

Nay, good my lord, —

Гораций

Нет, добрый мой принц...

Hamlet

It is but foolery; but it is such a kind of gain-giving, as would perhaps trouble a woman.

Гамлет

Это только глупости, род предчувствия, которое, может быть, встревожило бы женщину.

Horatio

If your mind dislike any thing, obey it: I will forestall their repair hither, and say you are not fit.

Гораций

Если есть в душе у вас какое-нибудь сомнение, послушайтесь. Я предупрежу их приход сюда и скажу, что вы не расположены.

Hamlet

Not a whit, we defy augury: there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all: since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes?

Гамлет

Нисколько; я знать не знаю предчувствий. Без особой воли провидения не упасть и воробью. Если теперь, то не после; если не после, то теперь; если не теперь, то, наверно, после. Быть готовым, в этом все. Если никто не знает, с чем расстанется, не все ли равно расстаться пораньше? Будь что будет.

Act V, sc. 2

¹ Не Гамлет — *Прим. пер.*

Глубочайше потрясающий разговор. Гамлет предчувствует, что надвигается страшное, — он знает, что заклад он выиграет — он упражнялся беспрестанно (по количеству ударов впоследствии это именно так), но у него невыразимо тяжело на сердце. Это скорбь — предчувственное переживание своей смерти¹; но это ничего,

¹ Достоевский в «Идиоте»: князь Мышкин дает Аглае тему для картины — «нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотиной, когда еще он на эшафоте стоит, перед тем как лечь на эту доску... как это рассказать! Мне ужасно бы, ужасно бы хотелось, чтобы вы или кто-нибудь это нарисовал». Из рассказа видно, что его привлекает то необычное состояние, когда человек и здесь и там: «И, представьте же, до сих пор еще спорят, что, может быть, голова, когда и отлетит, то еще с секунду, может быть, знает, что она отлетела... Каково понятие! А что если пять секунд? ... Только последняя ступень: преступник ступил на нее — голова, лицо бледное, как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы и глядит — и все знает». Эта последняя ступень, голова после того, как отлетела, — состояние и здесь и там: Гамлет во время катастрофы «Let be!» [Будь что будет — прим. пер.]

«Мне кажется, — говорит он [Мышкин], — если, например, неминуемая гибель, дом на вас валится, то тут вдруг ужасно захочется сесть и закрыть глаза и ждать: будь что будет». Ср. Раскольников — приведено выше.

Припадки эпилепсии, когда при крике «представляется, как бы кричит кто-то другой, находящийся внутри этого человека», — ср. Гамлет. Предчувствия необыкновенные Идиота роднят его с Гамлетом (та же связь с фавулой; но здесь полное безволие — убивает другой; вообще в самом строе этого романа есть что-то трагическое, близкое Гамлету) — так, он сразу предчувствует катастрофу: «Рогожин ее зарежет».

Удивительны в высшей степени совпадения трагедии с Евангелием. Для человека, мистически воспринимающего искусство и эстетически — мистическое, это — несмотря на все ужасные различия и нахождение в разных плоскостях — книги, я бы сказал, одного настроения. И, несмотря на все различия, у них есть общие точки, даже общая сторона — это именно настроение, просачивающееся в обоих, — эстетически-мистические категории. С той стороны, с какой мы раскрываем Гамлета, ощущается его близость с Евангелием и Библией. Эстетически-художественное восприятие «того мира» (которое, конечно, наряду с философским, моральным, религиозным все же есть в Библии) роднит обе книги: точно неуловимые нити протянуты через эти книги оттуда. Если сравнивали Гамлета с Германией (Гервинус, Фрейлиграт), то вместе с коренной перестановкой отражений Гамлета в литературе, сделанной здесь, приходится и этот образ изменить, несмотря на всю рискованность подобной спекуляции словами: сопоставление Гамлета с Германией отражает определенный взгляд прежде всего на Гамлета; наш взгляд на Гамлета найдет такое же точно отражение в сопоставлении Гамлета с еврейством, героем божественной трагедии — Библии. Недаром у Е. Montegut смерть Гамлета вызывает удивительное сопоставление: «...как умирали евреи, когда слуха их касался звук таинственного имени Адонаи».

Вл. Гиппиус говорит: «Шекспир как Библия. В отношении к нему всегда сказывалось нечто религиозное — даже у тех, кто не искал в нем прямой мудрости... Шекспир — именно как Библия: хаос религиозного сознания, становящийся космосом... Он остается как Библия. Как художественное и внутренне религиозное явление вместе. Адам и Ева, Каин и Авель, Ной, Авраам, Иосиф, Моисей — все это не только религия, но и художественные

он презирает предчувствия не потому, что не верит им, — у него пророческая душа, и он все предчувствует заранее¹, — и это самое глубокое и важное (до явления Тени он чувствует, что есть что-то недоброе, во время разоблачения он говорит «O my prophetic...»)², предчувствует гибель Офелии, Гильденстерна и Розенкранца —

изваяния потрясающей силы и сжатости. Так и у Шекспира: Ромео и Джульетта, Гамлет, Макбет, Лир, Отелло, Офелия, Корделия, Дездемона — все это не только художественные изваяния, совершенно исключительной выпуклости и точности, но и явления религиозной жизни, внутренне, в своем существе... Он услышал гул бездны, как мало кто слышал его, — и потому он как Библия... Шекспир именно религиозен, если вслушаться в язык его образов. Не в смысле точного мировоззрения или определенного исповедания. Но стихийно религиозен. Скажем — мистичен». Это тема особая — глубокая до неисчерпаемости: в частности, она должна показать, какова религия Шекспира, что это за религия трагедии, и выяснить, что между Библией и Шекспиром существует полярная противоположность. Это совсем иная религия: Шекспир не как Библия. Но общая сторона, хорошо намеченная здесь, у них есть все же.

Здесь, не вдаваясь в саму тему, мы ограничимся указанием отдельных, особенно поразительных совпадений. О готовности и о незнании минуты: «О дне же том или часе никто не знает, ни ангелы небесные, ни сын, но только Отец. Смотрите, бодрствуйте, молитесь: ибо не знаете, когда наступит это время... Итак, бодрствуйте, ибо не знаете, когда придет хозяин дома: вечером или в полночь, или в пение петухов, или поутру. Чтобы, пришедши внезапно, не застал вас спящим. А что вам говорю, говорю всем: бодрствуйте» (От Марка, гл. 13, ст. 32-37). От Луки, гл. 12, ст. 40: «Будьте же и вы готовы» — борьба Гамлета (а если я отвечаю: нет; потом соглашается) сопоставить. От Матфея, гл. 26, ст. 37-47: это знание наперед того, что будет; «да минет чаша сия меня»; и смертельная тоска — «душа моя скорбит смертельно» — и «если не может чаша сия миновать меня, чтобы мне не пить ее, да будет воля Твоя». И как Гамлет идет к Лаэрту с дружеским приветом: «Друг, для чего ты пришел?». Христос Иуде (ibid., ст. 50): «Не пять ли малых птиц продают за два ассария? И ни одна из них не забыта у Бога. А у вас и волосы на голове все сочтены. Итак, не бойтесь». От Луки, гл. 12, ст. 6-7: «И воробей...»

И, главное, иномирность. От Иоанна, гл. 17, ст. 11: «Я уже не в мире, но они в мире», — это весь Гамлет; ст. 12: «Когда я был с ними в мире...» Вот это удивительное здесь и не здесь — весь Гамлет. И особенный мистический смысл получают его слова (ст. 14): «Я не от мира...», ст. 16: «Они не от мира, как я не от мира». Гл. 18, ст. 36: «Царство мое не от мира сего... ныне царство мое не отсюда».

И обе книги говорят самое большее, что человек может вместить («всего не может вместить...») — «Я рассказал бы... the rest is silence» [конец — молчанье — прим. пер.] — и обе тонут в невысказанном, в молчании. Но это тема глубокая, мировая, ужасная, как бездна, неисчерпаемая — и вдаваться в нее здесь нельзя.

¹ На этой удивительной мистической и необъяснимой стороне Гамлета — предчувствовании — останавливаются Куно Фишер и Кольридж, но ни тот, ни другой внутренне не связывают этого со всем своим пониманием Гамлета. К. Фишер говорит, что без врожденной Сибиллы-прорицательницы Гамлет немислим. А в этих предчувствиях — все.

² О, вещей... — Прим. пер.

«тюрьма», — Лаэрта — «есть кое-что опасное...», королевы — «сама погуби себя...», узнает тайну придворных, подосланных королем, подслушивание Полония, тайну пакетов, отъезд в Англию, — все решительно — в этом смысл взаимоотношения его роли и фабулы пьесы). Теперь он предчувствует катастрофу в поединке — роковую минуту трагедии, «interim». Как эта минута, это чувство минуты определено здесь: теперь — так не после; не после — так теперь; а не теперь — так, наверное, после. Все совершается в свою минуту. Без воли провидения не погибнет и воробей. Быть готовым — вот все. Вот все. Этого нельзя комментировать: это все. Таково состояние Гамлета теперь, таково его чувство роковой минуты, катастрофического «interim». Он ощущает под влиянием неотразимых предчувствий, такой скорбной тяжестью залегших в его сердце, — в своей душе высшую готовность. Быть готовым — вот все. Гамлет — готов. Не решился, а готов; не решимость, а готовность. Вот отчего нет больше непонимания себя, упреков, осуждения, — несмотря на то, что он не идет исполнить свое намерение, — что особенно важно еще и еще раз отметить и подчеркнуть.

Гамлет предчувствует в томящей скорби, что минута пришла, срок исполнился, час пробил (вот отчего нет безволия больше!), роковой, трагический «interim», отведенный самой трагедией (всем ходом ее действия, всем фатальным сцеплением крупных и мелких случайных событий образованный «промежуток времени») для совершения всего замыкается.

Он готов: пусть будет — Let be!¹

¹ ...что будет — Прим. пер.

ГЛАВА VII

Если мы сравнили Гамлета, его положение и роль в пьесе с магнитной стрелкой, находящейся в поле действия магнитных сил, в их водовороте — невидимыми нитями протянутыми через трагедию и направляющими ее, — то остальных действующих лиц в пьесе надо сравнить с железными, ненамагниченными стрелками, попавшими в то же поле: направляющее влияние магнитных сил (лежащих за сценой) сказывается непосредственно в Гамлете, но через него их действие передается и «ненамагниченным» остальным лицам; как магнитная стрелка магнетизирует железные, так Гамлет заражает всех трагическим. В этом смысле его роль центральная в пьесе, — трагедии остальных лиц показаны как бы вполоборота, в намеках, в штрихах, с той только стороны, которой они обращены к Гамлету; сами же по себе они протекают в стороне от главного русла пьесы. И нас они все могут интересовать только с этой стороны (той, которой они обращены к Гамлету), на которой отражается действие «магнитных» сил трагедии, которая озаряется отблесками трагического пламени. Из этого уже ясно, что не «характеристика» их нужна нам, а только уяснение их места и значения в трагедии, поскольку это необходимо для того, чтобы наметить ход действия трагедии и выявить ее смысл в целом. Отражение и преломление в них магнитных лучей. Прежде всего, переходя к другим действующим лицам, необходимо отметить резкую грань, отделяющую Гамлета от них, — это совсем иные люди, два мира в трагедии: Гамлет и остальные, ночь и день в драме; Гамлет подлинно трагический герой, герой трагедии, носитель ее начала, и поэтому эта пьеса есть именно Трагедия о Гамлете, принце Датском. У остальных действующих лиц есть драматические коллизии (не у всех), борьба с внешними и внутренними препятствиями, одним словом, все те моменты переживаний, которые характерны для драмы и могли бы каждое из этих лиц сделать героем самостоятельной, отдельной драмы; это суть лица драматические в пьесе по смыслу роли и по качеству переживаний. Но нам интересны не сами по себе отдельные драмы этих лиц, как бы выделенные из трагедии, а только падающий на них отсвет, отблеск трагического пламени, который делает их из возможных героев отдельных, выделенных драм — трагическими жертвами трагедии о Гамлете*²⁰.

Прежде всего, по силе и яркости трагического отблеска невольно нужно остановиться на Офелии. Образ Офелии глубоко необходим трагедии, без него она не полна, не имеет своего смысла. Этот достигший последних глубин поэзии и запечатленный их неземным пламенем образ как бы господствует над всей трагедией, над ее «музыкой», составляя постоянный, слышимый все время ее «подголосок»,

аккомпанемент, тихо, на много нот ниже основной мелодии, звучащий под (над) ней. Трагедия Офелии та же, что и трагедия Гамлета, но в ином воплощении, в ином проявлении, в иной проекции, в ином отражении — или, лучше сказать, в иной лирике, в иной музыке. Вот эта лирика ее трагедии (лирикой трагедии мы называем глубоко лирическое по существу переживание героем своей трагедии, то есть то, как Офелия сама переживает свою трагедию) составляет под легким покровом высшей поэзии самое глубинное место трагедии. Офелия связана с фабулой пьесы двояко (и тем самым двумя истоками входит в главное русло пьесы, но есть у нее и особое русло своей трагедии, которое видимо не соединяется с общим, но внутренно глубоко ему родственно, кровно с ним связано): через то же мистическое начало своей жизни, рождение — связью кровной, семенной с убитым отцом, начало отцовства и через Гамлета — мистической связью любви (мы имеем в виду здесь наметить «магнетические» связи, а не формальные, внешние). Первое — это и есть основная тема всей трагедии¹ — общая ее трагическая почва: Гамлет, Офелия, Лаэрт, Фортинбрас — все это трагические дети умерших отцов; тема этих образов одна; почва их трагическая — общая; но тема разработана в четырех образах, из которых глубоко важен каждый, но наиболее интересен после Гамлета — один. Второе — через любовь Гамлета связывает ее со всей семейной трагедией его, с королевой-матерью, и, таким образом, связывает этих двух женщин в пьесе — мать и невесту Гамлета, не ставшую женой и матерью. И грех королевы, грех матери, отозвался в ней, в невесте, — прекращением брака, отказом от рождения, материнства. И оба эти — внутренне связаны между собой в своем интимном переплетении. Офелия обрисована очень смутно, неуловимо, и это один из самых неисчерпаемо-глубоких и сокровенно-очаровательных по силе чистой поэзии образов. Но все же обе эти связи можно свести к одной: в драму Офелии, любящей трагического Гамлета, вплетается через Гамлета (ибо обе нити идут через него — убитый отец и любовь!) «магнетическая» нить, которая бросает на всю ее драму особый отблеск, связывает ее всю и притягивает к гибели. И брат, и отец глубоко чувствуют гибельность любви Гамлета, волнуемые смутным ощущением ее трагической основы («Гамлет — раб рождения» и т. д. см. гл. II). Офелия сама говорит на вопрос отца:

I do not know, my lord, what I should think. Не знаю я, отец, что думать мне о них.

Act I, sc. 3

Офелия знает один ответ на требования отца порвать с Гамлетом:

I shall obey, my lord.

Тебе, отец, я повинуюсь.

¹ «Основная тема в трех образах» — К. Фишер: сыновья — мстители за отцов: Гамлет, Лаэрт и Фортинбрас. Мы дополняем — Офелия, — ибо дело не в мести, а в начале трагедии рождения, связи с отцом.

Момент глубоко важный (сравни с Гамлетом — поездка в Виттенберг, Англию), указывающий в проекции на житейско-семейные отношения ее податливость, покорность (готовность) магнитным нитям, мистическую сущность ее глубоко пассивной, женской души. Гамлета, пришедшего прощаться, — она все еще не знает, что думать, не понимает, — она испугалась:

Alas, my lord, I have been so affrighted!

Отец мой, ах отец! Я так перепугалась!

Act II, sc. 1

И на вопрос отца:

Mad for thy love?

Любя тебя, с ума сошел?

Ophelia

My lord, I do not know;

But truly, I do fear it.

Офелия

Не знаю.

Но, право, я боюсь, что так.

Вот, хоть она и не знает, что думать о нем, она почувствовала все — она ужаснулась, она боится. Ее рассказ об этой сцене должен быть положен в основание всего Гамлета. Королева хочет, чтоб она стала женой Гамлета:

And for your part, Ophelia, I do wish
That your good beauties be the happy cause
Of Hamlet's wildness: so shall I hope your virtues
Will bring him to his wonted way again,
To both your honours.

Тебе ж, Офелия, желаю, чтобы в милой
Красе твоей была счастливая причина
Расстройства Гамлета; и качества твои
Вернут на прежний путь его, надеюсь, к чести
Обоих вас.

Act III, sc. 1

И над могилой — опять то же самое. Первая ее мука — это любовь Гамлета. После подстроенного свидания с ним она прямо говорит: все, все погибло. И свою муку она определяет, как воспринимание трагедии Гамлета (слышать разногласящую игру колокольчиков и т.д. — см. выше), как отражение его трагедии:

... O, woe is me,
To have seen what I have seen, see what I see!

... Горька судьба моя,
Что это видела, что это вижу я!

В этом ее трагедия, но это еще не воплотившаяся трагедия: она есть отраженная трагедия Гамлета, и это надо выявить. Еще один глубоко важный «лирический момент»: Офелия молится за него — он просил ее помянуть свои грехи в молитвах:

O, help him, you sweet heavens!

О небеса, помогите ему!

...

...

O heavenly powers, restore him!

О, силы небесные, исцелите его!

Это молитвенное в Офелии, что возвышается над трагедией, завершает и преодолевает ее (ср. солдаты: *Горацио*. «Небо да сохранит его!», *Марцелл*. «Да будет так» (act I, sc. 1). Это молитва за Гамлета, но об этом дальше. Образ ее обрисован в высшей степени неуловимо: в этой сцене, как и в сцене представления, она почти не говорит, только подает реплики, поддерживая разговор, и эта ее невысказанность¹ в трагедии придает немало очарования ее роли: вся она полусвет, полутень. И этот незначительный характер ее разговора (только реплики) весьма замечателен. Это Офелия до безумия. Ее трагедия начинается тогда, когда Гамлет убивает ее отца. Здесь оба русла ее трагедии соединяются: трагическая любовь Гамлета и убийство им же отца. Это сводит ее с ума и убивает впоследствии, ведет к гибели. Недаром Гамлет назвал ее отца Евфаем — есть в ее смерти что-то жертвенное (за отца и вообще), как было молитвенное в ее безумии. Связь с иным миром через убитого отца, смерть которого по мистической связи отдается в дочери, проявляется у нее тоже в «ином бытии», в безумии. Офелия в безумии является к королеве — это глубоко замечательно: точно в ней отозвался грех королевы, который она искупает. Недаром, Гамлет прямо связывает мысль о позоре матери с разрывом с невестой — «имя женщины — хрупкость» — смысл его разговора, недаром он посылает ее в монастырь; браков больше не будет, не надо рождений — она умирает небрачной — искупительной, жертвенной смертью в трагедии. Прежде чем появиться, она опять является в рассказе придворного королеве:

¹ Левес (Левес, 1898, с. 98): «Она говорит немного, и, кажется, что ее немногие слова больше скрывают, чем обнаруживают ее сердечные настроения». Это тайночувствование Офелии, скрытость ее образа, ее молчание глубоко значительны: вся она точно не рассказана, не нарисована, точно ее еще нет.

А. Григорьев в критическом рассказе «Офелия» истолковывает этот образ хотя и близко к Гете, как простой и наивной, недалекой девушки, тем не менее говорит и об ином: он улавливает всю невоплощенную сторону его, точно он не движется на сцене, а изъят из общего закона тяготения, нет в нем сценической плотскости, в его чистой и метафизической пассивности, безволии есть что-то от Тени, поэтому можно принять за марионетку. Какое-то совершенно неземное безволие, иное существо. Отсюда, если толковать ее в смысле реалистическом, то получится покорная, наивная, чувственно-прекрасная, но какая-то недалекая девушка (Гете). В сущности, это единственный в литературе образ — абсолютно невоплощенный, точно из нематериальных лучей сотканный, точно одно магнитное веяние души. Это высшая безвольность, покорность Офелии воплощена в ее низшей, реальной покорности с удивительной силой; ее нет как лица, как индивидуальности, как предмета поэтической характеристики; ее нет в пьесе; это образ чистой трагической музыки.

Queen Gertrude

I will not speak with her.

Gentleman

She is importunate, indeed distract:
Her mood will needs be pitied.

Queen Gertrude

What would she have?

Gentleman

She speaks much of her father; says she hears
There's tricks i' the world; and hems, and beats her heart;
Spurns enviously at straws; speaks things in doubt,
That carry but half sense: her speech is nothing,
Yet the unshaped use of it doth move
The hearers to collection; they aim at it,
And botch the words up fit to their own thoughts;
Which, as her winks, and nods, and gestures yield them,
Indeed would make one think there might be thought,
Though nothing sure, yet much unhappily.

Королева

Я не хочу с ней говорить.

Кавалер

Все просит об одном она, как вне себя;
Нельзя не пожалеть ее.

Королева

Что надо ей?

Кавалер

Она отца все поминает; говорит,
Что мир лукав; в грудь бьет себя, вздыхает; в гнев
По пустякам приходит; речь ее темна,
Почти бессмысленна; в словах значенья нет,
Но их набор бессвязный заставляет
Задуматься, стараясь их связать,
Угадываешь мысли. По ее киваньям,
Движениям и подмигиваньям можно
Заметить, что таится в этом смысл,
Хоть не совсем понятный, но ужасный.

Act IV, sc. 5

Вот ее безумие — плачущее, темное, видимо бессмысленное, но самая бессвязность которого весьма глубока, пересыпанная бредом об отце, биением в грудь, жемствами, — все оно наводит на мысль, что в нем есть что-то хоть и неопределенное, но ужасное. Нигде так слово не бессильно, даже в Гамлете, как в сценах безумия Офелии — это глубины поэзии, ее последние глубины, не освещаемые ни одним лучом; свет этого безумия — необычный и странный — неразложим¹. Все впечатление совершенно непередаваемо. Ее безумный бред переплетает Гамлета и отца. Здесь тоже видение отца, его тени, она все видит старика с белыми волосами. В ее безумии — все о смерти и саване. Король говорит:

King Claudius

Conceit upon her father.

Король (в сторону)

Бред об ее отце.

¹ Гете (Гете, 1879): «В этих странностях и в этой кажущейся несообразности заключается глубокий смысл». Однако после «разложения» безумия Офелии, делаемого Гете, никакой глубины в нем не оказывается: «доброе дитя... чувственное раздражение...» и т. д. А ведь в ее безумии действительно есть последняя глубина трагедии.

Ophelia

Pray you, let's have no words of this...

Офелия

Пожалуйста, не будем говорить об этом...

King Claudius

O, this is the poison of deep grief; it springs
All from her father's death...

Король

O, это яд глубокой скорби; в смерти
Отца начало ей...

Есть в ее безумии, в самом тоне ее речи, замедленно-ритмическом, что-то скорбно-молитвенное: ее песенка о пилигриме, который пошел по святым местам босиком и во власянице, и о его смерти:

He is dead and gone, lady,
He is dead and gone;
At his head a grass-green turf,
At his heels a stone.

Он умер, нет его, родная,
Он умер, нет его;
Дерн изголовьем, а камень
Подножьем у него.

Офелия — молитвенное начало в трагедии.

Ophelia

Well, God 'ild you!.. Lord, we know what we are, but know not what we may be. God be at your table!.. I hope all will be well. We must be patient: but I cannot choose but weep, to think they should lay him i' the cold ground... Come, my coach! Good night, ladies; good night, sweet ladies; good night, good night.

Офелия

Хорошо, спаси вас Бог!.. Господи, мы знаем, что мы такое, но не знаем, чем могли бы быть. Будь Бог за вашей трапезой!.. Я надеюсь, что все еще уладится. Надо потерпеть; но я не могу не плакать, когда подумаю, что они опустили его в холодную землю... Сюда, моя повозка! – Доброй ночи, госпожи мои; доброй ночи, милые госпожи; доброй ночи, доброй ночи.

Как сходит на нее тень смерти: в самом ритме этих слов есть что-то невыразимо трогательное, просветленное слезами, вознесенное в печали, нежно-молитвенное, самое женское. Лаэрт говорит:

O heavens! is't possible, a young maid's wits
Should be as moral as an old man's life?
Nature is fine in love, and where 'tis fine,
It sends some precious instance of itself
After the thing it loves.

O небеса! Ужель ум юной девы так же
Недолговечен, как и старца жизнь?
Природа так нежна в любви, что отдает
Из нежности тому, кого полюбит,
Ценнейший свой залог.

Вот смысл ее безумия — непонятный смысл.

Ophelia

Hey non nonny, nonny, hey nonny;

...

You must sing «Down a-down, and you call him a-down-a». O, how the wheel becomes it.

Офелия

Скок-скок со всех ног,

...

А вы подхватывайте: «Скок в яму, скок со дна, не сломай веретена. Крутись, крутись, прялица, пока не развалится».

(пер. с англ. Б. Пастернака)

Вот ее припев: точно тень смерти уже осенила ее — небрачную, обреченную, монашенку. Сцена с цветами непередаваема: символика цветов так близка ее безумию, что цветы — его единственный язык.

Laertes

Thought and affliction, passion, hell itself,
She turns to favour and to prettiness.

Лаэрт

Грусть, скорбь, отчаянье и самый ад она
В очарование и прелесть обращает.

И недаром королева, осыпая ее могилу, ее девственный гроб цветами, говорит:

Queen Gertrude

Sweets to the sweet: farewell!

Scattering flowers

Королева

(сыплет цветы)

Прекрасные прекрасной. О, прости!

Act V, sc. 1

И Лаэрт говорит:

Laertes

Lay her i' the earth:
And from her fair and unpolluted flesh
May violets spring!

Лаэрт

В землю опускайте;
И из прекрасной, непорочной плоти
Фиалки пусть взойдут!

Чистота ее девственного, отказавшегося от рождений, брака, («unpolluted!») образа — все связывается с цветами. В ее песне цветов вместе со скорбной мелодией тягучего аромата увядших со смертью отца фиалок звучит целая гамма запахов, ароматов. И эта молитвенная, певучая скорбь смерти, где уловлен самый внутренний ритм слез, их душа, их интимное:

¹ Непорочного — Прим. пер.

Ophelia

And will he not come again?
And will he not come again?
No, no, he is dead:
Go to thy death-bed:
He never will come again.
His beard was as white as snow,
All flaxen was his poll:
He is gone, he is gone,
And we cast away moan:
God ha' mercy on his soul!
And of all Christian souls, I pray God.
God be wi' ye.

Офелия

Ужель не воротится он?
Ужель не воротится он?
Нет, умер родной,
Черед за тобой,
Вовек не воротится он.
С седую он был бородой
И белой как снег головой;
Уж нет его, нет,
Но плакать не след:
Душе его вечный покой!
И за все души христианские я
Богу молюсь. – Бог вас храни!

Act IV, sc. 5

Вот видение отца в песне. О ее безумии можно сказать словами Лаэрта: «This nothing's more than matter¹». В нем есть глубочайший (музыкальный), хоть и неизреченный смысл, что-то молитвенное звучит в ее скорби, напевах, цветах. В ее песнях об обманутой девушке — отголосок трагического изъяна, ведущего к гибели, отвергнутой любви, связавшей ее с Гамлетом, уподобляет это потере девичества — эта любовь сделала ее иной, обрекла смерти. Тень смерти пала на нее: магнитные нити трагедии связали и опутали. Опять в рассказе королевы туманный покров набрасывается на это.

Laertes

Drown'd! O, where?

Лаэрт

Как! Утонула? Где?

Queen Gertrude

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes;

Королева

Есть ива над ручьем; сребристые листы
Глядятся в зеркало воды; туда пришла
Она в причудливых гирляндах маргариток,
Крапивы, лютика и пурпурных цветов;
Невежи-пастухи зовут их так нескромно,
А девы строгие — рукою мертвеца.
Когда к ветвям она нависшим потянулась,
Чтобы венки на них развесить, обломился
Коварный сук; и в плачущий ручей она
Упала вся в цветах. Расплывшись, платье
Поверх воды ее держало, как наяду;
Отрывки песенок она старинных пела,

¹ Лишь бред, а стоит смысла — *Прим. пер.*

As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

Laertes

Alas, then, she is drown'd?

Queen Gertrude

Drown'd, drown'd.

Как бы опасности не сознавая, словно
Для этой создана была стихии
И с ней сроднилася. Недолго длилось это:
Отяжелев, намокшие одежды
Бедняжку в мутную втянули глубину,
От сладкой песни к смерти.

Лазрт

Ах! И утонула?

Королева

Да, утонула, утонула.

Act IV, sc. 7

Это удивительный рассказ: сама смерть ее (полусамобийство!) глубоко изумительна: полугибель, полусамобийство — сук обломился, но она шла навстречу смерти, пела отрывки старых песен, плыла с цветами, венками и утонула. Магнитные нити вплелись в ее венки и потянули книзу, она пошла. Итак, до конца пьесы остается нерешенным вопрос: неизвестно — сама ли она искала смерти, или погибла помимо своей воли, — эта смерть на грани того и другого, когда то и другое сливается, когда нельзя различить, сама ли она утонула или не сама — последняя глубина непостижимости, последняя тайна воли и смерти. Так в рассказе королевы то и другое слилось. И в замечательном разговоре могильщиков, где под грубой диалектикой запутавшихся, мудрствующих мужиков, сбившихся в юридических тонкостях, с удивительной силой иносказательности вскрывается этот же вопрос о смерти или самоубийстве, о неразделенности того и другого, — окончательная неразрешимость этого выявлена ясно (act V, sc. 1). Во всяком случае, они говорят о самоубийстве. Гамлет там же говорит, видя похоронную процессию:

... This doth betoken,
The corse they follow did with desperate hand
Fordo its own life: 'twas of some estate.

Нет пышности в обряде; это значит,
Что тот, за кем идут, отчаянной рукой
Покончил с жизнью сам. А кто-нибудь из знатных.

И священник говорит о погребении (могильщики тоже об этом):

...her death was doubtful
...
We should profane the service of the dead
To sing a requiem and such rest to her
As to peace-parted souls.

...смерть сомнительна ее.
...
Чин погребенья мы б осквернили, если б
За упокой ее молились, как за души
Отшедших с миром.

Что-то молитвенное было в ее скорби и безумии; что-то искупительное, жертвенное в смерти. Этот глубочайший образ отрешившейся от браков, рождений, девственной Офелии, весь сотканный из скорби молитвенного безумия, из просветленного ритма слез, интимнейшей печальной нежности души, невестной, женской, девичьей, — не только глубоко важен для «музыки трагедии», — он глубоко вплетен в сам ход действия. Недаром Лаэрт указывает на «действенное» влияние ее безумия:

Hadst thou thy wits, and didst persuade revenge, It could not move thus.	Будь ты в своем уме, взывай ты к мести, — Оно не так бы потрясло.
---	--

Act IV, sc. 5

И недаром он говорит, как только видит ее:

By heaven, thy madness shall be paid by weight, Till our scale turn the beam.	Клянусь! Я буду мстить, пока твое безумье Весов не перетянет чашки.
--	--

И еще — поводы к мщению:

And so have I a noble father lost; A sister driven into desperate terms, Whose worth, if praises may go back again, Stood challenger on mount of all the age For her perfections: but my revenge will come.	И вот, утратил я достойного отца; Отчаянный недуг сгубил сестру, чья прелесть — Коль можно восхвалять чего уж нет — Недосягаемым слыла бы совершенством Во все века. Но месть моя придет.
---	---

Act IV, sc. 7

И над ее гробом проклинаят он Гамлета:

O, treble woe Fall ten times treble on that cursed head, Whose wicked deed thy most ingenious sense Deprived thee of!..	О, трижды тридцать бед, Обрушется на главу проклятую того, Чье дело гнусное тебя лишило Рассудка светлого!
--	---

Act V, sc. 1

И здесь, на кладбище, перед гробом Офелии происходит вся сцена, точно образ мертвой Офелии носится над ней все время, — в ее могиле завязывается борьба Гамлета и Лаэрта, символизирующая их роковой поединок, который решил все, когда Гамлет, уже стоя в могиле (и Лаэрт тоже), будучи убит, — делает свое дело. Если вообще сцена на кладбище — первая сцена пятого акта — показывает кладбищенскую основу, «замогильную» сторону катастрофы, — вторая сцена того же акта (в обеих сценах происходит одно и то же — поединок Лаэрта и Гамлета, о смысле первой

сцены — дальше, но смысл их первого поединка тот, что он происходит в могиле — во время рокового поединка они тоже оба стоят в могиле) связана с образом умершей Офелии, который возносится и над катастрофой, озаряя и ее иным светом.

Трагедия Офелии, точно лирический аккомпанемент, который возвышается над целой пьесой, полный страшной муки невыразимости, глубочайших и темных, таинственных и сокровенных мелодий, который непонятным и чудесным образом выявляет и заключает в себе самое волнующее, самое намекающее и трогательно-больное, самое глубокое и темное, но самое преодоленно-просветленно-трагическое, самое мистическое в целой пьесе.

Так трагедия переходит в молитву. Ее образ, сотканный из молитвенного безумия, ритмической слезности (то есть самой сущности слез) и удивительных теней полужеланной, полукатастрофической смерти, оваянной зеркальной печалью плачущей воды, и ивы, и венков, и мертвых цветов, — точно меняет тон всей скорби трагедии, заставляет ее звучать по-иному, преодолевает и просветляет ее; точно жертвенным, и искупительным, и молитвенным — придает религиозное освещение трагедии.

Но о религии трагедии — дальше.

ГЛАВА VIII

Для²¹ выяснения общего хода действия трагедии, необходимого для рассмотрения катастрофы, остается еще сказать несколько слов об остальных действующих лицах: короле, королеве, Лаэрте, Полонии, Фортинбрасе, Горацио и др. Образ королевы, матери Гамлета, непосредственно примыкает к образу Офелии. Она связана с завязкой трагедии, но и ее образ — женственно-расплывчатый, так что до конца пьесы остается совершенно невыясненным, знала ли она о преступлении ее мужа или нет¹. Ее пугает скорбь Гамлета, она хотела бы помирить его с королем, с ней он делится своими планами, — так что она пассивно, недействительно сопутствует ему во всем в пьесе. И вместе с ним она неизбежно, не зная ни о чем, идет к гибели. Ей неизвестно, что Клавдий убил ее первого мужа, — она не посвящена в его замыслы — и в замысел убить Гамлета — и падает сама жертвой этого. Когда Полоний будто сыскал причину расстройств принца, она знает, что одна причина: смерть отца и поспешный брак, в котором и она чувствует что-то преступное, и все же она еще обманывается и хочет увидеть счастье сына с Офелией, осыпать цветами их брачное ложе. В ее грехе есть какая-то наивность, которая ее и губит, — король предупреждает ее не пить, она настаивает и выпивает: в сцене представления, как и в сцене катастрофы, эта «наивность» греха ясна. «How fares my lord?»²) — спрашивает она у короля, смущенного «мышеловкой» (act III, sc. 2). Есть поэтому что-то страшное в ее гибели — она гибнет сама, ее никто не губит. Ее все же глубоко пугает безумие Гамлета, она чувствует его гибельность — во время разговора с ним (см. выше) она, видя «налившееся» в нем убийство, вскрикивает, что и губит Полония. И после слов-кинжалов Гамлета эта слабая и безвольная женщина приходит в ужас от того, что она так просто делала, не зная даже, что это — грех.

Queen Gertrude

What have I done, that thou dar'st wag thy tongue
In noise so rude against me?

...

Ay me, what act,
That roars so loud, and thunders in the index?

Королева

Но что я сделала, когда язык твой смеет
Мне так ужасно угрожать?

...

Увы, какое ж это дело,
Что уж одно о нем упоминань
Так грозно вопиет?

Act III, sc. 4

¹ К. Р.: «Во всей трагедии в теперешнем ее виде не разъяснено, была ли королева соучастницей преступления Клавдия» (т. 2).

² Мой милый, что с тобой? — *Прим. пер.*



Она должна выведать у Гамлета причину его скорби — таков смысл его свидания с ней, но вместо этого — слабая мать — она слушает упреки сына. Она приходит в ужас:

O Hamlet, speak no more:
Thou turn'st mine eyes into my very soul;
And there I see such black and grained spots
As will not leave their tinct.

...
O Hamlet, thou hast cleft my heart in twain.

О Гамлет, замолчи!
Мне в глубь души глаза ты обратил, и в ней
Я вижу пятна черные такие,
Что их ничем не смыть.

...
О Гамлет, надвое ты сердце мне разбил.

И Тень говорит: мать в ужасе. Но после всего она спрашивает: «What shall I do?»¹ — и это показывает, что делать ей нечего, ей нельзя спастись, и Гамлет говорит ей о гибели. Ее глубоко пугает безумие Гамлета.

King Claudius

There's matter in these sighs, these profound heaves:
You must translate: 'tis fit we understand them.
Where is your son?

Queen Gertrude

...
Ah, my good lord, what have I seen to-night!

Король

Смысл этих вздохов, этих тяжких стонов
Истолковать должна ты; нам понять их надо.
Где сын твой?

Королева

...
Ах, друг мой, что пришлось мне видеть в этот вечер!

Act IV, sc. 1

Но и тут она любит Гамлета:

...
O'er whom his very madness, like some ore
Among a mineral of metals base,
Shows itself pure; he weeps for what is done.

...
Но и безумие само в нем непорочно,
Как золото в руде среди металлов низших.
Поступок свой оплакивает он.

Безумная Офелия пугает ее — у нее все тяжкие вздохи.

Queen Gertrude

I will not speak with her.

...
To my sick soul, as sin's true nature is,
Each toy seems prologue to some great amiss:
So full of artless jealousy is guilt,
It spills itself in fearing to be spilt.

Королева

Я не хочу с ней говорить.

...
Таков удел греха: душе моей больной
И малость всякая грозит бедой;
Так подозрительно, так слепо преступленье,
Что обличается, бояся обличенья.

Act IV, sc. 5

¹ Что ж мне делать? — *Прим. пер.*

Она любит короля — это искренность греха, непосредственность, первоприродность его. В сцене, когда Лаэрт бросается с толпою черни на дворец, она не успокаивает его. «But not by him¹», — говорит она о смерти Полония. Горе она не предчувствует и придя объявить о смерти Офелии:

One woe doth tread upon another's heel,
So fast they follow...

За горем горе по пятам, так быстро
Они приходят друг за другом...

Act IV, sc. 7

Она не только не замешана в убийстве Гамлета, она боится за него — во время схватки на кладбище она говорит Лаэрту: «For love of God, forbear him²». И она защищает его:

This is mere madness:
And thus awhile the fit will work on him;
Anon, as patient as the female dove,
When that her golden couplets are disclosed,
His silence will sit drooping.

Безумье это;
Недолго у него припадок длится,
Вновь станет кроток он, как горлица, когда
Птенцов она голубит золотистых,
И будет тих и молчалив.

И это она просит его примириться перед поединком с Лаэртом. Есть в ее образе, бездейственном, пассивном, что-то ужасное — эта слабость природы, греховность самого естества (рождающего, матери, дающего жизнь), его естественность и глубокая первоприродность. Ее греху нет объяснения — Гамлет прав — это не любовь, не расчет, какой-то черный демон, играя в жмурки, толкнул ее, — это сам грех, ни для чего, сам по себе в своей природной слабости и невинности. И есть поэтому что-то ужасное в ее неизбежной гибели. Ее влекут нити к гибели — неудержимо, неотразимо — на всем ее образе греховной невинности лежит отблеск страшного огня, который пугает ее и на ее душу налагает тяжкое бремя трагедии. Таков ее образ: на ее судьбе яснее всего общий закон трагедии — ее пантомимы, который господствует над всем действием и неизбежно ведет к катастрофе, в которой весь смысл трагедии: во время трагедии она не действует, она впутана в завязку трагедии (убийство), которая господствует над всей пьесой, и неизбежно подводится в развязке под завершающий, губительный меч катастрофы, занесенный над всей трагедией. И есть что-то странное в ее гибели — странен сам образ ее смерти, она гибнет и как будто сама, случайно, и в то же время неизбежно, предопределенно еще с завязки трагедии (слова Гамлета о ее гибели): так все действующие лица пьесы, точно

¹ Не от его руки — Прим. пер.

² О, ради Бога, пощади его — Прим. пер.

слепые лошади, ведут, сами того не зная, вертят роковое колесо трагедии, подпадая в конце концов под него и погибая¹.

Король тоже изнемогает под тяжким бременем: он тоже связан с завязкой пьесы, братоубийца, и это делает его главным лицом развязки, катастрофы. Собственно, бездейственная борьба Гамлета с ним, в результате которой оба противника поражены насмерть, и составляет все содержание трагедии, главное русло этой фабулы. Это те два сильнейших бойца, о которых говорит Гамлет, и между которыми попадают и гибнут все остальные. Король в трагедии не преступник, его преступление совершено до трагедии. Он хочет теперь жить в мире с Гамлетом. Пьеса начинается с того, что он хочет уладить — и это видимо удается ему — и внешние отношения, расстроенные со смертью брата, и личные. Но в результате гибнет он и тронном завладевает Фортинбрас. Но о политической интриге ниже. Он просит Гамлета отбросить скорбь — он чувствует в ней что-то недоброе, не обычную скорбь сына по отцу, а нечто гибельное и ужасное. И все время тревога мрачная овладевает его душой. И хотя Гамлет ничего не предпринимает против него, но все же он все старается предупредить гибель, которую ощущает из его дел и слов, и идет навстречу ей, влекомый магнитными нитями. В начале пьесы он думает, что еще все может пойти хорошо: согласие принца остаться при дворе смеется радостью в его душе, как радуется ему и желание принца устроить представление, развеселиться. Через Полония, Гильденстерна и Розенкранца он пытается выведать причину скорби Гамлета и сбить ее на другой путь, бороться с ней — развеселить Гамлета, — так что те, сами того не зная, попадают в круг борьбы, сами служат орудием короля, как и Лаэрт, и вместе с ним гибнут. Есть много сходного у этих трех лиц и в роли их всех в пьесе

¹ Ср. Берне о Гамлете: Как слепая лошадь, он ведет колесо судьбы и попадает сам под него и гибнет.

А. Григорьев (Григорьев, 1846): «В его [Гамлета] болезненной, мечтательной натуре лежит грустное сознание бесплодности борьбы, покорность вечной воле рока, заключенной в нем самом, в его слабости. (NB. Здесь новое понимание слабости Гамлета) ...бессильному, больному, признающему волю рока... но вот ему уже нельзя сомневаться... ему должно действовать, он заливается адским смехом, адским проклятием — и вновь падает под бременем бессилия, и вновь отлагает казнь до будущего времени... На душе его лежит убийство, и убийство бесплодное; но он не раскаивается в нем, он видит волю рока над другими и над собой, видит волю рока надо всем, что он любит, над матерью, которую убеждает не осквернять себя прикосновением дяди, и на вопрос которой: "Что же делать?" — со страшной грустью отвечает: "Ничего не делать" (NB. В этом весь Гамлет!), не веря нисколько в возможность для нее восстановления. Покорный року, он едет в Англию... Гамлет возвратился с немой покорностью року и незыблемой верой в то, что "чему быть потом, то не будет сегодня". Гамлет спокойно, тихо, величаво идет на смерть и мщение — и "смерть торжествует страшную победу"; но Гамлет падает, исполнивший свое назначение, падает тогда, когда должен был пасть, ибо ни он, ни Офелия не могли жить: над ними обоими лежала воля рока...» Здесь глубокое толкование рока трагедии и безволия Гамлета.

(ср. отношение Гамлета к другому придворному, Озрику, (act V, sc. 2) с отношением к Полонию — «облако-верблюд» (act III, sc. 2¹)). Только роль Полония и после смерти (ср. отец Гамлета) входит в фабулу — через Офелию, Лаэрта. О смерти Гильденстерна и Розенкранца (кстати, то, что делают они вдвоем, не мог бы сделать никто один: удивительный художественный прием² — два придворных на одно лицо и роль их такая же) извещают в завершительный момент трагедии, что глубоко важно. Эта связанность их с королем и его судьбой — разговор обоих придворных в ответ на приказание ехать с принцем в Англию:

Guildestern

Most holy and religious fear it is
To keep those many many bodies safe
That live and feed upon your majesty.

Rosencrantz

The single and peculiar life is bound,
With all the strength and armour of the mind,
To keep itself from noyance; but much more
That spirit upon whose weal depend and rest
The lives of many. The cease of majesty
Dies not alone; but, like a gulf, doth draw
What's near it with it: it is a massy wheel,
Fix'd on the summit of the highest mount,
To whose huge spokes ten thousand lesser things
Are mortised and adjoin'd; which, when it falls,
Each small annexment, petty consequence,
Attends the boisterous ruin. Never alone
Did the king sigh, but with a general groan.

Гильденстерн

Свята и праведна забота охранять
От бедствия всех тех, которые лишь вашим
Величеством и дышат, и живут.

Розенкранц

И каждый человек обязан ограждать
И защищать себя всей силою ума
От всякого вреда; насколько ж больше тот,
От благоденствия чьего зависит
Жизнь многих. Смерть царя не есть кончина
Лишь одного его, но, как водоворот,
Все близкое к нему с собой уносит. Это
На высшей из вершин громада-колесо;
К могучим спицам тысячи ничтожных
Прилажены частиц. Покатится оно, —
И часть мельчайшая то грозное разделит
Падение. Монарх не одинок в страданье:
С ним весь его народ сливается в рыданье.

Act III, sc. 3

¹ Ср. у К. Фишера: Озрик — Полоний в молодости — отношение к обоим Гамлета — сцена «облако кит» и т. д. с Полонием и сцена «со шляпой» с Озриком.

² Ср. Гете (Гете, 1916): «То, что представляют собой оба эти человека, то, что они делают, не может быть представлено одним человеком» и т. д.

Уайльд: «С художественной точки зрения я не знаю во всемирной драматической литературе приема более несравненного, более поразительного, чем тот, которым Шекспир рисует Гильденстерна и Розенкранца». Смерть обоих придворных «шокирует» критиков. К.Р. объясняет ее «грубостью нравов времени» (подлог, убийство — Гамлет). Стивенс говорит о небрежности поэтического правосудия Шекспира — «перед лицом беспристрастной правды» критики осуждают поступок Гамлета, не принимая во внимание его глубокого смысла в трагедии.

Они вовлечены в борьбу вместе с королем, и они хотят с самого начала загнать Гамлета в тенета: поэтому гибель короля есть их гибель. Их роль и судьба в пьесе показывают нам это напряженное, гибельное поле меж бойцов, скрестивших мечи, — поле, в котором гибнет все, что попадает туда.

И недаром скорбь Гамлета так пугает короля. Он с тревогой выслушивает сообщения Полония:

О, speak of that; that do I long to hear.

О говори, я так хочу об этом слышать!

Act III, sc. 1

Но все напрасно: придворным не удалось выведать причину его скорби, — надежда на актеров, на развлечения. Готовясь с Полонием подслушать разговор принца с Офелией, он говорит:

Lord Polonius

'Tis too much proved – that with devotion's visage
And pious action we do sugar o'er
The devil himself.

Полоний

И это знают все, – что видим благочестья
И святостью обсахарить умеем
И черта самого.

King Claudius [*Aside*]

О, 'tis too true!
How smart a lash that speech doth give my conscience!
The harlot's cheek, beautied with plastering art,
Is not more ugly to the thing that helps it
Than is my deed to my most painted word:
О heavy burden!

Король (*в сторону*)

О, это слишком верно!
Как больно речь его мою бичует совесть!
Блудницы нарумяненные щеки
Под краскою не больше безобразны,
Чем грех мой под прикрасами речей.
О, бремя тяжкое!

Он изнемогает все время — медленно гибнет: все почти содержание сцен трагедии (разговоры Гамлета с Офелией, придворными, Полонием, матерью, даже актеры — все это устроено самим королем, как и самая последняя сцена, которая его губит), весь почти ее механизм вызван тревогой, опасениями короля, которые ведут его к гибели. Так что он сам все время готовит свою гибель. Он идет к катастрофе не меньше, чем Гамлет, — он спешит к своей гибели сам, идет навстречу руке Гамлета. Все надежды падают: после разговора с Офелией он прямо говорит, что принц болен не любовью, что запало в его сердце семя, плод которого будет опасен (привед. выше), — он решается послать его в Англию, соглашаясь все же, по предложению Полония, на разговор королевы с ним (это все толчки его действий: разговор с Офелией — решение послать в Англию, представление — усиливает окончательное это решение, разговор с матерью и убийство Полония — решение погубить его в Англии, возвращение принца — заговор с Лазртом). Глубоко важно отметить, что

механизм движения действия весь в короле, а не в Гамлете; не будь его, действие стояло бы совершенно на месте, потому что никто, кроме него, ничего не предпринимает в пьесе, даже Гамлет, и все проистекает из действий короля, роль Гамлета статическая в пьесе, не движущая, его поступки только вызваны поступками короля (убийство придворных), так что, как начало действия (убийство отца Гамлета), так и весь механизм его дальнейшего движения — в нем; он — главное действующее лицо, а не Гамлет. Раз корень всего действия в нем, очень важно установить, помимо общего очерка его образа, подавленного тяжким бременем, мотивы его действований: они всегда сводятся к одному — к смутной боязни, тревоге, опасениям скорби Гамлета; все они вызваны одним — предупредить несчастье, — борьбу начинает король, — и все они неизбежно влекут его к гибели. Но еще одно чрезвычайно важно: и у короля нет одного плана в течение всего действия, планы меняются, не удаются, выбираются новые, комбинируются с чужими (то Полония, то Лаэрта) — и в результате хоть он и действует, но как единственный мотив его действий, так и их характер ясно указывают, что и не план короля лежит в основе хода действия пьесы, что не он ее ведет, а она (фабула) — его, что у пьесы свой план, который господствует над его планами, употребляя их по-своему, что этот план пьесы неотразимо влечет короля к гибели, что, противодействуя ей, король выполняет сам план пьесы, подчиняется ему. Мудрость Гамлета, отсутствие у него плана, его пророческая готовность состоит в постижении плана пьесы, в полном подчинении ему. На представлении король выдал себя, выдал себя и Гамлет. Вот почему это перелом действия в пьесе.

King Claudius

I like him not, nor stands it safe with us
To let his madness range.

Надо ускорить его отъезд:

For we will fetters put upon this fear,
Which now goes too free-footed.

Такой невероятной тяжестью бремени душевного проникнута его молитва — удивительное место трагедии:

O, my offence is rank it smells to heaven;
It hath the primal eldest curse upon 't,
A brother's murder. Pray can I not,
Though inclination be as sharp as will:
My stronger guilt defeats my strong intent;
And, like a man to double business bound,
I stand in pause where I shall first begin,
And both neglect. What if this cursed hand

Король

Я недоволен им; небезопасно волю
Давать его безумью.

А мы в оковы заключим опасность эту;
Свободна слишком уж она.

О, гнусен грех мой! Смрад его восходит к небу;
Проклятье первое, древнейшее на нем.
Братоубийство! Я молиться не могу,
Хоть так же велико влеченье, как и воля;
Вина моя сильней, чем сильное желанье
Как за два дела взявшийся, стою я
В раздумьях, с которого начать, и оба
Бросаю. Если бы проклятая рука

Were thicker than itself with brother's blood,
Is there not rain enough in the sweet heavens
To wash it white as snow? Whereto serves mercy
But to confront the visage of offence?
And what's in prayer but this two-fold force,
To be forestalled ere we come to fall,
Or pardon'd being down? Then I'll look up;
My fault is past. But, O, what form of prayer
Can serve my turn? "Forgive me my foul murder"
That cannot be; since I am still possess'd
Of those effects for which I did the murder,
My crown, mine own ambition and my queen.
May one be pardon'd and retain the offence?
In the corrupted currents of this world
Offence's gilded hand may shove by justice,
And oft 'tis seen the wicked prize itself
Buys out the law: but 'tis not so above;
There is no shuffling, there the action lies
In his true nature; and we ourselves compell'd,
Even to the teeth and forehead of our faults,
To give in evidence. What then? what rests?
Try what repentance can: what can it not?
Yet what can it when one can not repent?
O wretched state! O bosom black as death!
O limed soul, that, struggling to be free,
Art more engaged! Help, angels! Make assay!
Bow, stubborn knees; and, heart with strings of steel,
Be soft as sinews of the newborn babe!
All may be well.

Покрылась кровью брата сплошь, ужели
Не стало б у благих небес дождя, чтоб снега
Белей омыть ее? На что и милосердые,
Как не на то, чтоб грех являл ему свой лик?
И не двоякая ль в молитве сила:
Предупреждать паденье и в паденье
Прощенье даровать? Да, можно взор возвесть;
Мой грех в быллом. Но ах! Какой же род молитвы
Послужит мне? "Прости мне подлое убийство"?
Нет, этого нельзя: ведь у меня еще
Все то, из-за чего я совершил убийство, —
Корона, власть моя и королева.
Прощен ли, кто предмет удержит злодеянья?
В развратном мире этом правосудье
Злодейством с золотом в руке бывает
Устранено; закон нетрудно подкупить
Неправедной ценой. Но в мире том не так:
Там нет уверток; там деянье предстает
Во свете истинном; и мы должны
Перед лицом грехов дать в них отчет. Так что же?
Что ж мне осталось? Испытать, что может
Раскаянье. Чего оно не может! Но
Что может, если каяться не можешь?
О мука страшная! В груди чернее смерти.
Ты рвешься из сетей, но путаешься в них
Все боле, о душа! О ангелы, на помощь!
Колени, гнитесь! Стальное сердце,
Будь мягче сердца малого ребенка!
Еще уладиться все может.

Act III, sc. 3

Здесь весь король — он не может молиться, хотя и хочет, — разве нет у неба милосердия, чтобы простить даже ужаснейшее преступление (это постоянная молитвенность трагедии, обращение действующих лиц к богу трагедии, который неотразимо ведет их к гибели), разве павший не может быть прощен? Но молитва ему не может помочь — в религии трагедии нет прощения, нет искупления, нет молитвы, нет возврата, — там один обряд — жертва жизни, смерть, есть неотразимость гибели, — в этом смысл трагедии. Нет раскаяния — последние слова молитвы короля передают весь ужас мрачного отчаяния души, силящейся освободиться и вязнущей еще глубже, — страшное это состояние; он еще надеется на молитву: «All may be well!». Но во время его безмолвной молитвы над ним занесен меч Гамлета — таков

¹ Еще уладиться все может — *Прим. пер.*

смысл трагедии, — которому еще не пришла минута упасть, но который неизбежно упадет в назначенный час. Молитвы нет:

My words fly up, my thoughts remain below: Слова стремятся ввысь, а думы долу бродят;
Words without thoughts never to heaven go. Слова без дум до неба не доходят.

Это метание в агонии, это погрязшая, вязнущая в ужасе душа короля — глубоко необходимый образ пьесы, эта невозможность молитвы — ее необходимо-глубокая черта. Теперь король знает свою гибель: он еще будет бороться, но этим только сам вызовет и ускорит ее. Убийство Гамлетом Полония пугает его:

O heavy deed! О, грех тяжкий!
It had been so with us, had we been there: Когда б мы были там, и с нами так бы случилось,
His liberty is full of threats to all; Его свобода угрожает всем,
To you yourself, to us, to every one. Тебе самой, и нам, и каждому у нас.

Act IV, sc. 1

Он чувствует, что в убийстве Полония он уже убит. Он боится, что в убийстве Полония обвинят его. Гибель надвигается:

My soul is full of discord and dismay. Смятенье и разлад в душе моей.
...
How dangerous is it that this man goes loose! Беда, что этот человек на воле!
...
...diseases desperate grown Недуг
By desperate appliance are relieved, Отчаянный одна отчаянная мера
Or not at all. Излечит иль ничто.

Act IV, sc. 3

И только просьба погубить принца в Англии — вся его надежда:

... Do it, England; О Англия, за дело!
For like the hectic in my blood he rages, Он как горячкою мне разжигает кровь;
And thou must cure me: till I know 'tis done, Так исцели ж меня! Пока он будет жить,
Howe'er my haps, my joys were ne'er begun. Мне радости и счастья не вкусить.

Беды идут одна за другой: мщение Лаэрта сперва обращено против короля.

King Claudius

O Gertrude, Gertrude,
When sorrows come, they come not single spies
But in battalions.

...

O my dear Gertrude, this,
Like to a murdering-piece, in many places
Gives me superfluous death.

Король

Гертруда, о, Гертруда,
Поодиночке беды не приходят
А целую толпой...

...

О, Гертруда, как картечью
Все это обдаёт меня и причиняет
Мне тысячу смертей.

Act IV, sc. 5

Удар Лаэрта не только отвращен, но и обращен против Гамлета — они естественные союзники, у них один враг, у них общее дело:

King Claudius

Now must your conscience my acquaintance seal,
And you must put me in your heart for friend,
Sith you have heard, and with a knowing ear,
That he which hath your noble father slain
Pursued my life.

Король

Твоею совестью я должен быть оправдан,
И в сердце ты меня как друга заключишь,
Коль собственным ты ухом убедился,
Что твоего отца убийца покушался
На жизнь мою.

Act IV, sc. 7

Письма Гамлета открывают неудачу первого плана¹. Он избирает орудием своим Лаэрта.

King Claudius

... Will you be ruled by me?

Laertes

Ay, my lord;
So you will not o'errule me to a peace.

Король

... Хочешь,
Чтоб я руководил тобой?

Лаэрт

Да, государь,
Но если к миру вы меня не поведете.

King Claudius

To thine own peace. If he be now return'd,
As checking at his voyage, and that he means
No more to undertake it, I will work him

Король

Лишь к миру твоему. Когда вернулся он,
Бояся плаванья, и не захочет
Вновь предпринять его, я дам ему задачу,

¹ Глубоко важно отметить, что король говорит (начинает говорить, вернее) с Лаэртом о гибели Гамлета еще до получения от него письма, то есть заготавливает новый план, еще не зная о неудаче первого (гибели Гамлета в Англии), — опять можно отнести к «несуразностям», противоречиям пьесы, но, в сущности, здесь глубоко иное.

To an exploit, now ripe in my device,
Under the which he shall not choose but fall:
And for his death no wind of blame shall breathe,
But even his mother shall uncharge the practise
And call it accident.

Laertes

My lord, I will be ruled;
The rather, if you could devise it so
That I might be the organ.

King Claudius

It falls right.

Которая в моем уме уже созрела;
В ней верную найдет он гибель. Этой смертью
Раздут не будет ветер осуждения,
И даже мать уловки не заметит,
В ней увидав случайность.

Лаэрт

Государь,
Руководите мной и дайте мне
Орудьем вашим быть.

Король

Так именно и будет.

Два плана замыслены сразу: один, обернувшись своим острием, погубит Лаэрта, один королеву, и оба упадут на короля — отравленная шпага, поражающая Гамлета, и отравленный кубок. Признавая мщение Лаэрта за отца, соединяясь с ним и помогая ему отмстить за убийство отца, король этим самым сам заносит над собой меч Гамлета, тоже мстящий за убитого отца. И о схватке на кладбище в могиле Офелии он говорит:

We'll put the matter to the present push.

Скорее же за дело.

Act V, sc. 1

Нити завязаны, узел затянут — он разрешится гибельно.

Лаэрт, который согласился быть орудием короля, занимает странное место в трагедии. Его роль видимо та же, что и Гамлета, оттеняет полную противоположность их и всю безвольность Гамлета: он тоже мститель за убитого отца, гибнущий и отмщающий вместе. Но он составляет полную противоположность Гамлету, и в этом смысл его роли — в контрасте их обоих — в нем то, чего нет в Гамлете. Он юноша, живущий во Франции и пользующийся молодостью, — как все; он весь здесь, он пользуется счастливым мгновением, как советует ему король. Его пугает любовь Гамлета к Офелии, и он предчувствует что-то недоброе (см. выше). Из разговора Полония и Рейнальдо (act II, sc. 1) мы узнаем, как живет Лаэрт, это сцена контраста Гамлету: все это к нему неприменимо, все это по контрасту рисует его. Игра, кутеж, разврат — обычные, по Полонию, недостатки пылкости и легкомыслия, свойственных молодости, эти «брызги свободы, вспышки, взрывы пылкого характера, бурливость необузданной крови» — все то, что не может быть связано даже в воображении с Гамлетом: попойки, кутежи, игра, посещение «засорных

домов разврата» — все то, что хоть и осуждается, но делается всеми, и право на что признается за молодостью. После убийства отца он совершенно меняется: взрыв мести заливаает душу, бешенство отмщения, которое сперва направляется против короля, — его месть кипит и бурлит в нем.

Queen Gertrude

Calmly, good Laertes.

Королева

О, Лаэрт мой, успокойся!

Laertes

That drop of blood that's calm proclaims me bastard,
Cries cuckold to my father, brands the harlot
Even here, between the chaste unsmirched brow
Of my true mother.

Лаэрт

Будь лишь одна во мне спокойна капля крови,
То я подкидыш, мой отец отцом мне б не был,
И непорочной матери чело
Клеймом блудницы прожжено.

...

To this point I stand,
That both the worlds I give to negligence,
Let come what comes; only I'll be revenged
Most thoroughly for my father.

...

...на своем поставлю;
И этот мир, и тот мне нипочем,
И будь, что будет; но сполна за смерть
Отца отмстить я должен.

King Claudius

Who shall stay you?

Король

Кто тебе мешает?

Laertes

My will, not all the world:
And for my means, I'll husband them so well,
They shall go far with little.

Лаэрт

Моя лишь воля иль ничто на свете.
А средство я найду, чтоб и немногим
Добиться многого.

Act IV, sc. 5

Но и его волю, как и безволие Гамлета, трагедия употребляет по-своему. Расчет короля соединяется с пылкостью Лаэрта — он весь жаждет мести — он готов быть орудием короля: «To cut his throat i' the church¹».

На кладбище, только увидя Гамлета, он бросается на Гамлета — их разнимают. В Гамлете есть что-то опасное, чего благоразумие Лаэрта должно было бояться: он сам подает отравленную шпагу Гамлету, которой тот убьет его: и он вовлечен в гибельный круг, связан магнитными нитями и влечется к смерти. Необходимо отметить, что они вовсе не враги сами по себе, но по необходимости. Гамлет говорит о схватке на кладбище:

¹ Зарежу, хоть бы в церкви — *Прим. пер.*

But I am very sorry, good Horatio,
That to Laertes I forgot myself;
For, by the image of my cause, I see
The portraiture of his: I'll court his favours.
But, sure, the bravery of his grief did put me
Into a towering passion.

Но очень жалко мне, Гораций милый,
Что так забыться мог я пред Лаэртом,
В чертах своей судьбы я вижу отраженье
Его судьбы. Его ценю я дружбу,
Но горя своего хвастливостью меня
Взбесил он.

Act V, sc. 2

И перед поединком он обращается к нему с такой речью, на которую Лаэрт лицемерно отвечает. Еще на кладбище Гамлет (приведено выше) спрашивает у него, почему он так относится к нему — ведь он любил его, но не в этом деле: оба исполняют свои роли, назначенные им, и только по совершении всего оба примиряются, точно они не врагами были все время, но исполняли роли врагов. Лаэрта по контрасту с Гамлетом дополняет образ Фортинбраса, который связывает также нитью общей политической интриги короля и Лаэрта. Эта общая политическая интрига, которой открывается и заключается пьеса и которая составляет крайние точки, полюсы ее фабулы, и проходит через всю драму, в общих чертах такова: как и над семейной частью фабулы, здесь господствует «пантомима» — событие, совершившееся до поднятия занавеса, которое определило собой все: из рассказа Горацио мы узнаем о поединке Гамлета и Фортинбраса (отцов), победителем из которого вышел Гамлет. Теперь, со смертью обоих, и в Дании, и в Норвегии царствуют братья их. Эта политическая интрига, проходящая вне самой трагедии и охватывающая ее как бы рамкой, придает особый смысл всей фабуле, обеим ее частям, и недаром катастрофа заканчивается переходом датского престола к Фортинбрасу, но об этом дальше. Сейчас надо выяснить только ее в общих чертах, поскольку она связана с образами короля, Лаэрта и Фортинбраса. Так что здесь определены две крайние точки интриги — ее начало и ее конец. В течение трагедии тянется ее нить, проходя как бы извне, протекая в стороне от главного русла действия и все же будучи связана с ним все время: в роковые минуты трагедии эта связь обнаруживается ясно. Роковое положение дел в Дании, гниль ее, военные приготовления составляют фон трагедии. Победа Гамлета ненадежна, и недаром Горацио и солдаты связывают появление Духа с прологом несчастий для родины. Король говорит о том же:

Now follows, that you know, young Fortinbras,
Holding a weak supposal of our worth,
Or thinking by our late dear brother's death
Our state to be disjoint and out of frame,
Collegued with the dream of his advantage,
He hath not fail'd to pester us with message,

О том, что вам известно: юный Фортинбрас
Помыслил, малую нам придавая цену,
Что смерть покойного нам дорогого брата
Наш край в разлад повергла и упадок.
Возмнивши о своем над нами превосходстве,
Посланиями он нас тревожит непрестанно

Importing the surrender of those lands	И требует уступки тех земель,
Lost by his father, with all bonds of law,	Что у отца его отважный брат наш
To our most valiant brother. So much for him.	По договору взял. О нем довольно.

Act I, sc. 2

Совпадение слов: «our state to be disjoint and out of frame¹» с Гамлетовскими «...out of joint²» — не случайное. Король улаживает это мирным образом, путем переговоров — послы просят дядю его остановить все это, который и соглашается, но взамен этого просит пропустить через Данию племянника с войском, идущего на Польшу. Король соглашается, считая, таким образом, все улаженным. Но этот пропуск (какая черта бездейственности господствует и в политической части фабулы: здесь все — рассказы, разговоры с послами, и Фортинбрас дважды только проходит с войском) оказывается губительным для Дании: все время как бы происходит бездейственная борьба между Гамлетом и Фортинбрасом, поединок отцов продолжается в сыновьях, которые ни разу не встречаются в пьесе, и Фортинбрас, проходя назад из Польши, попадает в ту самую минуту, когда расшатавшееся и «вышедшее из пазов» королевство почти гибнет, и он, бескровный победитель, имеющий права на трон, получает его. Недаром он сравнивает трупы с трупами на поле битвы: это все не им убитые, не им побежденные противники, вот почему он оказывает Гамлету воинские почести — он убитый противник. И по фабуле — окончательный смысл пьесы не в убийстве короля, а в восстановлении Фортинбраса, к чему ведет вся драма³. Эта интрига происходит все время за сценой, о ней узнаем из рассказов Горацио и послы, и только два раза проходит Фортинбрас — первый, когда Гамлету бросается в глаза контраст их, — туда, и в минуту катастрофы — обратно. Она расширяет рамки фабулы: расшатанное, вышедшее из пазов королевство, в котором что-то гнило, гибнет, и пропуск Фортинбраса, как бы улаживший все политические недоразумения, имеет, получает роковое значение. Но эта интрига имеет глубокий смысл, она необходимая часть фабулы трагедии — она прощупывается за всем. Король все стремится уладить отношения с Норвегией и дает согласие на пропуск Фортинбраса; Лаэрта толпа провозглашает королем — точно все, действительно, расшатано в королевстве, и семейная трагедия переходит в государственную, охватывается народной, и в «комнатную», интимную пьесу вводятся международные переговоры, посольства, народные восстания, мятежи, ожидаемые войны, многотысячные войска. Смысл этой части фабулы, так непосредственно связанной с завязкой и развязкой трагедии и проходящей через всю ее, будет выяснен дальше. Теперь же интересен

¹ Наш край в разлад повергла и упадок — Прим. пер.

² Порвалась цепь — Прим. пер.

³ По Дитериху, Гамлету должно не наказать убийцу, а восстановить Фортинбраса во владениях, отнятых у его отца старым Гамлетом (К. Р., т. 2).

только образ Фортинбраса, поскольку он оттеняет опять по контрасту Гамлета. Гамлет тоже связан с политической интригой: король боится его наказать, так как он любим народом; он говорит, правда, вскользь, что король стал между его надеждами и избранием; и, главное, его связь непонятная — он дает голос Фортинбрасу, предрекая его избрание, отдает ему Данию, — а он своим рождением непонятно связан с роковым поединком, лежащим в начале всей интриги.

Hamlet

How long hast thou been a grave-maker?

Гамлет

Как давно ты могильщиком?

First Clown

Of all the days i' the year, I came to't that day that our last king Hamlet overcame Fortinbras.

Первый могильщик

С того дня, самого памятного из всех дней в году, когда наш покойный король Гамлет победил Фортинбраса.

Hamlet

How long is that since?

Гамлет

А как давно это было?

First Clown

Cannot you tell that? Every fool can tell that: it was the very day that young Hamlet was born; he that is mad, and sent into England.

Первый могильщик

А вы не знаете? Да это знает каждый дурак. Это было в самый тот день, как родился молодой Гамлет, тот, что с ума сошел и услан в Англию.

Act V, sc. 1

Фортинбрас тоже мститель за убитого отца — не знающий муки безволия — боговдохновенный честолюбец. Гамлет, чувствуя всю особенность его, отличие от себя, восхищаясь им и не понимая себя (приведено выше), уже предрекает его избрание: такие нужны королевству, земле, энергичные, честолюбивые, без трагедии. Полная противоположность Гамлету, его победитель, не знающий разлада с «this machine», он обрисован двумя-тремя штрихами и только с этой стороны. Но и его воля, как и Лаэрта, как и безволие Гамлета — подчинена трагедии, ее законам.

Особняком стоит Горацио. Он стоит вне трагедии, не действитель, а ее созерцатель и рассказчик. Его образ имеет больше значения для стиля трагедии — ее рассказа, чем для ее действия. Действенная роль его не очень значительна (соединение Гамлета с Тенью — отмечено выше), но «стилистическая» — чрезвычайно значительная. Он символизирует зрителя, смотрящего в молчании всю трагедию; ее рассказ, ее видимый смысл. Гамлет характеризует его как недейственное лицо:

...thou hast been
As one, in suffering all, that suffers nothing,
A man that fortune's buffets and rewards
Hast ta'en with equal thanks: and blest are those
Whose blood and judgment are so well commingled,
That they are not a pipe for fortune's finger
To sound what stop she please.

... Ты из тех,
Кто, все перестрадав, как будто не страдал,
Кто с равной благодарностью встречает
Удары и дары судьбы. И счастлив тот,
В ком кровь с рассудком слиты так удачно,
Что дудкою в руках фортуны он не станет
Звучать по прихоти ее.

Act III, sc. 2

О его роли после катастрофы — дальше. Ее рассказчик, он испытывает от этого зрелища такое впечатление, что хочет покончить свою жизнь и остается жить только для Гамлета, только по его просьбе. Это глубоко важная черта стиля трагедии. Дальше идут лица эпизодические: придворные, священники, офицеры, солдаты, слуги, послы, могильщики, актеры, матросы, вестники, свита и т.д. Останавливаться на этих лицах не приходится: их роли всякий раз, когда это нужно было для оттенения, попутно отмечались (Гамлет и солдаты, актеры, могильщики, — как трудно ему говорить с могильщиками и легко с актерами, солдатами — те молятся за него). Роль эпизодических лиц в пьесе ясна: не принимая участия в ходе действия, они нужны в его отдельных местах; их бегло очерченные образы (могильщики, актеры, придворные, солдаты и т.д.) глубоко значительны и для стиля трагедии.

Здесь мы в самых общих чертах наметили образы остальных действующих лиц — лишь постольку, поскольку это необходимо для выяснения хода действия и его зависимости (связи подчинения или господства) от действующих лиц. Теперь остается в самых кратких словах остановиться на общем обзоре фабулы пьесы, хода действия в его целом, который неизбежно ведет к катастрофе, завершая всю пьесу, и на подробном выяснении самой катастрофы, что и составит предмет следующей главы.

ГЛАВА IX

Все время, в течение всей пьесы, ощущается, как в обычный ход событий вплетается потусторонняя, мистическая нить, которая неуловимо сказывается повсюду и выявляет за обычной, причинной связью, часто разлезающей на нити и оставляющей темные провалы, иную, роковую и фатальную связь событий, определяющую ход трагедии. Несмотря на всю свою видимую расплывчатость очертаний, туманность и неуловимость, трагедия в сущности своей в высшей степени одноцентрична, монономична, выдержана вся до последней черты. В ней все время господствует один какой-то закон трагического тяготения, который неотразимо с самого начала, с самого первого слова влечет к гибели. Вся она — во всем течении своем, в каждой сцене, в каждом слове — идет к гибели. Катастрофическое, роковое, гибельное — все нарастает, все близится, так что катастрофа не является чем-то со стороны развязывающим эту бесконечную (то есть не имеющую конца в себе) трагедию, а внутренним результатом, неотвратимой неизбежностью внутреннего ее строения. Все время идет к этой минуте, и в ней весь ее смысл, вся цель. И вот минута настала, час пришел, срок исполнился.

Прежде чем перейти, однако, к самой этой минуте, надо остановиться в двух словах на общем очертании фабулы трагедии, поскольку она выяснилась из предыдущего рассмотрения, — для того, чтобы показать, как катастрофа неизбежно намечена в действии трагедии, дана в самой ее завязке, прорастает в каждой ее сцене. Собственно, все действие трагедии заключено в завязке, вынесенной за начало пьесы, и в развязке; все остальное — есть слова, бездействие. Из одного того, что все действие заключено в катастрофе, что она — не последний только аккорд, заключительный результат действия, видно, что вся она дана в завязке трагедии. Строение фабулы нашей пьесы в высшей степени странное и необычное: она разветвляется по двум руслам, из которых одно охватывает другое — политическая и семейная интрига. Завязка того и другого отнесена по времени до начала трагедии: два события господствуют над ней, определяя собой уже весь ход событий, как пантомима определяет содержание пьесы. Это роковой поединок Гамлета и Фортинбраса и братоубийственное преступление Клавдия. Это крайние точки, полюсы обеих интриг, лежащие вне самой пьесы, до нее, которые, как события, совершенные до начала ее, входят в «пантомиму» трагедии, в закон ее действия и, как «пантомима», предопределяют роли в ней. Другие крайние точки, полюсы интриг — в катастрофе; это невероятная по насыщенности действием сцена, здесь разражается гроза, собиравшаяся все время, здесь через пустыни бездейственной трагедии проносится

[Redacted header information]

вихрь действия, здесь оно собрано все в одной сцене, в одной минуте трагедии. Вся трагедия, которая протекает между этими крайними точками, между полюсами действия, — бездейственна; она заполнена в части политической интриги переговорами, посольствами, рассказами о прошлом, и чисто «пантомимическими» — бессловными — проходами по сцене Фортинбраса. И все же все время чувствуется в этой части, наиболее бездейственной, роковое значение роли норвежского принца; его «проходы» по сцене освещены таким светом, что все время чувствуется, как все в ней идет к этой минуте, решающей все. Политическая интрига проходит вне главного русла действия, охватывает его извне и, точно развертывающаяся нить семейной интриги, поворачивает колесо политической. Значение этой политической интриги глубоко важное, это не просто фон, обстановка трагедии. Она, совершенно неразработанная, намеченная общими, схематическими, упрощенными линиями, «пантомимическими» чертами, вся predetermined «пантомимой» поединка, немотивированная, раздвигает рамки фабулы и, будучи придана пьесе извне, выносит фабулу из-под власти действующих лиц, из-под подчинения характерам, причинам, случайностям и, охватывая семейную историю кольцом, возносит над ней, над целой фабулой, над всей пьесой пантомиму трагедии, утверждая господство над ней немотивированного, единственного закона: так надо трагедии. Так что формально, внешне — целью всей фабулы пьесы, ее задачей было не убийство короля и др., а восстановление, победа Фортинбраса — недейственная, необъясненная, произвольно внесенная в фабулу пьесы, ибо это есть ее конечный, крайний, «целевой» пункт, к которому она все идет. Ход действия семейной интриги протекает параллельно все время, сливаясь и совпадая с политической в последней точке. Здесь тоже — все действие сосредоточено исключительно в завязке, отнесенной ко времени до начала трагедии, и в катастрофе, что одно уже показывает, что вся она дана в завязке, существует уже в ней, так как между ними, между этими двумя крайними точками действия нет, ничто новое не возникает.

Так что и здесь вынесенная за трагедию, за ее начало пантомима господствует над всем действием. Чем же заполнена вся трагедия, то есть все между этими крайними точками? Все время, в каждой сцене, в каждом слове, в каждом движении своем — трагедия идет неуклонно к катастрофе, к одной минуте. Над ней точно таинственными силами трагического тяготения вознеслась завязка и заставляет возникать в ней отблески гибели, влечет ее к гибели. Вся пьеса заполнена бездействием, насыщенным мистическим ритмом внутреннего движения трагедии к катастрофе. Здесь неудавшиеся планы, случайности, разговоры, томления бессилия, муки слепоты — и все, все к одному, к одной минуте, которая разрешает все, которая возникает не из планов действующих лиц, не из действия их, а подчиняет их себе, господствует над ними. Завязанный до начала трагедии узел все затягивается и затягивается и разрешается в нужную минуту. Ход действия пьесы или, вернее, бездействия таков в общих чертах: с самого начала ощущается что-то уныло-зловещее, еще есть надежды,

что все пойдет хорошо, но мрачные предчувствия оправдываются, спасения нет. Это чувствует Гамлет, этого бояться все смутно и слепо, но все же есть еще надежды, что все уладится, все пойдет хорошо, — здесь еще колебания ритма гибели (вся трагедия исполнена этого внутреннего, мистического ритма гибели — не в нем ли и смысл трагического?) — сцена на сцене, перелом в ходе действия, поворотный пункт, кульминационная точка бездействия, после которой вся пьеса неудержимо идет к гибели. Эта сцена, по фабуле открывающая замыслы, тайны, срывающая маски с противников, выявляет самую символику сцены, смысл ролей, господство пантомимы. Сперва перед зрителями проходит пантомима пьесы — ее схема, ее скелет, ее фабула, ее извлеченное действие, — потом уже сама пьеса, где актеры исполняют только роли, предопределенные пантомимой (клятвы королевы и слова короля — приведено выше)¹. Это самая центральная сцена драмы. Неотразимость «пантомимы» трагедии, неуклонно ведущей ее к одному, ощущается ясно. После этого (как, впрочем, и события до этого, но в скрытой, невыявленной форме) все события фабулы — убийство Полония, смерть Офелии, поездка в Англию — только толчки, внешние удары, биения этого ритма гибели, а чувствования, переживания героев, на которых мы останавливались выше, вся лирика трагедии — только ощущения и отражения этого ритма, который и их подчиняет себе. Перед самой минутой ритм замедляется, понижается, наступает тишина, которая насыщена таким предчувствием гибели, что делает совершенно понятным весь мистический ужас, с которым все встречают дворцовую «потеху» — поединок, чувствуя, что минута пришла. Пятый акт делится на две сцены, одинаковые почти по действующим лицам и по «пантомиме» их: первая на кладбище — все за гробом Офелии, смотрят борьбу Гамлета и Лаэрта в ее могиле, вторая — во дворце катастрофа. Здесь точно в двух проекциях одно и то же, один акт в двух сценах, точно показана потусторонняя, замогильная сторона катастрофы, кладбищенская, мертвая сторона этого акта. «Пантомимически» борьба принца и Лаэрта в могиле предсказывает их поединок и не только оттеняет его замогильную сторону, посмертную, но и указывает на действительный посмертный характер их борьбы, — об этом дальше. Веяние смерти и посмертного остается от этой сцены и ощущается во время катастрофы, которая есть не что иное, как всеобщая смерть. Так что замедление ритма гибели — есть тишина смерти, повеявшая на край жизни. Такова кладбищенская основа катастрофы.

¹ В представляемой пьесе (сцена на сцене) не объяснено, почему королева, дающая клятвы и обещания не выйти второй раз замуж, впоследствии нарушает их, неизбежность чего предчувствует король. Вообще до этого пьеса не доходит; она обрывается раньше; мы узнаем это только из пантомимы, которая определяет все роли. К «символике сцены»: вывеска шекспировского театра «Глобус» (1598) — «Весь мир — театр». Эразм Роттердамский: «Что такое, в сущности, человеческая жизнь, как не одно сплошное представление, в котором все ходят с надетыми масками, разыгрывая каждый свою роль, пока режиссер не уведет его со сцены». Ср. у Шекспира, у Оскара Уайльда. Н. Евреиннов: «Театр для себя» — проблема театра в жизни, то есть жизнь как театр: «каждая минута — театр», «режиссура жизни» и т. д.

Если все время действие происходило на краю, на грани жизни, то теперь оно придвинулось к самой меже смерти и, что самое ужасное и мистическое в пьесе, перешло за эту межу смерти. Если все время мистическая нить потустороннего неуловимо вплеталась в ход событий, обнажаясь в Гамлете и отражаясь в ужасе и предчувствиях остальных, то здесь эта потусторонняя, закулисная сила начинает явно действовать. Вот почему нет нигде такой потрясающей сцены, как эта: мистическое, всегда скрытое, всегда смутно ощущаемое, всегда тайное — здесь выявляется, обнажается и проявляется в посмертном действии. Эта потусторонняя сила, ощущавшаяся все время за ходом действия пьесы, здесь ясно начинает проявляться¹. Здесь судьба трагедии — a divinity — уже «образует концы»¹ — shapes our ends.

¹ NB. Соколовский: «Последняя сцена драмы основана на коллизии случайностей, соединившихся так внезапно и неожиданно, что комментаторы с прежним взглядом даже серьезно обвиняли Шекспира в неудачном окончании драмы... Надо было придумать вмешательство именно какой-либо посторонней силы... Этот удар был чисто случаен и напоминал в руках Гамлета острое оружие, которое иногда дают в руки детям, управляя в то же время рукояткой» (подчеркнуто Л. В.). В этом — весь смысл удара через Гамлета. Гамлет убивает короля — это вовсе не только отмщение за отца, но и за мать и за себя (Берне). Катастрофа не ограничивается этим только ударом — она не то, что требовала Тень, не финал плана Гамлета, а всего хода пьесы. Вердер видит в последней сцене тоже вмешательство иной силы (Высшего Правосудия). Мелоне «не понимает драмы» (по Соколовскому). Джонсон упрекает Шекспира за то, что убийство короля происходит не по обдуманному плану, но как неожиданная случайность (Соколовский). D'Alfonso «La personalita di Amleto» (по Энр. Ферри): «...так что король убит не вследствие хорошо обдуманного намерения Гамлета (благодаря ему он, может быть, никогда не был бы убит), а благодаря событиям, независимым от воли Гамлета».

NB. У Энр. Ферри — недоразумения. Первое: «Гамлет в своем письме к Офелии говорит о своем болезненном состоянии» — Ubi? Второе: «Искусно придуманный план театрального представления для разрешения знаменитого «to be or not to be» Гамлета» — Sic! Впрочем, такое понимание этих слов, как убить или нет, — встречается не раз. Дополнительно взгляды Толстого и В. Соловьева. Критика Л. Толстого имеет громадное отрицательное значение. Она глубоко убедительно заставляет пересмотреть учение о характере в трагедии Шекспира и... сдать его в архив. В самом деле, не пора ли отказаться от упрощенного понимания шекспировских трагедий, как «трагедий характера»? Разве не очевидно, что в это понятие не укладывается ни одна почти трагедия. В той своей части, где отрицается «трагедия характера» в «Гамлете», эти заметки совпадают со взглядом Толстого и опираются на него. «Но ни на одном из лиц Шекспира так поразительно не заметно его — не скажу неумение, но совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете... поступки и речи его не согласуются...».

В. Соловьев: «...все происходящее в мире, и в особенности в жизни человека, зависит, кроме своих наличных и очевидных причин, еще от какой-то другой причинности, более глубокой и многообъемлющей, но зато менее ясной. Если бы жизненная связь всего существующего была проста, как дважды два = четыре, то этим исключалось бы все фантастическое... Представление жизни как чего-то простого, рассудительного и

После убийства Полония Гамлет говорит: будет хуже. Теперь оно пришло: срок исполнился, час пробил, минута пришла, и свет этой минуты, зажегшийся от обнажившегося мистического пламени трагедии, невыносим для человеческих глаз. Эта сцена даже по стилю представляет резкую противоположность всей пьесе: в ней почти нет слов, до того она действенна, переполнена действием, она сжата вся — по ней проносится буквально вихрь действия, слова — только отрывистые, короткие, как удары рапир, — вся она только в ремарках, поясняющих действие. Едва ли есть сцена, в которой веяние смерти было бы так ощутительно, мистический ужас которой был бы так силен.

Гамлет не осматривал рапир. Состязание начинается. Первый удар наносит Гамлет, — король предлагает ему отравленный кубок. Гамлет — это глубоко важно — сражается с увлечением, он весь захвачен поединком, видит в нем не одно состязание: он отказывается, хочет раньше кончить. Гамлет наносит второй удар.

King Claudius

Our son shall win.

Король

Наш сын одержит верх.

Act V, sc. 2

прозрачного, прежде всего противоречит действительности, оно нереально (здесь и далее подчеркнуто Л. В.). Ведь было бы очень плохим реализмом утверждать, например, что под видимой поверхностью земли, по которой мы ходим и ездим, не скрывается ничего, кроме пустоты. Такого рода реализм был бы разрушен всяким землетрясением (трагедией — Л. В.) и всяким вулканическим извержением, свидетельствующими, что под видимой земной поверхностью таятся действующие и, следовательно, действительные силы... Существуют такие естественные наслоения и глубины и в жизни человека... Мистическая глубина жизни иногда близко подходит к житейской поверхности...» и т. д. Но сам В. Соловьев не заметил этого «подземного» в «Гамлете». Он считал «Гамлета» трагедией характера, не видел в нем той «синтетической драмы» рока и характера, о которой говорит, но сам же отмечает: «Подобно некоторым древним трагедиям, а также «Гамлету» Шекспира, эта драма не только кончается, но и начинается катастрофой».

Элементы древней трагедии — трагедии рока в «Гамлете» — отмечали многие: ср. «случайность, ход событий» и т. д. Элементы эти должны усмотреть все критики, говорящие о характере Гамлета (например, судьба остальных действующих лиц — Клавдия, вытекает уже из рока, из хода событий; Гамлет кем-то оберегается, планы Клавдия рушатся, а ведь его характер решительный и смелый), признающие фатальность событий, «случай», смысл которого вообще нарушает всю философию трагедии характера (а ведь «случай» неустраним из трагедии Шекспира!), катастрофа.

Для нас и это, подобно взгляду Толстого, ценно в отрицательном отношении только.

О «непроизвольности» катастрофы А. Mézières говорит: «Гамлет мстит, как может, не доходя до решительного действия. Он желал бы, чтобы события пришли к развязке сами собой, без его участия, и это так и случается. Он отдается на произвол судьбы, предоставляет року разрешить вопрос, и рок его разрешает. Действительно, в последней сцене все возбуждает наше удивление, все неожиданно от начала до конца...»

Как он и предчувствовал, заклад он выиграл. Королева пьет за его успех.

King Claudius
Gertrude, do not drink.

Король
Не пей, Гертруда!

Queen Gertrude
I will, my lord; I pray you, pardon me.

Королева
Прошу, прости меня, а все ж я выпью.

Она пьет не ей назначенный отравленный кубок.

King Claudius [*Aside*]

Король (*в сторону*)

It is the poison'd cup: it is too late.

Отрава в этом кубке!
Слишком поздно!

Лаэрт говорит королю:

Laertes
My lord, I'll hit him now.

Лаэрт
Теперь удар я нанесу.

King Claudius
I do not think't.

Король
Не думаю.

Laertes [*Aside*]

Лаэрт (*в сторону*)

And yet 'tis almost 'gainst my conscience.

Хоть совести моей оно противно...

Что же заставляет его против совести играть навязанную ему роль, совершив которую, он обратится к Гамлету со словами любви и прощения? И Гамлет его любит, но «не в этом дело», они сыграют свои роли, назначенные им пантомимой трагедии — убьют друг друга.

Laertes wounds Hamlet; then in scuffling, they change rapiers, and Hamlet wounds Laertes.

Лаэрт ранит Гамлета; затем, в пылу схватки, они меняются рапирами и Гамлет ранит Лаэрта.

Вот все заключено в ремарке, происходит без слов. Рапира отравлена, и оба (в руке Гамлета теперь та же отравленная рапира) ранены смертельно. *The Queen falls*¹ — ремарка сменяет ремарку.

¹ *Королева падает* — Прим. пер.

Hamlet

How does the Queen?

Гамлет

Что с королевой?

King Claudius

She swounds to see them bleed.

Король

Чувств лишилась, кровь их видя.

Queen Gertrude

No, no, the drink, the drink, – O my dear Hamlet, –
The drink, the drink! I am poison'd.

Королева

Нет, нет, питье, питье! – О, милый Гамлет мой,
Питье, питье! – Мне дали яду!

Dies

Умирает.

Уже отравленная, уже умирающая, уже со смертью в крови, уже будучи не здесь, уже свесившись за грань, уже оттуда открывает она, что питье отравлено.

Темная волна подымается — и в миг захлестнула Гамлета (здесь важно подчеркнуть ход катастрофы — только после нечаянной смерти королевы подымается эта волна).

Hamlet

O villany! Ho! let the door be lock'd:
Treachery! Seek it out.

Гамлет

О, злодеяние! – Эй! Двери на замок!
Измена! Разущите, где?

Лаэрт еще раньше почувствовал все:

Osric

How is't, Laertes?

Осрик

А вам, Лаэрт?

Laertes

Why, as a woodcock to mine own springe, Osric;
I'm justly kill'd with mine own treachery.

Лаэрт

Как птице, что в силок запуталась, Осрик;
Убит достойно собственной изменой.

И теперь, уже тоже отсюда, уже будучи убит (I'm kill'd), открывает все:

Laertes

It is here, Hamlet: Hamlet, thou art slain;
No medicine in the world can do thee good;
In thee there is not half an hour of life;
The treacherous instrument is in thy hand,
Unbated and evenom'd: the foul practise
Hath turn'd itself on me lo, here I lie,
Never to rise again: thy mother's poison'd:
I can no more: the king, the king's to blame.

Лаэрт

Здесь, Гамлет. Гамлет, ты погиб; такого
Лекарства в мире нет, чтобы тебя спасти,
Тебе осталось жить не больше получаса.
Предательский клинок в твоей руке,
Непритуплен, отравлен; гнусное коварство
Меня ж сгубило. Вот, здесь я лежу, и мне
Не встать вовеки. Мать отравлена твоя.
Ох, не могу!.. Король, король всему виною.

Едва ли можно было вообразить, что в обстановке реальной трагедии может быть с такой потрясающей силой показано потустороннее вмешательство. Невозможно представить себе положения более реального и вместе более мистического в одно и то же время: здесь действие явно переступает межу, отделяющую смерть от жизни, свешивается на грань, это есть сама смерть — последняя черта, отделяющая жизнь от загробного, на этой черте происходит действие. Здесь взят момент невероятный: все эти люди — королева, Лаэрт — уже не здесь, они уже смертельно ранены, отравлены, в них нет жизни и на полчаса, они действуют здесь в удлинненную, растянутую, но именно в самую минуту смерти, умирания. Одно приближение к смерти создает отрешенность от мира и переносит душу за грань, а здесь взято состояние самой смерти, умирания: в минуту смерти, уже убитые, они делают свое посмертное дело. Гамлет особенно: пока у него еще нет намерения сейчас убить короля. Он уже убит¹, в нем нет жизни и на полчаса (удар нанесен раньше), смерть уже началась, он уже в смерти, в его руке очутился изменнический клинок, отравленный и острый. Лаэрта Гамлет ранил уже в смерти, уже будучи ранен сам. Последние полчаса жизни — это уже мертвецы, во власти смерти, делают свое посмертное дело, свое загробное, ужасное дело.

Hamlet

The point! – envenom'd too!
Then, venom, to thy work.

Stabs King Claudius

Гамлет

Клинок отравлен также! –
Так к делу же, отравя!

Закалывает короля.

Пусть яд, отравя делает свою работу. И отравленный кубок заставляет он его выпить — все обращается против него: *King dies*². Действие закончено. Лаэрт сыграл свою роль — он больше не враг Гамлету.

Laertes

Exchange forgiveness with me, noble Hamlet:
Mine and my father's death come not upon thee,
Nor thine on me.

Dies

Лаэрт

Простим друг другу, благородный Гамлет;
Смерть моего отца с моею на тебя,
Твоя же на меня да не падет!

Умирает.

Гамлет следует за ним; теперь он уже там, здесь он уже все сделал и знает все. Он уже умер: «I am dead»³, — говорит он.

¹ К. Фишер: «Уже пораженный насмерть, он совершает дело мести». Это удивительное обстоятельство недостаточно отмечено.

² Король умирает — *Прим. пер.*

³ Смерть пришла — *Прим. пер.*

Hamlet

Heaven make thee free of it! I follow thee.
I am dead, Horatio. Wretched queen, adieu!
You that look pale and tremble at this chance,
That are but mutes or audience to this act,
Had I but time – as this fell sergeant, death,
Is strict in his arrest – O, I could tell you –
But let it be. Horatio, I am dead;
Thou livest; report me and my cause aright
To the unsatisfied.

Он уже знает все, он рассказал бы — бледным, дрожащим, неммым свидетелям свершившегося, имей он время, — но let it be¹; он умер — I am dead, — Горацио расскажет все. Но Горацио, этот безмолвный зритель трагедии, зритель всех смертей, не хочет жить.

Horatio

Never believe it:
I am more an antique Roman than a Dane:
Here's yet some liquor left.

Hamlet

As thou'rt a man,
Give me the cup: let go; by heaven, I'll have't.
O good Horatio, what a wounded name,
Things standing thus unknown, shall live behind me!
If thou didst ever hold me in thy heart
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story.

March afar off, and shot within

What warlike noise is this?

Osric

Young Fortinbras, with conquest come from Poland,
To the ambassadors of England gives
This warlike volley.

Гамлет

Будь небом ты прощен! Я за тобой иду.
Гораций, смерть пришла. – Мать бедная, прощай!
Вы, побледневшие от зрелища такого,
Свидетели, дрожащие безмолвно,
Будь время у меня – палач свирепый, смерть,
Отсрочки не дает, – о, вам бы рассказал я, –
Но так и быть. – Гораций, смерть пришла;
Ты жив; поведай правду обо мне
Непосвященным.

Гораций

Никогда; поверьте,
Что древний римлянин я больше, чем датчанин;
Питья еще осталось здесь.

Гамлет

Ты муж,
Дай кубок мне; отдай! Клянусь, он будет мой!
Что за пятно на мне пребудет, друг Гораций,
Когда бы тайною осталось все это!
Но если ты любил меня когда-нибудь,
То отрекись на время от блаженства
И поживи, томясь в злом мире, чтоб поведать
Судьбу мою.

Марш в отдалении и выстрелы за сценой

Что там за шум воинственный?

Осрик

То юный Фортинбрас, с победой возвратясь
Из Польши, залпами шлет английским послам
Воинственный привет.

¹ Так и быть — Прим. пер.

Hamlet

O, I die, Horatio;
The potent poison quite o'er-crows my spirit:
I cannot live to hear the news from England;
But I do prophesy the election lights
On Fortinbras: he has my dying voice;
So tell him, with the occurrents¹, more and less,
Which have solicited. The rest is silence.

Гамлет

Гораций, умираю;
Уж надо мною яд могучий торжествует;
Вестей из Англии мне не дожидаться.
Но предреку: падет на Фортинбраса выбор;
Предсмертный за него мой голос. Все поведай
Ему, великое и малое, и что
Руководило мною... Конец — молчанье.

Dies

Умирает.

Горацио¹ остается жить по просьбе Гамлета — если он муж, пусть отдаст кубок, нужно мужество, чтобы жить в этом гадком мире и не отворить себе врата блаженства одним ударом. Гамлет отсюда дает свой посмертный, умирающий голос возвращающемуся в это время (в эту минуту) Фортинбрасу, предрекая его избрание. Горацио он завещает рассказать все, всю трагедию; ему рассказать мешает смерть — он рассказал бы, но уносит в могилу тайну этого иного рассказа: «the rest is silence²» (Dies³). Гамлет умер. Его трагедия кончилась. Завершается она молитвенно.

Horatio

Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince:
And flights of angels sing thee to thy rest!

Гораций

Достойное разбилось сердце.
Доброй ночи,
О милый принц! Твой сон пусть ангелы лелеют!

Трагедия Гамлета кончилась. В эту минуту приходят послы из Англии уведомить о смерти двух придворных и несущий победу Фортинбрас⁴.

¹ Occurrents, по объяснению Стивенса: случаи, происшествия, события. Lettsom толкует: «Передай ему это (голос предсмертный) и все великие и малые события, приведшие к этому».

«Solicited происходит от латинского глагола двигать, оттуда подвигнуть (подчеркнуто Л. В.), побудить» — К. Р. (он вообще отказывается определить смысл с точностью) — глубоко замечательное значение слов.

² Конец — молчанье — *Прим. пер.*

³ Умирает — *Прим. пер.*

⁴ Гете различал две стороны в пьесе: «внутреннее отношение лиц и событий» и «внешние отношения действующих лиц, их передвижение... связь случайностей всякого рода». Вторая часть фабулы (почти совпадает с нашим делением на две интриги) и ее значение не были поняты Гете — он ее изменял, уродуя смысл пьесы: «Все это такие обстоятельства и случайности, которые, пожалуй, очень уместны в романе, но которые сильно вредят целостности всей пьесы, в которой и без того уже герой действует без всякого определенного плана, и могут быть поэтому отнесены к недостаткам ее».

Horatio

What is it ye would see?
If aught of woe or wonder, cease your search.

Prince Fortinbras

This quarry cries on havoc. O proud death,
What feast is toward in thine eternal cell,
That thou so many princes at a shot
So bloodily hast struck?

First Ambassador

The sight is dismal...

Горацио хочет обо всем рассказать.

Horatio

And let me speak to the yet unknowing world
How these things came about: so shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts,
Of accidental judgments, casual slaughters,
Of deaths put on by cunning and forced cause,
And, in this upshot, purposes mistook
Fall'n on the inventors' reads: all this can I
Truly deliver.

Вот вся, в общей схеме, фабула трагедии, ее рассказ, то, что завещал Гамлет передать, — остальное молчание. Фортинбрас с грустью встречает свое счастье:

For me, with sorrow I embrace my fortune.

Гораций

Что видеть вы хотите? Если
Отчаянье и ужас, — вот они.

Фортинбрас

О, что за бойня здесь! Смерть гордая, какая
Идет в твоём чертоге вечном тризна,
Что столько царственных скосила жертв
Одним кровавым ты ударом?

Первый посол

Страшный вид...

Гораций

И дайте мне сказать тем, кто еще не знает,
Как все случилось. Придется услышать
О зверских вам делах, чудовищных, кровавых,
Про самовольный суд, случайные убийства,
Про смерть от хитрых козней и насилия
И наконец про то, как за свое ж злодейство
Платились головой злодеи. Я об этом
Всю правду передам.

... Но счастливый

Удел встречаю я со скорбью.

И недаром он оказывает Гамлету воинские почести — он точно побежденный воин, и это — точно поле битвы.

Победные фанфары Фортинбраса переходят в похоронный марш: это музыка смерти, мелодия умирания, песня могилы завершает трагедию. Трагедия завершается смертью, «всеобщим умиранием», это поистине «пир смерти». В этом смысл трагедии. Умерли все — король, королева, Гамлет, Полоний, Лаэрт, Офелия, Гильденстерн, Розенкранц; Горацио остался жить из мужества — это подвиг. Так трагедия вплотную, вся пододвинулась к грани смерти, перешла за ее межу; вся ушла в смерть. И только здесь, наверху, по сю сторону межи протянута еще чуть-чуть нить фабулы — воинские почести, пальба, рассказ, похоронный марш, — а вся трагедия перешла за межу, потонула в смерти, переступила роковую грань, последнюю черту. Вот почему наверху остались только рассказ о трагедии, воспоминание о ней, похоронные почести и марш — все связанное со смертью, все то, что здесь говорит о смерти; ибо сама трагедия вся ушла в смерть и молчание.

ГЛАВА X

Мы^{*22} закончили обзор «Гамлета». И эта трагедия осталась для нас загадкой в конце обзора еще больше, чем в начале его. Не разгадать эту загадку была цель этих строк, не раскрыть тайну Гамлета, а принять тайну как тайну, ощутить, почувствовать ее. И если загадочность и непостижимость произведения только усилились в этой интерпретации его, то это не прежняя, начальная его загадочность и непонятность, простиравшиеся от внешней темноты трагедии и стоявшие помехой на пути к художественному ее восприятию, — а новое, глубокое, глубинное ощущение тайны, создавшееся в результате восприятия этой пьесы.

Задача критика только и сводится вся без остатка к тому, чтобы дать известное, свое, определенное направление восприятию трагедии, сделать его именно в этом направлении возможным, а к чему придет читатель трагедии в результате движения его художественного переживания по этому направлению — это вопрос, выходящий из области ограниченно строго художественного восприятия пьесы. Здесь «чистое» восприятие исчерпывает себя, здесь искусство кончается и начинается... «Что?» — этот вопрос и стоит сейчас перед нами: что начинается сейчас за нашим «восприятием» трагедии, к чему привело это его «направление». Не вдаваясь глубоко в существо дела (мы намеренно ограничили тему этого этюда художественной стороной трагедии), все же постараемся узнать в самых общих чертах только, до чего дошли мы, что начинается за этим, если это не искусство, то что это? Прежде всего, трагедия удивительна по основному тону своему, по главному строю своему — взаимоотношению фабулы и действующих лиц. Обзор хода действия и образов действующих лиц с достаточной ясностью указывает, что фабула пьесы при всей особенности своей структуры (политическая интрига, две части фабулы, «пантомима» — катастрофа до начала действия, полная бездейственность, катастрофа) не может быть выведена из характеров героев; нет здесь и predeterminedной, предсказанной, действующей вопреки характерам (влекущей добрых и чистых к ужасным преступлениям), ужасной связи лиц и фабулы, которую называют роком, фатумом. Обе эти трагедии — рока и характера — внутренне родственны по идее, их объединяет то, что в обоих случаях фабула подчинена действующим лицам, в первом случае — слепо они делают то, что predeterminedено роком, во втором — отдаются влечениям своих «характеров», данных тоже заранее, так что трагедия характера есть как бы видоизмененная трагедия рока. «Гамлет», как показывает все предыдущее, не есть ни трагедия рока, ни трагедия характера¹. Что же? Как определить ее?

¹ В. Соловьев (Соловьев, 1897), сравнивая Гамлета с Орестеей — трагедию характера с трагедией рока, — говорит о синтетической драме — внешней необходимости и глубокой



Необычная и непохожая ни на какую другую, она не являет нам действенное столкновение воли, борьбу с препятствиями внутренними или внешними. Ее справедливо назвать «трагедией трагедий» не только потому, что каждая иная исходит из такой именно трагедии, но и потому, что она к ней приходит: «Гамлет» начинается там, где кончается обычная трагедия. Это основа и вершина, альфа и омега. Она вся построена на изначальной скорби самого существования, печали бытия. В этом основной смысл трагического. По всеобщему толкованию трагическое заключается в роковом столкновении человеческой воли с препятствиями — извне или изнутри. Но ведь здесь дается только обстановка, условия, необходимо сопровождающие трагическое. Драматическая борьба указывает лишь на то, что трагическое достигает такого напряжения, что необходимо выливается в действие. Но при этом говорится лишь об обусловленности, но не о самом трагическом. Что же выявляет трагический герой в процессе драматического столкновения? Ведь не само столкновение, а то, что лежит в основе его, основопричину трагического состояния героя. Он выявляет нечто более глубокое, чем то случайное и преходящее, что лежит в

индивидуальности, которой он не знает в поэзии, но видит в жизненной драме Платона. Но ведь в «Гамлете» и есть эта «синтетическая драма». К. Фишер считает ее «самой образцовой трагедией характера (здесь и далее подчеркнуто Л. В.). Вся фабула изменена и обработана так, что ход ее событий развивается в чисто характерных образах, действиях и речах». Гораздо проще и непосредственнее, художественно-правдивее уловил Толстой в Гамлете отсутствие характера. Его взгляд глубоко верен в этой части и очень важен для этюда полярностью: пусть два полюса противоположны, они определяют друг друга, они на одной оси. Говоря о нехарактерности Гамлета, он объясняет, как Шекспир героя легенды превратил в свой «фонограф», заставляя высказывать свои мысли (сонеты): «В легенде личность Гамлета понятна... Но Шекспир... уничтожает все то, что составляет характер Гамлета и легенды. Гамлет во все продолжение драмы делает не то, что ему может хотеться, а то, что нужно автору (не автору, а трагедии — в этом вся разница: в первом случае нехудожественно, во втором — высшая художественность — Л. В.)... Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер. Шекспир не сумел, да и не хотел (это главное! — Л. В.) придать никакого характера Гамлету».

Гете: «Хотя в пьесе ничто не отступает от предначертанного плана, но герой не следует никакому определенному плану... Пьеса имеет определенный план, и никогда не было в замыслах поэтов более великого плана». В этой удивительной формуле — о плане пьесы, а не героя — все.

В. Соловьев говорит о мистическом в искусстве: «...ярких, осязательных и, так сказать, членораздельных явлений сверхъестественного... не бывает. Здесь все подернуто как-то неуловимо колеблющимся туманом, который во всем дает себя чувствовать, но ни в чем не обособляется... То, что идет «оттуда», можно сравнить с тонкой нитью, неуловимо вплетенной во всю ткань жизни и повсюду мелькающей для внимательного взгляда, способного отличить ее в грубом узоре внешней причинности, с которой эта тонкая нить всегда или почти всегда сливается для взгляда невнимательного».

основе всякого драматического столкновения. Он выявляет общее и вечное, так как на трагедию мы смотрим снизу вверх: она — над нами, она — фокус, в котором собралось изначальное, вечное, непреходящее нашей жизни. Во всякой трагедии за бешеным водоворотом человеческих страстей, бессилия, любви и ненависти, за картинами страстных устремлений и непостиганий мы слышим далекие отголоски мистической симфонии, говорящей о древнем, близком и родимом. Мы оторваны от круга, как когда-то оторвалась земля. Скорбь — в этой вечной отъединенности, в самом «я», в том, что я — не ты, не все вокруг меня, что все — и человек, и камень, и планеты — одиноки в великом безмолвии вечной ночи. И как мы ни назовем непосредственно, ближайшим образом причину трагического состояния — роком или характером героя, — мы придем все равно к истоку этого состояния: к бесконечной вечной отъединенности «я», к тому, что каждый из нас — бесконечно одинок.

На этой изначальной скорби бытия построен «Гамлет». Вся трагедия точно происходит на грани, на пороге двух миров, в ней точно осуществляется через трагедию Гамлета связь обоих миров (Гамлет — через Гамлета, Фортинбрас — через Фортинбраса, тождество имен глубоко символично), восстанавливается прерванное единство, преодолевается отъединенность — так трагедия переходит в молитву, восходит к молитве. Ибо там, где молитва (слияние), там трагического нет, там кончается трагедия. Смысл трагедии именно в этой воссоединенности: точно ее второй смысл, о котором говорит умерший Гамлет, смысл здешней тайны, тайны жизни в трагическом свете.

Отсюда два вывода для художественного воплощения мистического: оно не должно сваливаться с неба, а входить в общую ткань произведения; воспроизводить его — неуловимо и неопределенно (Соловьев В.С. Собрание сочинений: в 9 т. Спб.: Общественная польза, 1901-1907. Т. 7. С. 171-175). То же — т. 9, предисловие к «Упырю»: о мистической глубине жизни («подземное»), иной, роковой связи событий и явлений. Это как нельзя лучше подходит к «Гамлету». Вплетение мистической нити ср. у Достоевского («Идиот», «Братья Карамазовы» и др.) — подозрения, предчувствия, тревога, прозрения, совпадения, сны, бред — мистическая нить фабулы. В «Идиоте»: «Мы чувствуем, что должны ограничиться простым изложением фактов, по возможности, без особых объяснений и по весьма простой причине: потому что сами во многих случаях затрудняемся объяснить происшедшее».

К. Фишер говорит о «пессимистической черте, которая там господствует... и в качестве созерцающей идеи возвышается над целым произведением, подобно хору древних» («второй смысл»?). Но в Гамлете эта черта проявляется (сливается) в нем одном, в его характере.

О трагедии он говорит: «Тут, по-видимому, властвует темная и загадочная сила, перед которой мы охватываемся таким же тяжелым страхом, каким проникнут Гамлет при появлении призрака». Он обращается к этой силе словами Гамлета к Тени, то есть признает ее потусторонней (вспомним слова Гамлета — beyond [до сл. за пределом — прим. пер.] и т. д.), — не противоречит ли это всему его толкованию пьесы, по которому все причины — здесь. Откуда эта темная и загадочная сила, к которой обращаются с такими словами в самой образцовой трагедии характера? «Гамлет» — мистическая трагедия, это в конце концов чувствуют все как неразстворившийся в их толковании осадок, сгусток, состав трагедии.

You that look pale and tremble at this chance,
That are but mutes or audience to this act,
Had I but time – as this fell sergeant, death,
Is strict in his arrest – O, I could tell you –
But let it be. Horatio, I am dead;
Thou livest...
So tell him, with the occurrents, more and less,
Which have solicited. The rest is silence.

Вы, побледневшие от зрелища такого,
Свидетели, дрожащие безмолвно,
Будь время у меня – палач свирепый, смерть,
Отсрочки не дает, – о, вам бы рассказал я, –
Но так и быть. – Гораций, смерть пришла;
Ты жив...
...поведай
Ему, великое и малое, и что
Руководило мною... Конец – молчанье.

Act V, sc. 2

Точно этот «rest is silence» сливается с загробной тайной, о которой говорит отец Гамлета:

But that I am forbid
To tell the secrets of my prison-house,
I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,
Thy knotted and combined locks to part
And each particular hair to stand on end,
Like quills upon the fretful porpentine:
But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood.

Если б не запрет
О тайнах говорить моей темницы, повесть
Я б рассказал: от одного ее лишь слова
Твой ужаснулся б дух, кровь юная застыла б,
Как две звезды глаза бы вырвались из орбит,
Волнистые, густые кудри развились бы
И дыбом встал бы каждый волос твой,
Подобно иглам злого дикобраза.
Но этим откровеньям вечных тайн
Внимать не могут плоть и кровь.

Act I, sc. 5

Это одно: тайна загробная, с которой пьеса начинается, и тайна здешняя, смысл трагедии, которой она кончается; первая — неизреченная, непостижимая «to ears of flesh and blood²», вторая — «the rest is silence» — сливаются; то есть смысл трагедии потусторонний, мистический, не «to ears of flesh and blood». Вот почему вся трагедия построена на смерти и молчании. Эта самая мистическая трагедия, где нить потустороннего вплетается в здешнее, где время образовало провал в вечности, или трагическая мистерия, произведение единственное в мире. Здесь в общих словах указаны черты этого трагического, положенные в основу Гамлета: отъединенность и двумирность, но не сказано прямо о нем ничего. Что же такое за трагедия «Гамлет»? Порядок рассмотрения пьесы, в некоторых местах особенно, почти сбивается на пересказ фавулы. Помимо стремления охватить своим толкованием всю трагедию,

¹ Конец — молчанье — *Прим. пер.*

² Для плоти и крови — *Прим. пер.*

даже ее мельчайшие части, это объясняется самой мыслью, положенной в основу этого этюда, взглядом на саму трагедию: в ней прежде всего необходимо выявить господство фабулы трагедии, хода действия, самой «пантомимы» трагедии, — ее легче пересказать, чем объяснить, нельзя отвлечься в ее рассмотрении от фабулы, нельзя абстрагировать образы действующих лиц. Мы уже останавливались на этой стороне пьесы — на господстве в ней «пантомимы», на единственном ее неотвратимом, последнем законе-причине — так надо трагедии. В чем же смысл этой «пантомимы», этого «так надо трагедии»? Подробное рассмотрение и оценка этого второго смысла трагедии (ибо этот закон и есть второй смысл трагедии «the rest is silence», первый в фабуле — рассказ Горацио) выходит за пределы художественного истолкования пьесы, это тема особая. Здесь же надо установить только к чему мы пришли, какой категории эта тема принадлежит.

Смысл трагедии — в ее известной философии, или лучше — религиозности трагедии, не в смысле определенного исповедания, но в смысле известного восприятия мира и жизни. Трагедия есть определенная религия жизни, религия жизни *sub specie mortis*¹ или, вернее, религия смерти; поэтому вся трагедия уходит в смерть; поэтому ее смысл сливается с загробной тайной. Гамлет завещает Горацио рассказать его трагедию. Что расскажет Горацио, мы знаем — фабулу трагедии. Сам Гамлет, стоящий уже в могиле, мог бы рассказать нам, бледным, дрожащим, немым зрителям, иное, второй смысл трагедии, но он унесен туда, он, как и загробная тайна, «*is silence*»²). О нем в этюде не сказано прямо ни слова, хотя весь он посвящен этому второму смыслу. Повторим здесь: можно, конечно, и прямо говорить об этом «втором смысле», но это уже тема особая, требующая особого подхода, тема, так сказать, мистическая, потусторонняя (как и сам «смысл»), метафизическая, допускающая к себе только отношение религиозное и выходящая за пределы художественного восприятия трагедии. Здесь же нас занимает этот «второй смысл» лишь в ограниченных пределах трагедии, в замкнутом кругу ее «слов». В этом цель всего этюда: прошупать этот «второй смысл», это «остальное», что «есть молчание» в чтении трагедии, в ее словах. Мы, закончив обзор, подошли вплотную к чему-то, что мы хотели в настоящей главе определить, к смерти и молчанию, куда ушла трагедия, к ее рассказу (чтению) и «второму смыслу».

Здесь искусство кончилось, началась религия. Смысл «пантомимы» трагедии, смысл «так надо трагедии» определенно религиозный: это известное восприятие человеческой жизни через призму трагедии. Гамлет говорит о божестве, управляющем нашими судьбами, о роковом ритме времени — не теперь, так после; после, так не теперь, — о воле провидения, без особой воли которого не погибнет и воробей. Это все религия трагедии, у которой один обряд — смерть, одна добродетель — готовность, одна молитва — скорбь.

¹ С точки зрения смерти (лат.) — Прим. ред.

² Молчание — Прим. пер.

Что это за Бог трагедии, которому молится своей скорбью Гамлет, — это тема особая.

Говорят обычно о «просветленном» ощущении после созерцания или чтения трагедии, наступающем несмотря на всю ужасность трагического. Дело личного ощущения: в нашем чтении трагедии, предлагаемом в настоящем этюде, приходится говорить не о просветленном, а об омраченном впечатлении: трагедия заражает душу читателя или зрителя своей беспросветной скорбью, и в этом ее смысл, смысл восприятия трагического. Вообще не мешало бы задуматься над эстетической формулой «художественное наслаждение»: не является ли это «наслаждение» подчас, особенно при созерцании трагедии, глубоким мучением, омрачением духа, приобретением его трагическому. Мы все испытываем, созерцая трагедию, то, что король, глядя на пьесу «Убийство Гонзаго»: мы все рожденные, причастны трагедии и, созерцая ее, видим на сцене воспроизведенной свою вину¹, вину рождения, вину существования, и приобщаемся к скорби трагедии. Трагедия нас, как и Клавдия, уловляет в сети собственной совести, зажигает трагический огонь нашего «я», и ее переживание поэтому делается для нас глубоко мучительным вместо ожидаемого эстетического «наслаждения». Вот почему мы, как Клавдий, прерываем восприятие трагедии, не выдерживая ее света до конца; вот почему всякая трагедия, как и представление в «Гамлете», обрывается до конца — на молчании, и есть поэтому оборванная, неоконченная трагедия. Трагедию надо закончить, надо восполнить в себе, в своем переживании. Это иное восприятие трагедии ужаснуло бы нас, как ужасна именно загробная тайна Духа «to ears of flesh and blood», и, кто знает, может быть, и наша рука, как и Горацио, потянулась бы к отравленному кубку. То же и с Гамлетом. Трагедия обрывается. Вся она уходит в смерть и молчание (ср. прекращение представления в «Гамлете»), а здесь, наверху, остается для художественной законченности рассказ трагедии — чуть-чуть развернутая, протянутая еще нить фавулы, которая сворачивает в круг, замыкает трагедию, возвращаясь в ее рассказе к ее началу, к ее новому чтению, ограничивая ее восприятие художественным восприятием, чтением, и обрывая на смерти и молчании — ее сущность. Но художественное восприятие есть «испугавшееся», прерванное восприятие, не законченное; оно неизбежно приводит к иному — к восполнению слов трагедии молчанием.

Рассказ о «неестественных» событиях, смертях, гибели выделяет, отграничивает художественное восприятие трагедии, ее чтение; замыкает в круг, возвращаясь к началу и повторяя трагедию, ее «слова, слова, слова», ибо весь «рассказ» ее, то, что есть в ее чтении, то, что подлежит художественному ее восприятию, все это — ее «слова, слова, слова». Остальное — молчание.

¹ Ср. учение о вине Шопенгауэра: первородный грех. Кальдерон: «Величайшая вина человека в том, что родился он». Эту вину свою — вину жизни, вину рождения — чувствуем мы в «Гамлете», как Клавдий в «Убийстве Гонзаго» — свою.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отрывки из черновика 1915 г.

**1 Данный отрывок не был включен автором в беловой вариант.*

Вот почему не будет противоречием с развиваемыми в этом предисловии взглядами то обстоятельство, что в примечаниях этим подчеркивается то значение, чисто второстепенное, которое этому отводится, которое для читателя не обязательно, но обязательно для критика, ибо не в этом цель — разбить критиков; это чисто служебная роль — выяснить наше понимание. Мы будем опровергать мнения других критиков. В предисловии, в области теоретической — все равноправны, и не наша задача опровергать чужие мнения. Но лишь только мы вступаем в область критики, в область художественного настроения — такая точка зрения губительна. Устанавливая и утверждая свое понимание, мы субъективно отвергаем весь? (конечно, только субъективно, объективной необходимости в этом нет — для читателя, повторяю, это необязательно. Для него это только способ изменить понимание критика). В душе наше понимание заполнило все место и нет места для других толкований.

**2 Данный отрывок не был включен автором в беловой вариант.*

...и другой, таинственный, о котором он сам мог бы рассказать — и который — как и остальные — молчание. Этот второй смысл внутренней трагедии виден только на известном расстоянии. Как самое важное в произведениях живописи, в картинах не краски, не изображение предметов, а тот воздух, та перспектива, те бесконечные дали, которые возникают из сочетания красок и предметов, которые заполняют картину, но которых в картине собственно нет, которые возникают из картины. Точно также в трагедии, где от автора не говорится ни слова, где он только передает положения и события — не рассказав о них, но точным их воспроизведением — самое важное это не обрисовка характеров действующих лиц, их поступков, судеб — а тот неуловимый воздух, заполняющий промежутки между лицами, те бесконечные дали, которые возникают из сочетания лиц и положений. Так в трагедии самое важное не то, что происходит на сцене, что видимо и что дано, а то, что *висит*, что смутно отгадывается, что ощущается за событиями и речами. Та невидимая атмосфера трагического, которая неустанно давит на пьесу и заставляет возникать в ней образы и лица. Этой атмосферы, скрывающей второй смысл пьесы, в самой пьесе нет, она не дана, она возникает из данного, ее надо вызывать.

**3 Оригинальный вариант из черновика.*

Надо поставить каждое из них на надлежащее место, надо расставить марионетки — чтобы получилась сцена. Надо различить лиц подлинно трагических, носителей трагического начала в своей душе — трагических героев — от трагических жертв, — гибнущих под давлением этого трагического начала. Только расставив их — можно вызвать к жизни это пространство, которое находится между ними, заполненное невидимыми нитями трагического.

**4 Оригинальный вариант из черновика.*

И вот, когда Бернардо рассказывает Горацио, что было с ним эти две ночи сряду, Тень является снова. Два раза является Тень и безмолвно, сливаясь с окружающим сумерком, проходит по террасе и исчезает вместе с уходящей ночью. Это бездейственное и бессловесное появление Тени перед ночной стражей лучше всего характеризует эту бездейственную, но такую значительную роль Тени в этой бездейственной же пьесе. О, это вовсе не сценический только эффект, не аксессуар трагический, наглядно показывающий, сценически воспроизводящий разоблачение убийства. Такая оценка роли Тени делается неоднократно, несмотря на всю ее недопустимость.

**5 Оригинальный вариант из черновика.*

Горацио не верит возможности появления призрака — и Бернардо начинает рассказывать — и в самом {нрзб} месте рассказа о Тени — рассказ вдруг переходит в действительность, фантастика в бытие, сказка в жизнь. Из рассказа о Тени возникает сама Тень.

Bernardo

Last night of all,
When yond same star that's westward from the pole
Had made his course to illumine that part of heaven
Where now it burns, Marcellus and myself,
The bell then beating one, —

Enter Ghost.

Marcellus

Peace, break thee off; look, where it comes again!

Бернард

Минувшей ночью,
Как та звезда, что западней Полярной,
Свершая путь свой, озарила небо
Там, где теперь горит, Марцелл и я, лишь только
Пробило час...

Входит Призрак.

Марцелл

Ни слова, замолчи! Смотри опять идет он!

Так, существующая между рассказом, вымыслом и действительностью, Тень из рассказа появляется снова. Здесь скептик Гораций, который относил все на счет игры воображения, преобразается вдруг и с неведомой дотоле силой ощущения того, что прежде было иррациональным — весь дрожит от изумления и страха.

**6 Оригинальный вариант из черновика.*

Это непередаваемо. Простые умы солдат и сам ученый Горацио, который, несмотря на всю ученость, не мог добиться ответа, и который вдруг стал суевернее их, толкуют, что бы могло означать появление Тени.

**7 Оригинальный вариант из черновика.*

Таинственное посещение королевского призрака вызывает смутные предположения о грядущих бедствиях и несчастьях. Здесь Горацио, так странно стоящий вне самой трагедии, с самого ее края, как бы со стороны воспринимающий (все это для рассказа — он грядущий рассказчик), правильно определяет роль Тени: точно и определенно указать ее роль невозможно. В ней завязка трагедии. Это она приносит удивительную завязку событий,

тяжкие и чудесные несчастья, действуя не столько непосредственно, сколько через других и, главным образом, через своего сына. Завязка всей этой трагической, хотя и бездейственной борьбы — в отце Гамлета. Определяя его роль надо различать его дела, оставленные им со смертью и его действия посмертные.

**8 Оригинальный вариант из черновика.*

Вот экспозиция драмы. Развивается поединок между победителем Гамлетом и побежденным Фортинбрасом. Гамлет, помимо завязки, сделанной им еще во время жизни, на этой брэнной половине мира, продолжает действовать и после смерти. Тень — это связующая среда, через которую потустороннее влияет на здешнее.

**9 Оригинальный вариант из черновика.*

Смутное чувствование Горацио, перешедшее в странную уверенность, почти равнявшуюся сокровенному знанию оправдалось. Дух манит Гамлета за собой. Горацио все настаивает на своем: [act 1, sc. 4]. Тень уводит Гамлета — и там над бездной — в ужасный час ночи открывает и разоблачает сыну земные тайны, небесные скрыты от него. У него нет языка для изъяснения их, у Гамлета нет ушей для восприятия их [act 1, sc. 5]. Он разоблачает тайну, земную тайну своей смерти — убийства своего брата и призывает к мести. С первыми предвестниками утра Тень исчезает. И только из под земли, из бездны, несется его ужасный голос к товарищам Гамлета.

Тень является еще раз — третий раз в продолжение пьесы — воспламенить угасший замысел Гамлета. Эта роль Тени — разоблачение убийства и требование мести — можно только определить через Гамлета. Тень прямо не действует в пьесе — в двух вещах проявляется ее действие: она господствует бездейственно над этой бездейственной трагедией — доминирует над ней, входит в ее фабулу, в ход ее действия. Затем она через Гамлета действует на Земной Мир. Поэтому, ее характеристика как *Тени* не может быть дана. Это полный расплывчатой, сумрачной зыбкости дух, находящийся на грани события-явления-действия. Характеристика поэтому ее не может быть дана. Ее характеристика в устах Гамлета и Горацио — не есть характеристика Тени — это характеристика отца до смерти. Тень же, как таковую, можно выявить как явление, в ходе действий и прежде всего в Гамлете. На всем в пьесе <нрзб>, на всем в ходе действия трагедии лежит отбрасываемая его тень, <нрзб> «тень Тени», как говорит в «Гамлете» Розенкранц. [act 2, sc. 2]

**10 Оригинальный вариант из черновика.*

Это еще земные осуждения ума, в этих осуждениях, в этой иронии еще нет последней глубины, она не зажжена последним пламенем души.

**11 Оригинальный вариант из черновика.*

Как и в первый раз, ее появлению предшествует рассказ — очень тонко рисует эту неуловимую почти картинку Тени. Этот прием в связи с конкретным рассказом о Тени и двукратном ее появлении указывает на то, что она не сценический аксессуар. Замечательная по силе художественная деталь: при определении времени — очевидцы расходятся — определить пребывание Тени на время <нрзб> нельзя — в это время потерялось понятие времени — как неисчерпаемо глубоко.

**12 Оригинальный вариант из черновика.*

Наконец токи встречаются, и их стечение озаряется удивительным светом, который заливает все. Гамлет и Тень сходятся.

Когда Тень разоблачает страшную тайну, которая одна определила весь ход мысли, всю судьбу датского принца, Гамлет в ужасе удивления привидя (?) исполнения темных пророчеств его души, восклицает: «O my prophetic soul!». Его пророческая душа бессознательно знает уже, он весь предчувствие, еще не оправдавшееся, тайна, еще неоткрывшаяся, пророчество, не осуществленное, поэтому он еще здесь наполовину. Наполовину там. Но — это особенно важно отметить — он еще только пророк. Он просто предчувствует, но о мести не помышляет. Таков Гамлет до явления ему тени.

**13 Оригинальный вариант из черновика.*

В этих словах ключ к пониманию всего Гамлета. Он переродился вновь, во второй раз, перемерился. Он уже вынут из круга обыденной жизни, остановился во всеобщем коловращении. Он поклялся помнить, со страниц воспоминания он стер все пошлые (ибо все прежнее от касания иному миру стало пошло) воспоминания, все изречения книг, доводы рассудка, и наблюдений юности. Слова Тени одни будут жить в книге души его, без примеси других ничтожных слов. Это он записывает, выражает то, чего реально-символическая, такая всеобъемлющая подробность — это записывание. В этом весь последующий Гамлет — Гамлет, имеющий в ночи общение со вторым миром, Гамлет, с душой коснувшийся тайны, Гамлет, вновь рожденный от отца из того мира.

**14 Оригинальный вариант из черновика.*

И почему не может быть, почему не допустить, что в ужасную минуту смерти, или через ничтожнейшую ($1/10000..$) долю секунды после смерти (ведь никто не знает, что бывает в самую минуту смерти, или сейчас после нее) почему не предположить, что ужасным напряжением бессознательной, может быть, воли в самый момент убийства — по семенной связи — не отзывается это в сыне. Почему не допустить, что необъяснимыми путями, чувствилищами может душа сына через себя ли, через пространство ли души своей, воспринять весь этот комплекс звуковых и световых явлений. Важно вот что: принципиально невозможного здесь ничего нет. Собственно говоря, все то, что мы называем людьми, их внешним видом (то, что мы видим и слышим) есть ничто иное, как известный комплекс зрительных и слуховых впечатлений, которые существуют для нас лишь постольку, поскольку существуют наши воспринимающие их органы. Таким образом, то что мы видимо и слышимо называем человеком — это известная сумма комбинаций звуковых и световых волн, которая оторвавшись от предмета — самого уже через известное время, хоть бы и ничтожное доходит до нас (от звезд доходит за 400 мл. св. лет, следовательно видимое нами небо не существует; принципиальной разницы нет, перестало ли существовать $1/10000..$ доли секунды или несколько лет — все равно — в миг, когда мы видим человека или слышим его он в том виде не существует, таким он присутствовал за минуту до того — теперь его нет — таким образом все видимое и слышимое нами — призрачно). Но этим не уничтожается вовсе, а идет в бесконечности во вселенной, увековечивая миг в вечности, отражаясь и преломляясь, и если бы где-нибудь за миллион верст от Земли наведет воспринимающий аппарат — он бы через сотни лет увидел движения, слова, жизнь давно умерших людей. Так что принципиальной несообразности призраков нет. Если возразить, что этого не было, то ведь и Гамлета любви

к Офелии уже естественно — тоже не было. В области художественного произведения мы верим поэту. В этом мире все совершается предопределенно. Особенно если принять во внимание семенную, кровную связь. Роль Тени тогда понятна.

**15 Оригинальный вариант из черновика.*

Его непонятные возгласы, шутки, жесты, слова — все изменилось, все не такое, как прежде: и это ничем не объяснимое ироническое отношение к Тени — его язык стал иной. Он заставляет друзей дать страшную клятву, требуемую духом, сохранить в тайне все виденное. Гамлет, отрешенный и отделенный от всего мира, стерший со страниц воспоминания все, переродившийся — уже не имеет дел — у всех свои желанья и дела — а Гамлет идет молиться! У него нет и не может быть ни желаний, ни дел — он идет молиться! — таков его тяжкий жребий. Горацио прав — в его словах здесь впервые появляется эта ужасная рассеянность в мыслях.

**16 Оригинальный вариант из черновика.*

...дать действие в отзвуке, в отсвете, в отголоске, Об удивительном, откуда проистекающем общем характере этой трагедии — точно вся она развивается за какой то полупрозрачной завесой, точно вся она происходит в странном и матовом, глубоком матовом полусвете, точно это трагедия теней, в ней за каждой тенью ощущается таинственный ее отбрасывающий предмет, точно за каждым рассказом находится таинственное событие и действие <нрзб>, это трагедия проекций.

**17 Оригинальный вариант из черновика.*

Эта сцена символизирует положение всей трагедии на краю, на грани, как сцена с актерами символизирует положение трагедии на другой грани — на грани действительного и кажущегося, реального и призрачного, фактического и фантастического, сна и яви.

**18 Оригинальный вариант из черновика.*

С художественной яркостью он воскрешает прошлую жизнь черепов — и показывает трагедию в двух проекциях — здесь и там. Удивительная черта! Вот черепа, у которых был язык, который умел петь, вот голова политика, который мечтал перехитрить самого бога, а этот осел (могильщик) перехитрил его теперь — не так ли? Вот царедворцы и законоведы, юристы, писавшие кляузы, и купчие.

**19 Оригинальный вариант из черновика.*

Король, Лазрт и Фортинбрас связаны общей политической интригой, которая проходит по всей пьесе, тоже со стороны. Тема основная — мщение за убитого отца — связывает Фортинбраса и Лазрта и Гамлета. Общая политическая интрига, которой открывается и заключается пьеса, и которая проходит по всей ней, в кратких чертах такова: Гамлета отец и Фортинбраса отец в поединке сошлись и победил Гамлет. И получил владения Фортинбраса. Теперь в обоих странах на престоле дяди — наследники Гамлета и Фортинбраса. Гораций истолковывает явление Тени, как явление, связанное с общим положением в Дании. Эта интрига политическая, охватывающая трагедию как бы рамкой, символизирует эту роль Тени. Молодой Фортинбрас, по словам короля... [далее текст рукописи соответствует отрывку из 8 главы о Фортинбрасе, Лазрте, королеве].

*20 Глава 8 была целиком написана в 1916 году. Ниже приводится первоначальный набросок этой главы из черновика.

Наконец идут лица, которые могли бы быть героями комедии, но трагическая сила пьесы губит их. Эти относятся к третьей группе лиц, состоящей из 1) Полония, Гильденстерна, и Розенкранца — лиц комических с трагическим концом, лиц трагикомических: 2) лиц эпизодических: актеров, могильщиков, придворных, Озрика, Корнелия, священник, Марцелло, Бернардо, Франциско, <нрзб>, посла, матросов, еретиков, слуг и т. д. — их роль ясна — не принимая участия в ходе пьесы они нужны в ее отдельных местах, их роль служебная, 3) отдельно стоит Горацио. Как Гамлет смотрит на гибель Гильденстерна и Розенкранца мы знаем — они попали меж сильнейших бойцов — их гибель необходима... Так же примерно поясняет он гибель Полония. Сами Гильденстерн, и Розенкранц чувствуют, что они связаны с королем — и его паденье — их паденье.

Их роль нам в пьесе ясна: они еще с другой (с третьей или с четвертой Гамлет, Офелия, драматические лица) стороны показывают нам это напряженное, гибельное поле меж бойцов, которые скрестили мечи. Лица эпизодические для нас важны, как лица, создающие тон трагедии ее. Придворный (Озрик), актеры и могильщики, священник и т. д. Это достаточно ясно, какой тон трагедии они придают. Отдельно стоит Горацио. Его роль глубоко важная, он по натуре своей (характеристика Гамлета) не действенное лицо — он зритель, он наблюдатель всего этого, рассказчик. Он символизирует эту выходящую за пределы сцены, со стороны смотрящую и воспринимающую среду трагедии. Впечатления ее такое, что Горацио хочет покончить самоубийством, но Гамлет уговаривает его жить — глубоко символично! В общем, третья группа — опять же то же самое — указывает на характер пьесы — насыщенное магнитное поле.

*21 Заключительная глава «Гамлета» была полностью переписана Выготским. Здесь приводится первый вариант финала.

Мы закончили обзор «Гамлета». И эта трагедия осталась для нас загадкой в конце обзора еще больше, чем в начале его. Тайна Гамлета чрезвычайно упруга и ее не удастся нам нащупать. Поэтому не истолковали и не открыли мы на этих страницах тайну — мы хотели ее ощутить. Не разгадать эту загадку — была цель эти строк, не раскрыть тайну Гамлета, а принять тайну как тайну, ощутить, почувствовать ее. И если загадочность и непостижимость произведения только усилились в этой интерпретации его, то это не прежняя, начальная его загадочность и непонятность, проистекавшие от внешней темноты трагедии и стоявшие помехой на пути к художественному ее восприятию, — а новое, глубокое, глубинное ощущение тайны, создавшееся в результате восприятия этой пьесы. Конечно, между тем и другим — должно стоять чтение пьесы — ее восприятие — ибо здесь, в этих строках только интонации к этому чтению. Трагедия Гамлета необычна и удивительна: — она начинается катастрофой, какая происходит до поднятия занавеса и как бы трагическим тяготением висит все время в воздухе. В продолжение всей пьесы — бездейственность, не двойственное столкновение воли, не борьба с препятствиями, не коллизии драматического действия. В Гамлете надо различать две драмы: одну внешнюю, несколько своеобразную (она происходит в пространстве 3-х измерений), но имеющую все драматические свойства, связанную причинной связью, проникающую из конца в конец. Здесь и политические интриги, и столкновения и т. д. Но есть здесь и вторая драма: Эта раздвигается, раздается,

раздваивается и все время слышится вторая драма, которая происходит в молчании. Здесь за причинной связью, невозможность которой оставлена читателю — втуне только видимость — так как ее неосновательность и неубедительность чувствуется, и она различается на пути, оставляя темные провалы, нащупывается иная, роковая и фатальная связь событий. За здешним ощущается потустороннее; мистическая нить потустороннего вплетается в здешнее неуловимо и отражения иного мира наполняют всю пьесу. Вся она происходит на пороге двух миров, и из иного мира доносятся сюда неуловимые отблески и тени. Это уже не трагедия характера — за ней ощущается вторая трагедия. Прежде всего охват трагедии огромен: взяты <нрзб> основные факты — мистическая связь отцовства, материнства и т. д. Основное трагическое природы человеческой положено здесь в основание: отъединенность от всего, трагическое одиночество человека, да еще в удивительном освещении: раздвоенность двух миров — и отсюда отъединенность человека в этом мире. Эта вторая трагедия незаметно вплетается в первую, где за видимым и внешним смыслом ощущается второй и глубокий. Конечно, состояние раздвоенности и отрешенности не есть еще трагедия — трагедия в том, что это состояние, отражаясь здесь, в делах — ведет к страданию и к вынужденным действиям и трагической гибели. Трагедия Гамлета в том, что он на пороге двух миров должен в этом мире что-то осуществить, что-то сделать — трагедия жизни здесь. Вот почему трагедия о Гамлете есть высшая трагедия о жизни человеческой на пороге двух миров. В этом ее всеохватывающе-всеобъемлющее, мировое и универсальное значение. Если трагедия Гамлета развивается, если неуловимо вплетается в нее нить потустороннего (через Гамлета и «испуг» всех остальных, как мы проследили) и неотвратимо влечет к гибели, так что катастрофа является как бы данной уже в экспозиции трагедии, чувствуется нарастающей уже в каждой сцене, а не является со стороны, — то это не трагедия рока, не трагедия характеров — действительно одинокая в среде всех драм и трагедий. Это самая мистическая трагедия, где нить потустороннего вплетается в здешнее, где тот мир влияет на этот, так что трагедия происходит одновременно в двух мирах — здесь и там. Это трагическая мистерия — произведение единственное в мире, своеобразнейшее — как мистерия — эта пьеса имеет два смысла — один видимый и простой, другой — сокровенный и тайный. В этих строках, посвященных и навеянных этим вторым смыслом, *прямо* не сказано о нем ни слова. Он только намечен — ибо смысл этой второй трагедии таится в невыразимости, неизреченности, несказанности. Если бы Гамлет имел время — он рассказал бы.

Перед нами замкнулся круг трагедии. Пришел ее рассказ о несчастьях и чудесах, о жертвах, которые принесла в царственных чертогах смерть, убив Гамлета, Лаэрта, Полония, Офелию, Короля, Королеву, Гильденстерн и Розенкранца, о целом ряде кровавых, противоестественных событий, ужасных дел, об искупительных жертвах и случайных убийствах, о смерти, происходившей из-за злой воли и вынужденно, об отмщении, павшем на голову убийц, и о трагической гибели всех. Перед нами прошла вся трагедия — ее слова, слова, слова...

Тезисы к «Гамлету»¹

Предисловие

I. Субъективная критика, к которой относятся предлагаемые строки, намеренно ограничивает свои задачи исключительно передачей собственного художественного впечатления, не вдаваясь ни в научные, ни исторические, ни философские проблемы, так или иначе связанное исследуемым произведением.

II. Как критика откровенно дилетантская, замыкающая в узкий круг собственного субъективного впечатления, она не связана в своих суждениях ни личностью автора, ни общим смыслом всех его произведений, ни мнениями других критиков, но исключительно текстом исследуемого творения.

III. Неотразимость читательского впечатления преодолевается художественным восприятием самого произведения. Читательская критика должна быть восполнена художественным восприятием творения искусства, она не существует сама по себе, независимо от него; она только дает направление худ. [художественного] переживания, его тон, так что читат. [читательские] заметки о трагедии «Гамлет» суть как бы внутренние интонации при его чтении, которые без самого чтения (худ. [художественного] восприятия) не существуют.

Глава I

IV. Трагедия «Гамлет», непонятная и загадочная в самом существе своем, не похожая ни на какую другую трагедию, вся построена на таинственности и непостижимости; в ней чувствуется касание иному миру; непонятность и особенная своеобразность самого ее строя выясняется из исследования взаимоотношения (зависимости, связи господства или подчинения) фабулы пьесы и действующих лиц, — что вообще определяет характер и смысл всякой трагедии (траг. [трагедии] характера, траг. [трагедии] рока). В ней открывается «иной смысл» всего совершающегося, о к-ом [котором] говорит Гамлет перед смертью: «Я рассказал бы...», но к-ый [который] унесен им в могилу и остается нерассказанным до конца пьесы. Его можно выявить и ощутить в процессе художественного восприятия трагедии.

¹ Тезисы публикуются впервые; рукопись хранится в личном архиве семьи Выгодских. Точную дату их написания установить не удалось. Вместе с тем, судя по пометке на обороте, где приведен адрес проживания и телефон («Адрес: Л. С. Выгодский. Москва. Арбат 30, кв. 43. Тел. 1-58-04 (вызвать из 43 кв.)), можно предположить, что тезисы являлись заявкой на издание его работы «Трагедия о Гамлете, принце датском В. Шекспира». В данном издании тезисы приводятся в современной орфографии. Слова, написанные неразборчиво, заключены в угловые скобки (предположительное прочтение). В тексте сохранены подчеркивания и авторские сокращения, полное написание слов приводится в квадратных скобках — *здесь и далее прим. ред.*

Глава II

V. Особенность трагедии, состоящая в том, что происходящие в ней события даны большей частью в рассказах действ. [действующих] лиц о них, а не в непосредственном их воспроизведении, придает особый, бездейственный стиль всей пьесе.

VI. Роль Тени в трагедии нельзя признать служебной и технической только: она не является сценическим аксессуаром, наглядно воспроизводящим разоблачение убийства и мотивирующим долг Гамлета и могущим поэтому быть замененным любым живым лицом, обладающим равной авторитетностью в призывах к мести и знанием тайны смерти отца принца, — в этом убеждает нас то, что роль ее не кончается вовсе после разоблачения тайны, не начинается и этим и вообще этим не исчерпывается; она не есть только форма, логически необходимая (отец убит — по фабуле, и все же драме он нужен, как живое лицо, к-ого [которого] принц любит, к к-му [которому] чувствует долг и т.д. — отсюда явление призрака, совмещающее и то и другое), но в сущности не вносящая элемента сверхъестеств. [сверхъестественного] в драму, — об этом говорит вся реальность потусторонности Тени в трагедии, ее иномирности, ее именно «призрачности», замогильности, ее сверхъест. [сверхъестественной] стороны. — Двукратное появление Тени, «обращение» неверующего Горацио, анализ первой сцены.

Глава III

VII. Гамлет до явления Тени предчувствует все, он видит отца в «очах души», убийство и брак матери уже отозвались в нем тяжелой скорбью и мрачными предчувствиями (Первый монолог). В первый период в принце — удивительное смешение его состояния до трагедии (Виттенбергский студент — речи о пьянстве и т.д.) и уже трагического его состояния (предчувствия).

VIII. Принц любит Офелию, но эта его любовь пугает Полония и Лаэрта, к-ые [которые] смутно угадывают что-то гибельное в его любви, от чего стараются уберечь сестру. Лаэрт говорит, что он, м.б. [может быть], ее и любит, но не волен в себе, он — раб своего рождения. Гамлет пишет ей: «твой навсегда, пока эта машина принадлежит мне...». Эти слова, как и слова Лаэрта звучат отзвуком его грядущей трагедии, когда обреченный, он теряет власть над собой.

Глава IV

IX. Явление Тени Гамлету есть как бы минута второго рождения, которая изменяет его совершенно, делает иным человеком. Мистическое общение с иным миром — основной факт, определивший все его состояние впоследствии и судьбу. Сейчас после свидания с Духом — он совершенно меняется: сравнение сцены с друзьями до и после явления Духа.

X. Явление Тени, общение с иным миром отзывается в Гамлете отъединенностью от всего земного, разобщенностью с миром, глубокой скорбью, безумием и ощущением провала времени. Его рыдание: «The time is out of joint...» — определяет всю его трагедию: <покров> этого мира — время — порвался, он рожден осуществить связь двух миров через себя, через свою трагедию.

Глава V

XI. Гамлет после явления Тени находится не в обычном состоянии сознания (то, что называют его безумием). Его перерождение чувствуют все. Гамлет — мистик, все время связанный (Памятью) с иным миром. Он глубоко разобщен с этим миром, стерт со страниц воспом. [воспоминаний] и т. д. Его скорбь и ирония — только отражение этой разобщенности, к-ая [которая], в свою очередь, объясняется его «вторым рождением». Он все время живет на пороге двух миров.

Глава VI

XII. Вопрос о безволии его есть центральный вопрос пьесы. Другая сторона этого вопроса — объяснение не только его бездействия, но и действия (уб. Полония, Гильд., Розенкр., представл. и т. д. [убийство Полония, Гильденстерна, Розенкранца, представление и др.]). Его бездействие, к-ого [которого] он сам не понимает, как и действие — объясняются своеобразным его «трагическим автоматизмом» — подчиненностью его воли непонятным ему самому образом воле трагедии. — Подробное рассмотрение муки безволия, самообвинений и поступков его. — Мука безволия после поездки в Англию «сменяется» готовностью перед наступлением рокового extrim'a, промежутка трагедии, в к-ый [который] совершается все: ход трагедии образовал этот промежуток времени. Гамлет, убедившийся, что есть божество, управляющее нашими судьбами, почувствовал смысл своего положения в трагедии и, предчувствуя наступление роковой минуты катастрофы идет ей навстречу; но, соглашаясь на поединок, предложенный ему, он не имеет никакого плана действий, ни решения убить короля теперь именно. Это случается помимо его воли в нужную минуту трагедии.

Глава VII, VIII

XIII. Остальные действующие лица влекутся к гибели, сами готовя и ускоряя ее; они ощущают ужасную гибельность поведения Гамлета и, желая предупредить ее, сами идут навстречу своей гибели.

Глава IX

XIV. Катастрофа происходит неожиданно. Сцена насыщена действием посмертным. Гамлет совершает все, уже будучи убит, уже оттуда. В минуту смерти он говорит о смысле всего совершившегося, к-ый [который] он носит в могилу.

Глава X

XV. Фабула «Гамлета» состоит из двух интриг: политической и семейной. Обе абсолютно бездейственны. Все действие обоих заключено в двух крайних точках фабулы — завязке и развязке, промежуток между которыми заполнен бездействием. Обе начинаются событиями, отнесенными ко времени до начала трагедии, господствующими над всей пьесой,

неотвратно ведущими к катастрофе, — к-ые [которые], как пантомима перед представлением, предопределяют ход событий в пьесе и роли действ. [действующих] лиц. — Трагедия «Гамлет» не есть ни трагедия рока, ни трагедия характера. Это мистическая трагедия, где ход событий определяется не <здесь?>, а за сценой (в этом смысл полит. [политической] интриги — немотивированная, намеченная схематич., «пантомимическими» чертами, она выносит фабулу из под власти характеров действующих лиц), смысл к-ой [которой] потусторонен, как и тайна загробного мира, к-ую [которую] не может поведать призрак. Горацио расскажет фабулу трагедии, ее видимое — «the rest is silence»¹.

Примечания

XVI. Сближение Гамлета с героями произведений Достоевского; мнение Толстого о характере Гамлета; мнение Гете о плане героя и плане трагедии.

XVII. «Гамлет» — мистическая, необъяснимая в своей сущности трагедия: это чувствовали почти все критики, видя, как самое главное трагедии ускользает от их толкования и останавливаясь на пресловутой темноте и непонятности пьесы. Смысл всего этого, признаваемого как теми, кто ею восхищается, так и теми, кто не видит в ней никакой худож. [художественной] ценности — в ее мистичности, которая одна делает возможным худ. [художественное] восприятие пьесы и образа ее героя.

¹ «Конец — молчанье» (пер. К. Р.) или «Дальнейшее — молчанье» (пер. Б. Пастернака)

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Айхенвальд Ю. Похвала праздности. Сб. статей. М., 1922.
2. Аскольдов С. Время и его религиозный смысл // *Вопр. философии и психологии*, 1913.
3. Предисловие к первому тому книги "Силуэты русских писателей" (первый выпуск) / Ю. Айхенвальд. М., 1908.
4. Айхенвальд Ю. Этюды о западных писателях. М., 1910.
5. Батюшков Ф. Д. История русской литературы XIX века. М., 1908-1911. Т. 4.
6. Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира // *Собрание сочинений*: в 3 т. М., 1948. Т. 1 (в опубликованном варианте дается ссылка на это издание, которым Выготский, конечно же, не мог пользоваться в 1916 г. — *прим. ред.*).
7. Берне Л. Гамлет «Шекспира» // *Полное собрание сочинений*: в 3 т. СПб., 1899а. Т. 3.
8. Берне Л. Из моего дневника. Разговоры // *Полное собрание сочинений*: в 3 т. СПб., 1899б. Т. 3.
9. Брандес Г. Шекспир. Его жизнь и произведения: в 2 т. М., 1901. Т. 2.
10. Булгаков С. Н. Русская трагедия // *Русская мысль*. М., 1914. Кн. 4.
11. Вересаев В. В. Живая жизнь: в 2 кн. М., 1913. Кн. 1.
12. Гете В. Собрание сочинений: в 10 т. СПб., 1879. Т. 6. С. 262.
13. Горнфельд А. Муки слова. Памяти Пушкина. СПб., 1906.
14. Горнфельд А. О толковании художественного произведения // *Русское богатство*, 1912. Февраль.
15. Григорьев Ап. Великий трагик // *Григорьев Ап. Одиссея о последнем романтике*. М., 1915а.
16. Григорьев Ап. Офелия // *Полное собрание сочинений и писем*: в 12 т. М., 1915б. Т. 7.
17. Григорьев Ап. // *Отечественные записки*, 1850.
18. Дaudен Э. Шекспир. Критическое исследование его мысли и его творчества. СПб, 1880.
19. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // *Полное собрание сочинений*: в 12 т. СПб., 1895.
20. Джемс В. Многообразие религиозного опыта. М., 1910.
21. Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916.
22. Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909.
23. Иванов Вяч. Шекспир и Сервантес // *Утро России*, 1916. 22 апр.
24. Кремлев А. Н. О тени отца Гамлета и шекспировской трагедии. Казань, 1881.
25. Левее Л. Женские типы Шекспира. СПб., 1898. С. 98.
26. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество, религия // *Полное собрание сочинений*: в 17 т. М., 1912. Т. 7. Ч. 2.
27. Ницше Ф. Происхождение трагедии. М., 1902.
28. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб., 1899.
29. Одоевский В. Ф. Русские ночи. М., 1913.

30. Розанов В. В. Некролог по Ю. Н. Говорухе-Отроке // Лит. очерки, 1899.
31. Стороженко Н. И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902.
32. Соловьев Вл. Жизненная драма Платона // Собрание сочинений: в 10 т. СПб., 1897. Т. 9.
33. Смирнов А. Творец душ // Летопись, 1916. Апрель.
34. Тен-Бринк Б. Шекспир. Лекции. СПб., 1898.
35. Толстой Л. Н. Предисловие к дневнику Амиеля // Сочинения графа Л. Н. Толстого. М., 1894. Ч. 13.
36. Уальд О. Кисть, перо и отравы // Полное собрание сочинений: в 4 т. СПб., 1912а. Т. 3.
37. Уальд О. Критик как художник // Полное собрание сочинений: в 4 т. СПб., 1912б. Т. 3.
38. Уайльд О. Истина масок // Полное собрание сочинений: в 4 т. СПб., 1912в. Т. 3.
39. Фишер К. Гамлет Шекспира. М., 1905.
40. Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском: в 3 т. / Пер. и комм. К. Р. Спб., 1899-1901.
41. Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес // Полное собрание сочинений: в 6 т. СПб., 1911. Т. 1.
42. Шестов Л. Предисловие // Шекспир В. Юлий Цезарь / Полное собрание сочинений: в 5 т. М., 1903.
43. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. А. Фета. СПб., 1898.
44. Gildon, C. Remarks on the Plays of Shakespeare. London, 1710.
45. Goethe's Gespräche mit Eckermann (28 April 1827). Berlin, 1895.
46. Rohrbach C. Shakespeare's Hamlet erläutert. Berlin, 1859.
47. Schilger P. Medizinische Psychologie für Ärzte und Psychologen. Berlin, 1924.

СТАТЬИ О ТЕАТРЕ

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ (ПИСЬМО ИЗ МОСКВЫ)¹

1. «Электра» Софокла — Гофманшталя²

Театр имени В. Ф. Комиссаржевской³, обнаруживающий в выборе репертуара определенную и явную склонность к пьесам, заключающим в себе значительный элемент «чистой театральности»⁴, несколько изменил своему основному направлению, остановившись на трагедии Софокла — Гофманшталя «Электра»⁵. Этот уклон от прежнего пути, некоторая непоследовательность чрезвычайно интересна не только сама по себе, но и как характерный момент в работе театра. Уже самый выбор текста трагедии предопределял все остальное — даже чисто театральную сторону постановки. В одном интервью, предшествовавшем постановке, Федор Комиссаржевский, ставивший этот спектакль, объяснял свой выбор трагедии Гофманшталя, а не Софокла невозможностью ставить сейчас античную трагедию. При этом он разумел не технические или внешние условия современного театрального зрелища, а нечто совсем иное — те переживания, которых нужно добиться от артистов, воплощающих образы Софокла, почти невозможно вызвать у современных актеров, а гамма чувств, которыми живут люди Гофманшталя, в их средствах. Отсюда сознательное и намеренное переименование античной трагедии на современный лад, ее откровенная модернизация. Театру пришлось последовательно, шаг за шагом, проделать в отношении сценического воплощения то, что Гофманшталь сделал в отношении литературно-художественном. Автор заменил в основном образе героини религиозный долг психопатической одержимостью, страстью; Электру, находящуюся во власти духа отца, отданную загробным теням, заменил разгневанной и мстящей за отца дочерью⁶. Театр вслед за поэтом стал на путь психологизации Софокловой трагедии, претворения символической правды трагедии в жизненную правдоподобность.

И здесь сказывается вся непоследовательность, о которой говорилось выше. Отправной точкой в деятельности этого театра была борьба против театрального натурализма, против сценического воспроизведения жизни, «подделки действительности». Идя дальше, театр отвергнул и тот сценический реализм, который, отказавшись от «протокольной имитации жизни»⁷, все же строго придерживался «внутренней естественности», психологической верности, «жизненной правды»⁷. Культ чистой театральности, стремление вернуть спектаклю характер представления, действия, — все это сказывалось не только в выборе пьес с сильным театральным элементом, но и в самих приемах игры и постановки: какая-то театральная приподнятость (внешняя и внутренняя), зрелищность, маскообразный грим, заменяющий у

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

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

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

II. «Фамира-Кифаред» Иннокентия Анненского¹¹

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

Вот что предстояло раскрыть в сценическом воплощении Камерному театру, поставившему эту пьесу¹⁴. Обращаясь к самой постановке, надо, прежде всего, сказать об античном элементе драмы и тех задачах воспроизведения его, которые стояли перед театром. Форму пьесы нельзя объяснять себе какой-то стилизацией, задачей поэта отнюдь не было реставрировать недошедшие до нас древние трагедии в том виде, в каком они могли существовать некогда. Применяя к пьесе слова Анненского об «Ифигении» Гете, можно сказать, что это «настолько самобытное произведение, что было бы несправедливо рассматривать ее только, как переработку античной трагедии»¹⁵. В соответствии с этим определялись и задачи театра в этой постановке: здесь не могли встать задачи воспроизведения античности или, хотя бы, приближения ее к современному зрителю, модернизация классической драмы. Здесь единственным путеводным указанием служит свободный дух драмы, ее внутренний смысл, которому подчиняется вполне и без остатка античный элемент пьесы. В логической зависимости от этого стоит и то, что в основу постановки были положены принципы высокой театральной условности, которые, с одной стороны, как нельзя более отвечали литературным условностям самой пьесы, а с другой, сохранили за театром полную свободу в выборе средств сценического воплощения. В распоряжении устроителей спектакля и его участников оказался весь огромный арсенал

театральных средств, ничто не лежало под запретом, и вот тут-то и сказалась вся трудность этого положения. Чтоб оправдать невероятный эклектизм спектакля, надо было слить его без остатка с самой драмой, или сообщить ему свой стиль, поднять его на какую-то свою высоту. Ни того, ни другого Камерный театр не достиг.

Спектакль был оправлен в двойную раму неподвижных декораций и менявшихся световых эффектов. Первая была исполнена худ. А. А. Экстер¹⁶ в тех же тонах условной упрощенности. Вместо живого нагромождения скал и зеленого луга, — «кубистические» массы черно-синие и белые массивы камней и почти схематически исполненные контуры черных кипарисов. Освещение сцены по системе А. А. Зальцмана¹⁷, сулящее по отзыву специалистов большие возможности театру, создало сложную световую оправу, так что весь спектакль, согласно ремаркам автора, был показан на фоне богатой игры света, и каждая сцена шла в своем особом освещении. Та же геометрическая отвлеченность, что была в декорациях, диктовала свести артистическую передачу пьесы на отвлеченность очертаний¹⁸. Режиссер Таиров, ставивший пьесу, сделал это, идя своим обычным путем. Всегда в этом театре чувствовался определенный уклон к тому, чтобы в центре игры стояло не слово, но жест. Жест, лишенный всякой актовой отрасли психологизации, несколько схематичный и обобщенный, четкий и чистый, перестает быть средством для жизненно-правдоподобного выражения переживаний актера, но становится самостоятельным **языком** творчества актера, вызывающим своей незавершенностью в зрителе дополнение и продолжение творчества актера¹⁹. В таком понимании жест есть **знак**, означенное не только эмоции артиста, но и всего того, что выходит далеко за пределы его личного переживания²⁰. Совершенно ясно, что при таких условиях характер игры коренным образом меняется: не психологическая правдоподобность становится законом игры, но театральная условность жеста, символический язык художественного творчества. Не вдаваясь в суть этого большого вопроса, можно отметить две стороны в нем: с одной стороны, создавая свой особый язык знаков и означенных²¹, всегда неравных по внутреннему значению и смыслу, неадекватных знаменуемой ими сущности²², театр жестов приближается к типу искусства символического, и — тем самым — расширяет и углубляет «смысл» драмы, избегая всегда ограничивающего этот смысл определенного, конкретного истолкования, с другой стороны, не углубленные до истинного символизма эти постановки сводят на чисто-внешнюю, узко-зрелищную выразительность жеста и мимики все внутреннее содержание пьесы, незаконно придавая драме дурной элемент балета²³.

«Фамира-Кифаред» — оказался спектаклем, принадлежащим как раз к этому второму типу постановок. В спектакле не было внутреннего закона, объединяющего центра, и весь он рассыпался на отдельные моменты, из которых одни более или менее приемлемы, другие же абсолютно безвкусны. Я не говорю уже об условности тона, искусственной читке стихов, переходившей в мелодекламацию, о «непопнятности», «необоснованности» жестов, и о том «ложноклассическом» тоне игры,

холодном и условном, который, по отзывам многих, напоминал игру французских артистов. Все это еще пол-беды и в конце концов не столь уж противоречит духу самой драмы. Неудача спектакля, повторяю, в том, что отдельные его части — Фамира, хоры, декорации — все это существовало само по себе. И потому оказались бессильными передать безнадежную и холодную драму — «*diis manibus sacrum*»²⁴.

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

III. «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус

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

Необыкновенно счастливый опыт первой студии²⁷, оказавшейся не только школой практического знания молодых артистов, но и «лабораторией новых исканий»²⁸; но и самостоятельно ценной художественной индивидуальностью, обогащенной уже значительными достижениями²⁹, заставляет ждать и от второй студии многого. Прежде всего, как при открытии всякого нового театра, естественно встает вопрос, какие цели он преследует, каковы его задача, каков облик. И хотя новая студия имеет в своем названии многообещающее пояснение, — «Московского художественного театра» — и естественно напоминает о первой студии, тем не менее, этот вопрос закономерен в данном случае. Вызвано ли открытие нового театра чисто «практическими» соображениями, потребностью в еще одной сцене для разросшейся молодежи труппы, или с новым начинанием связаны определенные задания, проведение в жизнь своих особых путей? Педагогические ли, по преимуществу, или самостоятельно-творческие цели ставят новой студии ее руководители? Все это, как и вопрос о «своем лице», о том, какие именно пути призвана проводить новая студия, остается пока неразрешенным. Пока перед нами — только первая и единственная работа новой студии — постановка пьесы З. Гиппиус «Зеленое Кольцо»³⁰, и она не до конца, но лишь приблизительно позволяет судить обо всем этом.

Пьеса З. Гиппиус не отличается большими литературными достоинствами, но театрального значения она лишена вовсе. Написанная а *thèse*³¹, вся подчиненная одной мысли, страдающая нарочитой искусственностью, задуманностью и теоретичностью, она едва ли сулит богатые возможности театру. Смысл ее распускается гораздо полнее в публицистическом послесловии («зеленое — алое — белое»)³², чем в самом действии. Для театра эта пьеса есть тенденциозное, художественно неоправданное задание: показать в непосредственном воплощении новую молодежь,

пришедшую на смену «рожденным в года глухие», что «пути не помнят своего»³³. Молодежь эта в пьесе даже не изображена, но описана, — хронологически обозначена, указана, охарактеризована. Главная ее черта — это преодоление разделенности, одиночества, соборность, совместность³⁴. Зеленое кольцо — кружок новой молодежи — гимназистов и гимназисток объединенных не только общими целями, но и соединивших свои жизни, сливших свои души. Сюжет пьесы — обращение уединенной и мучающейся девочки в радостного участника зеленого кольца. Уязвленная и гордая девочка, живущая с матерью, ушедшей от мужа, остро и болезненно переживает семейную драму родителей, вечную оскорбительность и неиздетную мучительность³⁵ своего положения. Ее чистая детская душа страдает глубоко и затаенно и оттого, что отец сошелся с чужой женщиной, и от несчастной любви матери к какому-то малосимпатичному господину. Она с револьвером приходит в квартиру отца, готовая пролить кровь. Но здесь, на пороге страшного, к которому приводит ее затаенное, уединенное страдание проявляются влияния зеленого кольца, которые предотвращают катастрофу. Скоро одиночество обращается в радость совместности, «все будет хорошо», все разрешается благополучием, спасена, чувствует, что у нее «три души», «трое целуются, обнявшись»³⁶. Все это написано в комедийно бытовых тонах и не лишено подчас психологической и бытовой наблюдательности. Все это, казалось бы, в театральном отношении давно изведенное, знакомое и не новое. Однако, судя по автору, это не совсем так. У автора есть свои, как он признается, «театральные мечтания», о которых говорится в послесловии, и которые могут навести на мысль, что пьеса заключает в себе нечто новое именно для театра. «Пьеса написана», говорится там, «"театрально-мечтательно"». То есть она почти не "написана". Обозначена, дана тем актерам, которых... "нет на свете". (Я, конечно, хочу думать, что еще "нет на свете"). Когда они будут — будут пьесы, во сто раз менее "написанные", чем моя. Дело автора создать образы и положения. Самое же плоть (а слова — тоже плоть), должна твориться *совместно*. Если я на сцене буду действительно, по-настоящему, тем лицом, которым хочу (понимаю его вместе с автором), то неужели я, данный человек, по-настоящему в таком-то данном положении не найду именно тех слов, которые я должен произнести? Неужели я могу лишь произносить заученные, написанные одним человеком в одиноком кабинете? Пока плоть слова будет создаваться вот так, без участия артистов, без какого-то равенства автора пьесы и ее воплотителей, без какого-то... *брака* между ними, — до тех пор не будет настоящего "литературного (или "художественного") театра". И будет, как сейчас: театр — это одно, а литература — совсем другое»³⁷. Здесь З. Гиппиус затрагивает чрезвычайно важный вопрос — о творчестве артиста и писателя. Оставляя его в стороне, можно ограничиваться замечанием, что актерские импровизации истории известны, но что истинный «литературный» или художественный театр знал иное сотворчество поэта и артиста, что все подлинно-ценное в театре создавалось написанными вполне пьесами, и это нисколько не стесняло творчества артиста, что «Гамлет» и «Ревизор» — пьесы «написанные», а не обозначенные только³⁸.

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

Пьеса сама по себе малозанимательная и надуманная в театре вдруг преобразается. Постановка ее в студии — прежде всего захватывающее и интересное зрелище. Как-то уходят, исчезают все ее недостатки, забывается автор; и то, с чем он бессилен был справиться, что совсем не написано и даже вовсе не «дано» и не «обозначено» в пьесе, сумел дать почувствовать театр: какое-то веяние молодости, выходящее далеко за пределы обрисовки данной в пьесе молодежи, новый «ответ» в лицах, веянье еще «небывалого». Автор опасался, что «сравнительно малая написанность "Зеленого кольца" должна ...только затруднить исполнителей, артистов. Ведь тех, кого это облегчило бы — "нет на свете"». На деле получилось как раз обратное: именно эта малая «написанность» пьесы облегчила артистов, сохранила за ними ту свободу от авторских рассуждений. Сквозь незаполненные автором отверстия пьесы внесли артисты в пьесу нечто такое, чего у автора не было. Интересно, чем это было достигнуто. Артисты не творили с автором «плоть» слова, но только повторяли заученные слова роли, — одним словом, отнеслись к пьесе так, как если бы она была совсем обыкновенная пьеса. Во всей постановке отпечатались глубоко воспринятые и хорошо знакомые художественные методы и приемы. Те же принципы, что были вложены в лучшие работы Художественного театра и его первой студии: художественно выдержанная постановка до мелочей, обдуманная тщательно и с расчетом, цельно слившая в себе все разнородные части спектакля — декорации, мертвые вещи, бывшие на сцене, и игру артистов. Какое-то необычайно тонко уловленное художественное соответствие во всем сообщало спектаклю свою жизнь, в

которую нельзя было не верить, п.ч. властно покоряло чувство внутренней «правды и естественности». Достигалось это не «революционным» творчеством артистов, а удивительной и стройной согласованностью, которая побеждала на сцене. Игра артистов была выдержана в том же «старом» стиле: казалось, сама душевная жизнь, а не изображение ее, раскрывается и проходит перед зрителем; то же психологическое проникновение в изображаемое лицо, то же полное слияние с ролью, жизненно-конкретное «перевоплощение», то же «переживание» артиста, как подкладка его игры, та же глубочайшая интимность и внешняя строгость и изящная простота исполнения, которая заражает зрителя и устанавливает его душевную близость к тому, что пред ним проходит. Достаточно сказать, что нельзя было провести черты различия между «старыми» артистами, игравшими роли взрослых и знакомых по сцене Художественного театра, и «молодыми», — так стройно и созвучно прошла пьеса. Об этом распространяться не приходится, как и о чисто театральной победе, одержанной студией над той напускной искусственностью, которая стала уже общим характером исполнения на сцене детских ролей: взрослые так же плохо играют детей, как дети взрослых. Студия же сумела тот метод, которым Художественный театр раскрывал души взрослых, применить к детям, подросткам⁴², и можно сказать с уверенностью, что едва ли не первый раз на сцене с такой художественной силой и проникновенностью были раскрыты детские души. Победа немалая, если вспомнить, как отстал в этом отношении театр от литературы.

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

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

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

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

ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ¹

1

У русского театра нет заслуг перед революцией. К стыду это или к чести — можно спорить, но это так. Стоит только вспомнить картину театральной жизни недавнего прошлого, чтобы убедиться в справедливости этого.

Речь идет не о том только, что театр наш накануне революции оставался совершенно вне политики в противоположность театру французскому, политическая роль которого очень значительна. Историки французской революции недаром уделяют столько внимания сцене, в известной мере подготовившей приход революции. Она была общественной трибуной, с которой задолго до взятия Бастилии раздавалось протестующее и призывное слово: она служила таким же проводником революционных идей, как и печатная брошюра, книжка журнала или агитационная речь оратора. Вместе со всеми и театр зажигал огни революции².

Не только в этом смысле ничего не дал русский театр: в своих творческих устремлениях он не выявил даже бледнейшей тени предчувствия того рокового, великого и страшного, что надвигалось, что было уже в пути, что стучалось в двери, и что очень скоро вышло за узкие пределы политики и захватило все области человеческой жизни и творческого духа.

То, что обычно называлось «кризисом театра»³, и что было в действительности изживанием и развалом старых форм театрального искусства, проявилось с наибольшей силой за время войны и, в особенности, накануне революции.

Последние достижения натуралистического театра (то, что Станиславский назвал «душевым натурализмом»⁴) привели в безысходный тупик психологического эксперимента, где кончается всякое искусство⁵. Идею банкротство и художественный крах декадентского, т. наз. условного или символического театра⁶, извратившего в угоду литературе самую природу театральнойности, обнаружили с непререкаемой ясностью. Безудержный импрессионизм, старающийся играть какими угодно средствами на впечатлительности зрителя, распыливший драматическое действие в «настроение» («драма только лирика, случайно отлившаяся в форму диалога»⁷), да еще эпигонство старой славной традициями, но бедной творческими силами реалистической сцены⁸ дополняют картину развала серьезного театра.

И суровый приговор Ал. Блока, произнесенный им над драматургами, справедливо распространить на всех художников театра: они «низзошли в наши будни, разучились будить высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию»⁹.

Если прибавить к этому небывалое процветание кабаре, театров миниатюр (что стало преобладающим типом театра) станет вполне ясен увеселительный характер театральных зрелищ, которые недаром назывались «развлечениями». Нигде, ни в одной другой области искусства идейный маразм военного времени со всеми его ужасными порождениями не отразился в такой мере, как в театре.

И бесконечные слова о кризисе, и теории, теории, теории. Крайние точки этой театральной словесности: отрицание театра Айхенвальда¹⁰ и «театр для себя» Евреинова¹¹. Дальше идти некуда.

Достаточно вспомнить одни имена всех этих бесцветных, пустых и ничтожных пьес, которыми мы жили накануне: «Вера Мирцева»¹², «Враги»¹³, «Ложь»¹⁴, «Хищница»¹⁵, «Благодать»¹⁶. И многие, и многие... Серое, серое.

2

Но революция, вызвавшая такие глубокие изменения во всем строе жизни, — что дала она театру?

Пока ничего. Или почти ничего.

Прежде всего, принесла она ему раскрепощение и свободу от цензурных запретов. И первая, кто воспользовалась этой свободой, была обнаженная Леда Каменского¹⁷. Потом репертуар серьезного театра постепенно «обогащался» ранее запрещенными пьесами. «К представлению не дозволено» — это теперь была хорошая марка для пьесы. Были поставлены «Павел I» Мережковского¹⁸, «Царь Иудейский» К. Р.¹⁹, шедший ранее только в придворном эрмитажном театре, запрещенный по религиозным мотивам; провинция увидела «Анатему»²⁰ Л. Андреева. И еще кое-что. Существенно нового для искусства театра во всех этих пьесах ничего не оказалось, и первый дар свободы был не то чтобы уж очень значителен.

Здесь, кстати, уместно упомянуть, что за время революции театр опять узнал, что такое «к представлению не дозволено». После октябрьского переворота были неоднократные случаи запрещения пьес, как «явно направленных против существующего строя» или «несоответствующих политическому моменту». (Напр., запрещение Лейтеному театру в Петербурге ставить комедию Сарду «Коммивояжер свободы»).

Пожалуй, более крупным событием, потому что более действенным, оказалось развитие национального театра меньшинств²¹, напр., украинского. Этот, бывший до революции в загоне, влачивший жалкое существование театр широко использовал открывшиеся возможности строительства. Открылся ряд украинских театров (Киев, Москва), в том числе одно время и государственный. Наряду с национально-бытовым возник и новаторский «Молодой Театр»²², в репертуар которого вошли пьесы Софокла, Грильпарцера, Шиллера, Шекспира, Ибсена, Мольера и Винниченко, Олеся, Леси Украинки. Украинское национальное искусство соединилось с новыми театральными приемами на почве форм и идей, выработанных украинским историческим прошлым.

Третьим и наиболее значительным изменением, вызванным революцией в театре, несомненно, надо признать то обстоятельство, что в театр пришел *новый зритель*. Спору нет, искусство внеклассово. Но настоящее, подлинное искусство. Мы же знаем и другое «искусство» с явно классовым отпечатком. И в театре больше, чем в какой-либо другой области, оно было накануне революции охвачено знаком вызвавшего его к жизни класса, оно было в известной своей части буржуазным в худшем смысле этого слова; и театры, бывшие, прежде всего, крупными коммерческими предприятиями, отвечали вкусам заказчиков и потребителей. Теперь искусство театра, более чем всякое другое, встретилось с другим потребителем. Оно пошло вширь. Открытие целого ряда рабочих театров, изменение состава публики в уже существующих — все это факты огромной значительности, влияние которых пока еще не может быть учтено с достаточной точностью, но в которых таится зерно будущей театральной революции²³.

Правда, до сих пор это было только движением театрального искусства вширь, но не вглубь, как и чрезвычайное развитие театрального образования: открытие целой сети студий («Студия опытов»), рабочих оперных, драматических, балетных школ, школ пластики, художественное образование артистов арены и открытой сцены, издание книг и журналов по вопросам театра.

Вот, пожалуй, все, чем революция одарила театр, если не считать всех тех мелких фактиков, чисто внешних изменений, которые усиленно собирались театральной прессой: императорские театры стали государственными; изменилось управление, — появились комитеты, художественные советы, новые государственные органы, ведающие делом театра, много сделано в области профессионального объединения труженников сцены. Но что все это театру, как таковому? То же, что и жалобы на падение дисциплины в хоре и оркестре, который, по выражению одного из дирижеров, «может сыграть Парсифаля с листа» да еще снятие «Жизни за царя» (предполагалось изменить либретто в «Смерть Сусанина»)²⁴; вместо гимна «Боже царя храни» — Марсельеза и Интернационал и Шаляпинская «Дубинушка».

Все это и не затронуло вовсе театра, который при множестве перемен остался под новыми именами и при новых управляющих тем же, что был и раньше.

3

Напрасно вы стали бы искать в театре революционного времени того, что Гамлет в речи к актерам назвал «складом, формой и отпечатком эпохи»²⁵. Вы опять наткнулись бы на одни внешние и незначительные следы современности в театре.

Чем откликнулся театр на революцию? «Крахом Торгового дома Романов и К-о»²⁶, бесконечной макулатурой, грязной и бездарной волной, которая залила подмостки театров миниатюр, где одно имя Распутина было признаком и гарантией занимательного зрелища²⁷. Потом назидательно-разоблачительный «Дезертир»²⁸, политическая сатира в куплетах и обозрениях, имитация героев революции. Но самого

театра не коснулось веяние современности, — в худшем газетном и уличном смысле политической злобы дня, — то трагическое веяние, от которого не ушел никто и которое задело творческий дух художников других искусств. Искусство только часть жизни, а художник питается современностью, как все мы — «зрители высоких зрелищ — роковых минут мира»²⁹. Между тем жизнь сцены ни в малейшей степени не прониклась тем, от чего не могло уйти живое искусство. Тот же репертуар, те же постановки. По-прежнему увлекался зритель балетом, и старый набивший оскомину репертуар драматического театра оказался совершенно неприступной и запрещенной от всяких ударов цитаделью.

Напрасно правительственный комиссар по делам искусства В. Фриче³⁰ рекомендовал ставить только «пьесы, способные закалить бунтарский дух, поднять революционную волю, закрепить социалистическое мировоззрение зрителей» («Революционный театр»), пытался создать театр определенного политического направления, тенденциозный³¹.

Из старого репертуара выбирались пьесы социального характера: напр., Художественный театр и его Студия³² ставили усиленно «На дне»³³ и «Гибель "Надежды"»³⁴ Гейерманса. Или «Ткачи»³⁵ Гауптмана, его же «Бобровая шуба»³⁶ и др. Революционные пьесы представлены иностранными авторами. В Москве с успехом шла «современная» трагедия из эпохи французской революции К. Бюхнера «Смерть Дантона»³⁷ в перedelке и переводе Ал. Н. Толстого. Пьеса эта нередко вызывала истерику в зрительном зале (сцена казни) благодаря чрезвычайной ее «современности»³⁸ и разыгрывалась на нервах зрителей, соответственно настроенных улицей. Намечено к постановке было «Взятие Бастилии»³⁹. Комедия обогатилась постановками (Петербург, Киев) пьесы Сарду «Коммивояжер свободы»⁴⁰, высмеивающей революцию в Монако, где ее делают только потому, что так везде делается.

И сатирическое, и трагическое освещение революции нашел театр в иностранных пьесах. И современность шла из зрительного зала на сцену, та в худшем смысле слова современность, которая сказалась и в игре артистов, и в постановках. Фразы о «явном превосходстве монархии» зритель встречает аплодисментами, и актер произносит не без расчета на политический момент (Киев)⁴¹, «товарищи» звучит и принимается, как высшая степень издевки над революцией («Коммивояж.»). Бедная сатира. Бедный зритель: он в жажде и погоне за современностью освистывал вначале⁴² «фараонов» в «На дне», потом устраивал овации городовому в «Днях вашей жизни» — в тоске по твердой власти⁴³.

И можно было бы сказать, что драматическая литература, значит, и театр в том виде, в каком мы его знаем, т.е. непосредственно зависимый от нее, были глухи к современности, если не считать произведений двух поэтов-футуристов: переделанной для сцены поэмы Вас. Каменского «Стенька Разин»⁴⁴, где едва ли отпечатался и нашел свое выражение подлинный дух времени, где он был скорее притянут и пришит, и «Мистерия-буфф» Вл. Маяковского⁴⁵.

Но о «Мистерии» следует говорить особо.

«Мистерия-буфф», героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи⁴⁶, сделанное Владимиром Маяковским в 1918 г. — это ли не самая современная современность? И, в самом деле, «Мистерия» вся от начала до конца родилась из духа современности.

Славим
восстаний
бунтов
революций день –
тебя
идуший черепа можжа

Это из пролога, но у каждой строки пьесы «по жилам бунта бес снует, бунта вечного дух непреклонный», она — законное детище революции. То же и в отношении чисто театральном.

Там
в гардеробах театров
блестки оперных этуалей
да плащ мефистофельский –
все, что есть там!
Нам место!
Сегодня
над пылью театров
наш загорится девиз –
«Все заново!»
Стой и дивись!
Занавес!

(раздирают занавес, замалеванный реликвиями старого театра)

Все заново: мистерия буфф!⁴⁷

Действуют «семь пар чистых» (абиссинский негус, индийский раджа, турецкий паша, немецкий и итальянский офицеры, наш купец, студент и др.), и «семь пар нечистых» (трубочист, фонарщик, швея, кузнец, плотник и др.), дама-истерика, черти, святые, вещи: машина, хлеб, пила; человек просто. Место первого действия: вся вселенная. По канатам долгот и широт сваливаются, спасаются на северный полюс от потопа все — австралийцы, негус, раджа, офицер итальянский и немецкий. Всемирный потоп: утонули Персия, Китай, Турция, Париж, Европа. Семь пар чистых и семь пар нечистых решают построить ковчег, чтобы спастись от потопа. Нечистые строят ковчег. Второе действие на ковчеге. Чистые выбирают негуса царем. Но негус один обжирается всем, съедает все, на что метили и остальные чистые. Чистые

вызывают из трюма нечистых и устраивают революцию, негуса выбрасывают за борт. «Ура Учредительному Собранию». Вместо царя — демократическая республика. Но нечистые убеждаются, что это еще хуже прежнего:

Раньше жрал один рот, а теперь
обжирают ротой
Республика-то оказалась тот же царь,
да только сторотый.

Новый мятеж. Всех чистых выбрасывают за борт. Нечистые одни. Перед ними встает призрак голода. Но они твердо надеются доплыть до Арарата. Пловцы замечают «человека просто», идущего по волнам. Это «идеальный человек», который пришел возвестить новую проповедь нагорную, откровение человека.

В ваши мускулы
я себя одеть
пришел.
Готовьте тела-колонны.

И человек исчезает: каждому кажется, что этот «дух неменяемый» вселился в него. Он возвестил, что «Араратов нету, приснились во сне. И если гора не идет к Магомету — то и черт с ней!» Через тучи зовет он идти в землю обетованную. Третье действие — путь в землю обетованную — через ад, где нечистые ужасают чертей земной жутью.

Твой глупый ад все равно что мед нам: человечиною, которую перегоняют в шоколад, окопами и пулеметным огнем; через рай, где нечистых угощают бутафорией и ломтиками нарезанного облачного хлеба, гостей, жаждущих в раю увидеть стул и что-нибудь посущественней.

III картина — на земле обетованной, которая оказывается не то Вознесенском, не то Манчестером, или Шуей, но землей знакомой. Рай оказывается тут же под боком, «земля кругла». В земле обетованной:

Бутылы горящие ходят булькая...
Дерево цветет
да не цветком, а булкою!

Там встречают их вещи, с которыми рабочие заключают договор:

Товариши вещи,
знаете что —
довольно судьбу пытаться.

Давайте, мы будем все делать,
а вы нас питать.

И заканчивается мистерия так:

Хлебтесь, поля!
Дымитесь, фабрики!
Славься!
Сияй!
Солнечная наша
Коммуна!

Написана пьеса обычным языком Маяковского. Есть пафос ужаса в сцене ада, в словах о земной жути; есть юмор в сатирическом изображении рая и смены царя и республики на ковчеге; есть героические ноты в прологе и в проповеди, и в речах нечистых. Но есть много и газетно-злободневного: все эти «совнебо»⁴⁸.

Товарищи!
Это нож в спину.
И вилка.

Есть аллегоричность и тенденциозность в пьесе — невыносимые на сцене. Этот всемирный потоп — символ социальной революции; этот интернационал чистых; эти слова о том, что «пролетариату терять нечего», переложенные в стихи, это противопоставление плачу о родинах:

По свету всему гоняться
привык наш бродячий родина.
Мы никаких наций.
Труд наш — наша родина.

И все, что есть в пьесе от мистерии — мировой социальной революции от начала и до апофеоза — неудачно, от ума написано a these.⁴⁹ Прозрачно-аллегорично. Не все удачно и то, что от буффа. Но многое запомнится:

Обещали и делим поровну –
одному бублик, другому дырка
от бублика.
Это и есть демократическая
республика.

Есть грубая сила в примитивности идеологической стороны пьесы.
Новое Евангелие и Коран:

нам надоели небесные сласти —
хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели бумажные страсти —
дайте жить с живой женой.

Или из проповеди человека:

Судите сами: Христово небо-ль,
евангелистов голодное небо-ли?
В раю моем залы ломит мебель,
услуг электрических покой фешенебелен.

Эта бедность духа — дерево с булкой! — вот идеологическая сторона пьесы. Духа трагического нет в ней⁵⁰.

Н. Пунин назвал пьесу классической⁵¹. Бунтарство духа кончилось у Маяковского. Он же назвал ее самой веселой вещью в русской литературе после «Горя от ума».

Пьеса — неудачное творение Маяковского: веселые вещи не удаются ему. Есть веселые слова, стихи, сцены, характеристики: («поп-шкаф с бородой»), но в целом произведение неудачное.

В чисто театральном смысле — эта пьеса дает новое отдельными сторонами своими: самый стих ее, соединение мистерии с буффом было бы чрезвычайно значительно для театра, если бы мистерия не была так слаба.

5

Выводы?

Но прежде, чем делать выводы, нужно выяснить, чего, собственно, можно было ждать, что могло произойти в искусстве театра в связи с революцией.

Старый театр разлагался и умирал своей смертью. Только великие произведения искусства не умирают; только самое искусство вечно; формы искусства нарождаются и отмирают. Каждая эпоха имеет свой театр.

Второе: художники всех искусств — люди сегодняшнего дня. Их творчество не может не быть отмечено знаком современности, теснейшим образом не быть связанным с ней. Художник всегда творит новое, до него не бывшее; он не повторяет и не перепевает старого. А новый дух ищет новых форм для своего воплощения, как новое вино нельзя влить в мехи ветхие⁵².

И естественно было поэтому ожидать, что революция вызовет поворот в театре в двух направлениях. Первое: творческий отклик драматической литературы, и второе: ломка и перестроение самых форм театрального искусства.

Ведь случилось это в других областях искусства. Ведь не умолкли поэзия и живопись. Пусть можно спорить о достоинствах новых созданий, но ведь их глубокий интерес, их высокая значительность, их творческая напряженность — вне всяких сомнений.

Поэты создали ряд вещей, исполненных необычайной остроты. Живописцы вынесли свои кисти и краски на улицы и площади⁵³. Это они праздновали грандиозные народные празднества; это они вместо комнат и сцен декорировали площади, парки, проспекты, колонны.

Всего этого можно было ждать и в театре. «Революция вызвала большой поворот во всех областях творчества, а значит, и в области театрального искусства», — заявлял Озаровский⁵⁴, — «Театр, как явление суммарное, в противоположность элементарным явлениям, эволюционирует всегда последним».

И, в самом деле, как мы видели, драматурги не создали ничего, если не считать «Мистерии». Не были продиктованы театру драматургией новые формы, новые приемы творчества. Не было создано нового репертуара.

Но даже репертуар старый мог быть по-новому использован театром. Великие создания искусства живут — это значит — они движутся и изменяются; неподвижное мертво. По-новому, иными глазами, иной душой смотрим мы на древние создания⁵⁵. Древнее изречение гласит: «Всякому, и юноше, и старцу Гомер дает столько, сколько они могут взять»⁵⁶. Прибавим и распространим: всякое истинное создание искусства дает каждому *то и так, что и как* он берет. Читатель и зритель *воссоздают* поэму, и трагедию, и статую. У каждой эпохи свой Гамлет. Само произведение только возможность, которую осуществляет своим творчеством зритель, читатель⁵⁷. «Нет Гамлета вообще, есть Гамлет мой, твой, Гервинуса, Мунэ-Сюлли» (А. Горнфельд)⁵⁸. Гамлет в постановке Шекспировского театра⁵⁹, Гамлет Крэга⁶⁰, Каратыгина⁶¹ — это все разные создания театра не в рабской зависимости от литературы.

И если в театр пришел новый зритель, если театр перестал обращаться к сидящим за буфетными столиками, если из комнат-студий и расширенных салонов-зал — двинулся на площадь, — можно было ждать появления нового приема в этом искусстве. Иначе говорят в зале или комнате⁶² и иначе на площади; иначе танцуют в балагане и иначе в гостиной. Можно было ждать перестройки театральных форм театра на котурнах, в маске и с рупором⁶³ — не в смысле возрождения технических приемов античного театра, а в смысле восприятия и усвоения его монументальной грандиозности, его величественной огромности — приподнятых, преувеличенных движений, возвышенного усиленного голоса, раскрашенного облика. Можно было ждать героического театра, человеческого множества взамен изображения того, как люди едят, пьют, любят, носят пиджаки⁶⁴ — взамен театра уединенной мечты.

Вместо этого: старые формы театра не только не уступают места новым, но, напротив, развиваются и увеличиваются. Москва увлекается Диккенсом⁶⁵. Необычайно распространяется искусство Московск. Худож. театра в том виде, в каком мы знаем его по работе Студии. Там искусство это идет не вперед, а назад, кристаллизуется в примитивы, разлагается на элементы — от сложного к простому. Это — комнатное искусство в полном смысле слова. Недаром уничтожена здесь всякая видимость театра, и зритель попадает в обыкновенные комнаты, где разобраны даже

подмостки, чтобы уничтожить последний след приподнятости. Действие разыгрывается тут же на полу. Такова же и внутренняя сторона этого искусства, названного одним критиком толстовским⁶⁶. Оно будит круг чувств добрых, но ни глубоких бездн духа, ни вершин, ни творческих взлетов, ни выси, ни дали, ни шири, ни глубины оно не знает.

Те незначительные попытки, которые были сделаны, не в силах изменить общей картины. Новый театр трагедии в Петербурге⁶⁷, открытый при участии Юрьева, Горького, Андреевой; Красный театр⁶⁸ там же, где карусель и Петрушка, балаганный дивертисмент и драматическое представление — все это бессильное и малое. В области искусства постановки нельзя назвать ничего почти, что говорило бы о театре, рассчитанном на иную публику, не на комнату и расширенный салон, а на площадь. «Драма родилась на площади»⁶⁹, — сказал Пушкин. В комнате она умерла — в книге, за рабочим домашним столом, куда перенес ее Айхенвальд⁷⁰, когда Евреинов объявил чтение тайной театрализации, «театром для себя»⁷¹.

В одном еженедельнике прочел я о новшествах в советском театре (б. опера Зимина)⁷² в Москве, где режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский сделал из «Бориса Годунова»⁷³ карикатуру на современные политические темы. Достаточно указать, что на хорургиях во II картине изображены главы прежнего правительства в пьяном виде, а в другой сцене народ выходит с красными флагами.

Были отдельные попытки, напр., «Театр 4 масок»⁷⁴ в Москве, который предполагал выйти на улицы и площади со старинными французскими фарсами; кукольный театр, ставивший «Войну королей» в стиле карточных фигур, где войну вели короли, а двойки и тройки отказывались драться (художник Кандауров)⁷⁵.

Но все это не меняло дела. Даже постановка «Мистерии-буфф» — увы! — не дала ничего. Вот что писал о ней Н. Пунин в «Искусстве коммуны»: «Новый театр может быть, и он, по многим признакам, близок. Симптоматично хотя бы уже то, что вместо режиссерских теорий появляются пьесы, вместо постановок — театральные произведения, которые диктуют, как нужно их ставить. К числу этих диктаторов-пьес принадлежит обозрение Маяковского, поставленное Мейерхольдом в октябрьскую годовщину на сцене Музыкальной Драмы. Старый Мейерхольд, от кого автор и не ждал ничего, но и Малевич был — "Головин"⁷⁶.

... Так и надо было ухнуть сцену в зрительный зал. Почему не разломали барьер, не расшатали кулисы. Подумать только, небо было, как у Айвазовского»⁷⁷.

Новый театр, который расшатывает кулисы, — это то, чего не было, но что должно быть, что идет и будет. И он не будет ждать диктаторов-пьес, которые диктуют, как нужно их ставить. Он Шекспира из комнаты вынесет на площадь, и его величественная гипербола, героический стиль, приподнятый торжественный танец действия, подавляющая грандиозность слова, все это, монументальное, рассчитанное не на «театр для себя», — великолепный материал для нового театра, который из русла комнатного, домашнего искусства перейдет в искусство большое, всенародное.

По этому пути ведет театр революция.

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ РЕЦЕНЗИИ
ГОМЕЛЬСКОГО ПЕРИОДА**

МОННА ВАННА ¹

Монна Ванна² стоит особняком в творчестве Метерлинка³, этого истинного создателя символической драмы, которая проходит вдали от «крови, криков и шпаг»⁴, от такого «поверхностного и материального величия крови, внешних слез и смерти»⁵.

Символическая драма боится внешнего конфликта, как основы действия, «борьбы одного существа с другим, столкновения страсти и долга»⁶: «психология победы или убийства элементарна и исключительна; и бессмысленный шум ужасного события заглушает исходящий из глубины прерывистый и тихий голос существ и предметов»⁷. Она основывается на «неслышимом диалоге»⁸, который просвечивает сквозь ткань слов, символической внутренней драме, проступающей сквозь внешнее действие. В связи со всем этим Метерлинк создал и глубоко драматургическую технику, и свой стиль.

Мы для этого привели все эти слова Метерлинка, которыми он отталкивается от старого театра, чтобы точнее указать, на чем построена «Монна Ванна». Все в ней от этого — неметерлинковского театра. Ее героям тоже «некогда жить, потому что надо убивать соперника или любовницу»⁹. В ней нет ни внешней чуткости, ни мистической символики. Все в ней сведено именно к элементарным линиям, упрощено, оголено, схематизовано. Это чертеж: если бы геометр занялся психологией, он создал бы такую драму. Самые душевные переживания механизованы, это рычаги какие-то, а не живые чувства и страсти живых людей. Что-то от марионеточного театра, в хорошем смысле слова, есть в ней. Героизм + любовь = Монна Ванна. Страсть + честь = Принцивалле.

Очень трудна для постановки такая пьеса¹⁰. Она требует совсем иного стиля и приемов игры, нежели тот средний психологически-бытовой, к общему знаменателю которого приводятся обычно все роли. В. Ф. Драга¹¹ (Ванна) раздробила в мелком и подробном психологизме женщины в модном платье — всю статуарную, элементарную двусложность героизма и любви. Она принимала картинные позы, на ней был театральный костюм, — но это была медная гравюра, перенесенная на хлебный мякиш¹²: так все расплывалось, было рыхло и нечетко в чертеже этой роли. Зато заключительная сцена, которую легко перенести на мягкий психологический материал, звучала и была показана превосходно.

Особенно — лукавое двоение души, страсть, вспыхнувшая вдруг, в маске ненависти и мести, поцелуи и ласки сквозь сетку отвращения, опасная игра, под которой вдруг раскрылась вулканическая страсть. Самый голос и жесты ласки — отвращения служили артистке верно.

Ф. Ф. Кириков¹³ имеет все данные для игры такого стиля. Его глухой, зловещий, однотонный голос, сухой и важный — прекрасный материал для нее, как и скупой, отрывистый, схематизированный жест. Но и его Принцивалле был невнушительен в последнем акте: он просто молчал, у него не было реплики. Во втором — пропорции его марионеточных размахов — от требования до отказа от поцелуя — были страшно уменьшены, и все получило мелкий и незначительный характер, маловыразительный.

Сумароков¹⁴ умно и верно замыслил зарисовать Гвидо одними штрихами, сухо, скупю, дать один бескрасочный рисунок, своего рода театральное «блян-э-нуар»¹⁵, но не остался верен своему замыслу. Он декламировал, но подделывал большую страсть тоже неудачно. В последней сцене в его голосе звучал тон адвоката. Простак врывался в его героя. Он был разбросан, не в меру стремителен, поспешен, суетлив даже.

М. Кирикова¹⁶ можно жалеть, когда ему приходится играть роли вроде Марко. Он добросовестно замещает недостающего актера. Постановка удачна и замыслена верно: упрощено, схематично, в сукнах, с намеками только на обстановку¹⁷. Вот хоть бы это было в игре: опустить детали, схематизовать, не перегружать ни психологизмом, ни суетой — отвлеченно, почти механично, иначе — неизбежная бледность.

ГАСТРОЛИ Е. В. ГЕЛЬЦЕР¹

Гельцер² — это зараз и громкое имя и огромный талант и совершенное мастерство. Искусство ее — классический танец — трудно и непопулярно. Оно нуждается в некотором комментарии, особенно, когда является в гастрольных, то есть невольно отрывочных и искаженных формах. Тем более, что между балетом и новым зрителем стоят популярнейшие предрассудки. В народнически-интеллигентском сознании балет граничит с непристойностью. Многие ли знают, что русский балет — это одно из величайших созданий творческого духа — именно его серьезнейших глубин. Второе предубеждение создано в последнее десятилетие и родилось в недрах самого танцевального искусства. Акробатичность, видимая бессмысленность классического танца, его поражающе трудная, искусственная, не имеющая себе ничего равного техника — создали мнение, что балет это и есть поверхностная гимнастически-акробатическая механика человеческого тела — вычурная и нелепая. Вся борьба за обновление танца — шла под лозунгом так называемого натурального, естественного танца: и Дункан³, и Фокин⁴, и многие другие боролись за драматизацию балета, за пантомимный, изобразительный, и психологически выразительный танец, строящийся на основе естественного движения человеческого тела — плоского шага, бега, выразительного жеста⁵. Всего этого нет в классическом танце. Он — беспредметен.

Он ничего не изображает, ни о чем не рассказывает, не выражает никакого конкретного, определенного психологического переживания⁶. Классический танец в такой же мере равнодушен к воспроизведению естественного движения и выражению *маленького психологического смысла*, как музыка — к звукоподражанию; он так же, как и музыка, строит автономно живой пластикой *искусственных* форм, одушевленных ритмом — *свой особый мир большого смысла*, не душевного, а духовного⁷. Как музыка, потрясает он человеческую душу *искусственным* построением, и так же не переводим ни на какой другой язык, как и она. Все приемы его техники именно на то и рассчитаны, чтобы сразу перерезать все существующие связи и ассоциации между движением и элементарной душевностью. Балерина подымается на пуанты (вытянутые пальцы ноги) и отрешается от естественного движения. Как человек, заговоривший стихами или песней — от естественной речи. Это движение требует уже искусственного равновесия, отрешающего от механического, плоского шага, от закона тяготения, подчиняет все расположение членов новому, *искусственному* закону — так называемому апломбу⁸ балерины, и уже все движение переводится в новую сферу. Вся техника классического танца — полеты, прыжки, вращение тела, пуанты и прочее — есть система *искусственного* движения⁹, носящая в себе свой внутренний закон — опять как музыка.

Е. В. Гельцер в совершенстве владеет всей сложнейшей техникой классического танца. Ее изумительное техническое мастерство несколько поблекло на нашей сцене, тесной, маленькой для ее мощного прыжка и «душой исполненного полета»¹⁰, она казалась чуть вялой в вегетариански-ограниченных клочках программы, без всего, что дает страсть, бурю, а после дым и ветер танца¹¹; его тончайшие тонкости и сильнейшие размахи не могли быть показаны. Но все же самое важное было: личный пафос¹² ее танца и строжайше-чистая хореографическая ткань — графика, рисунок, чертежи идеальной геометрии. Пафос Гельцер — мужественная жестокость, сила, резкость, отчетливость, волевой напор в женственно-дымной, невесомой, растительно-нежной, воздушной, легкой сфере женского танца. Трагическое запечатление этой жестокости на прозрачности танца¹³ составляет самое сильное очарование. Ее сила именно в мощности, грандиозности, величественности даже. Ее упрекают в грубости. Ее стихия — не элегантная изящность, грация, не «светлые бури духа», в ее танце нет и следа той серафической бесплотности, которая часто осеняла русский балет своим крылом. В ней совсем нет мотылькового, бабочки. Это полет тяжелой птицы, рассекающей воздух чуть косящим крылом. Вот почему вальс Каприз¹⁴ и все, требующее мотылькового полета¹⁵, было менее удачно и совсем не сильно. Напротив, телесные вихри и смерчи, окованные железным ритмом, вращения (фуэте¹⁶, пируэты¹⁷), трудные волевые напоры танца были послушны ей. Замечательное исполнение Умиряющего лебедя¹⁸. Этот слашаво-меланхолический, бедный хореографическим содержанием танец, переводящий пантомиму в высокий стиль классического танца, рассчитан на все напряжение элегически-женственных

сил танца. Кто забудет белую агонию Павловой¹⁹? У Гельцер и здесь прозвучала явственнее всего жестокость, трагическая борьба и трагическое усилие в этом апофеозе²⁰ агонирующего бессилия и бескровной слабости. Контраст сухих, коротких, быстрых шажков на вытянутых носках, приковывающих к земле и длинных, протяжных, влажных движений рук, отрешающих и возносящих — был исполнен не задыхания и мертвого трепета, а трагического нажима всей силы духа на крылья рук. На упор ведущих большие круги ног. Не изнеможение и таяние (это плачет лебедь умирающий), а трагическая сила, взлеты отчаянья — и простреленное крыло бьет воздух. Этот упрощенный танец, впитавший в себя много от натурального танца, прекрасно поясняет тот иногда незначительный остаток предметного, образительного, что есть в классическом танце. Как машина тяжелее воздуха нуждается в упоре и из сопротивления черпает свой подъем, как птица, отталкивающаяся от воздуха — танец этот отталкивается в каждой своей точке от того пантомимного, предметного содержания, которое ему предано и задано. Он не усваивает себе, *а ведет борьбу* все время с конкретным представлением умирающего лебедя, лежащим в его основе, и играет все время на пафосе расстояния между драматическим изображением и танцевальным отрешением и вознесением.

Поражают у Гельцер ее «властительные ритмы»²¹ — верный голос ее пафоса, глубоко личные именно как голос. Вся оригинальность ее Лебедя и вся его сила именно в ритме, пронизывающем и оформляющем эту небогатую пластику.

В. Тихомиров²² — большой мастер техники классического танца, но по определению одного из критиков — «грузный и прозаичный». В поддержке балерины это еще создает впечатление какой-то монументальности и мужественности, в танце — это только грузность и прозаичность. На этот раз он был хорош только в поддержке, только в роли балетного кавалера. Его прыжки — низкие, несильные, невыразительные: что-то ленивое, вялое, не упругое, бескрылое.

ГАСТРОЛИ СОЛОВЦОВСКОЙ ТРУППЫ¹

Спектакли сыгранного на большой сцене и художественно слаженного ансамбля² — радостное событие в нашем театре. Первое, что различаешь в этих театральных впечатлениях, — это именно неслучайность, сделанность каждого спектакля, во всех его частях — ролях, мизансценах, диалогах. Их легко и радостно смотреть — ни следа того напряжения, которое не покидает тебя, когда весь спектакль скрипит, двигается туго от одной случайности к другой, от реплики к реплике и весь исчерпывает себя в однообразных, бедных, все возвращающихся двух-трех трафаретных мизансценах и тонах. А ведь это знакомо провинциальному

зрителю хорошо — и по театру Свердлова³ тоже. Единый режиссерский замысел — какой бы он ни был — проникает весь спектакль от начала до конца: все замыслено, рассчитано, взвешено, учтено и исполнено сознательно — в меру артистических сил, в осуществление целого сценического замысла пьесы. Пусть простят мне это пристрастие к артистической корректности и сценическому приличию. По-моему, здесь не одна вежливость, но и искусство тоже. Мизансцены — эти сценические шахматы⁴ — расположение на подмостках живых фигур⁵, их игра, а не переходы с одного места на другое⁶ и уходы в уборную разгримироваться. Динамическое, драматическое соответствие их, вопрос и ответ фигур, вызов и борьба, шахматный ход, который не делается же впустую, чтоб удобнее фигуре стать или чтоб виднее, но что-то такое подвигает вперед в игре, грозит, сбивает, укрепляет, подготавливает нападение, создает защиту, оказывает сопротивление — приближает игру к развязке, к сценическому мату.

Е2 — е4,

обязывает белая королевская пешка.

Е7 — е5,

отвечает черная и подходит к ней вплотную: узел игры завязался. Здесь будет драма. По входу горничной можно судить об этом. В случайных и незакономерных движениях фигур не по рассчитанной сетке доски — ее нет⁷.

То же словесное здание драмы: оно рождается тоже на глазах зрителя из живой борьбы, рассчитанного соответствия тонов и интонаций их игры. В реплике, полученной у суфлера, подогретой наспех и отданной в публику — его нет⁸.

Вот этим чувством ансамбля и спектакля подкупают артисты. Если сюда прибавить — хорошие артистические дарования и уверенную, выработанную манеру, уже знакомые в большинстве гомельской публике (Соснин⁹, Болотина¹⁰, Вершинин¹¹), — и получится тот благородный, подкупающий общий тон спектаклей, который один я хотел отметить в этих беглых строках. По причинам совсем случайным отзыв даю только о «Мысли»¹², оставляя до следующего раза отчетное обозрение гастролей.

Трагедию мысли осуществить на сцене чрезвычайно трудно, гораздо труднее, чем трагедию страсти, воли. Драматический конфликт Мысли¹³ не исчерпывается же в конце концов контрастом большого лба и беспокойной мимики сумасшедшего. А между тем, Кержинцев¹⁴ на сцене обычно просто сумасшедший с большим лбом — больше нечем обозначить трагедию Мысли. Нет ее и в исполнении Соснина.

Это был человек (со второго акта), с начинающимся безумием, убивающий мужа любимой им женщины, и это все было превосходно, а грандиозные психологические

пружины этого убийства так и не были нажаты. Примечательно, что самая сцена убийства поэтому сценически слаба, невыразительна, занавес спешит сдвинуться и хорошо делает: артист симулирует удар. А ведь это и есть минута грани, высшее торжество мысли и безумия вместе. Стихия безумия и муки показана была хорошо. Последний акт, кроме некоторого неприятного привкуса психологического натурализма и клиники, эффектен и силен.

Незабываема — вдруг выделенная непередаваемым протяжным стоном из этой тьмы безумного говора — часть фразы — как я одинок — и потонувшая сейчас же опять в тьме прежней речи. Незабываем безумный вой, полное и жуткое безмыслие, кончающее пьесу. Но все это висит в воздухе, так как соответствующей силы мысли прежде не было.

Л. Болотина (Савелова), Вершинин (доктор) и Долгов (Федорович) играют свои роли хорошо — но не в Мысли, не в трагедии. Какая-то чрезмерная бытовая плотность осела на эти роли, упростила их до персонажей бытовой комедии незначительного конфликта. В сфере трагедии даже не трагические фигуры приподняты: во время бури и песок — как птицы¹⁵.

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ — ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ — НА ДНЕ ¹

Как ни трудно отказаться от раз сказанных слов — нужно это сделать и с этого именно начать. Чувство ансамбля и слаженности спектакля, неслучайность и сделанность во всех его частях, которые я отметил, как общий тон гастролей Соловцовской труппы, — этого то именно и не было во всех сыгранных за последнюю неделю. Вместо этого — вся неряшливость и бесцеремонная небрежность обычных гастролей, особенно провинциальных, — где все натаскано на сводной репетиции, случайно, дико, не согласовано и анекдотически нестройно.

Останавливаться на всех обычных дефектах не стоит: они сами режут глаз всякому. Отмечать их — занятие, требующее столько же критической меткости и представляющее столько же интереса, как попадание пальцем в небо. К тому же всякие <нрзб>² обусловлены такой громадной кучей посторонних случайностей, что расчесть — кто виноват в них, кто прав — трудно. Поэтому — мимо.

«Преступление и наказание»³ — провалила сценическая температура. Играть Достоевского при нормальной температуре, так на 36,6-36,8 — значит погубить его. А Соснин (Раскольников) раньше всего — актер нормальной температуры. Это совершенно иная душевная материя, из которой сделаны герои Достоевского, оседает сыростью — дешевой слезоточивостью страданий и слякотью бытовых ужасов — как <нрзб>⁴ нормальной прохладе.

Мармеладов в исполнении Вурманова⁵ — умном, умелом, добросовестном — чем не Мармеладов Достоевского. Но это одинокая сосна, которой только снится как ищет севера далекая пальма⁶. Исступленного страдания, библейского величия <нрзб>⁷, опьяненности нищетой, Иова⁸ в <нрзб>⁹ бедного чиновника, трагической обиды не было; в этом апокалиптическом <нрзб>¹⁰ ничего не было ни забавного, ни <нрзб>ческого. Его рассаленный монолог — классное чтение образца в театральной школе перед учениками — спокойное, логически правильное, как урок, сценически ну<нрзб>¹¹.

И эта линия и направление игры — присущи были всем остальным исполнителям. Достоевский преломленный в представлении и душевном опыте приготовительного класса доброго старого времени — что за благополучный был народ, теперь нет такого в детских домах.

В исполнении Соснина было больше игры разумеется. Ради него и пьеса ставилась. Но самые свойства его дарования несомненного и развитого — не такие, чтоб играть Раскольникову.

Он представляется мне актером бытовой <нрзб>; его воодушевляет то реалистическое правдоподобие, которое способно <нрзб> только средние, рядовые, типические <нрзб> и для которого запретно все исключительное — для него на семь замков <нрзб> трагедия, ее сфера ему запредельна. Он актер — умный, и его горе — (<нрзб> чужим словом) — горе от ума. Мне кажется, что артистическое воображение развито в нем меньше, и фантастическое не по нем. Его голос эмоционально беден, а интонация рассудочна и безукоризненно логична. В его игре гораздо больше ума холодных наблюдений, чем сердца горестных замет¹². И она поэтому не заражает, не волнует, не захватывает. Его раньше понимаешь, чем чувствуешь; он больше убеждает, чем побеждает; с ним соглашаешься больше, чем ему веришь. Он умело и умно выделяет во всякой роли ее бытовой остов, ее психологический тип, <нрзб> существенных, родовых признаков. И поэтому он кажется небогатым и однообразным.

Естественная умеренность и аккуратность¹³ (в самом хорошем смысле) — его девизы: без пафоса.

Все же стиль комедии больше проявляется в его игре, именно как стиль, как художественная форма произведения. Да и весь спектакль «Золотая осень»¹⁴ прошел легче и лучше.

Эта комедия пустяков, этот незаконный сын, устраивающий счастье отца с своей невестой, — создание французского театра, требующего тонкотканной, ажурной игры кружева роли. В кружеве незаметно переходит пошловатость в изящество, грубоватость — в грацию, двусмысленная ситуация разрешается в лиризм. Бытовая игра тяжеловата для этого. Соснин разрешает себе одну невероятность — спасающую комизм и юмористически окрашивающую всю роль: сумасшедше быстрый темп и комически уторопленный душевный ритм роли. Некоторые комические

детали и перебои ритма чудесны (сцена с письмом и др.). И золотая осень — блеск прощальной улыбки любви на печальном закате не по Пушкински серьезно, но по комедийному легкомысленно — сквозит в седине этого полюбившего вдруг бонвивана и ловеласа.

Р.С. Долгов (Жан) — удивил меня разнообразием и способностью перевоплощаться. <нрзб> Порфирий Петрович — он один в спектакле сохранил отблеск Достоевского, сегодня, конечно, не французский простак, но простота, грубоватость, свежесть неподдельные, хотя и тяжеловесные. Это — актер с невыработанной совершенно еще манерой игры, с множеством неожиданных и нерассчитанных случайностей, — но с дарованием несомненным и хорошим.

«На дне»¹⁵ — самый печальный и скучный спектакль. Вот уж не бенефис гастролера. Кроме крупного шрифта в программе и афише, Соснин не выделялся ничем почти в общем невеселом ансамбле. «На дне» — пьеса романтического пафоса, а не бытовые сцены. Гордый человек, с которого слиняли все социальные краски, бывший человек, горьковский босяк — фигура отвлеченная, нежизненная, почти символ, во всяком случае, химера. Проститутка, живущая «Роковой любовью»¹⁶; шулер, проповедующий сверхчеловека — и еще, и еще — подрумяненные души, иноки мечты и невозможности. Этим и дорога пьеса, а не изображением нищеты и ночлежки. Как говорит Лука, в ней «не в слове — дело, а почему слово говорится»; в том, что *за* словом, *за* персонажами, — а это чистейшая романтика¹⁷. Вывести вперед бытовое обличие пьесы и значит погубить ее. Эти философствующие босяки, разговаривающие афоризмами, — академия какая-то, а не ночлежка, как уже отмечалось много раз — нелепы и фальшивы в плане бытовом и натуралистическом.

Сатин (Вурманский) в своем солидном сюртуке и глядел каким-то профессором, — не говорил, а читал лекцию.

Соснин в бароне подчеркнул одни бытовые черты, а вечного тумана в голове и сердце, великолепной нелепости, живописной и трогательной беззащитности и беспомощности этой химерической фигуры не передал. И вышло что-то практически деловитое, даже злое.

Вершинин (Лука) — очень хороший актер — свободный, непринужденный с выработанной и уверенной манерой, с подлинным юмором. Но Лука его, с подчеркнутыми особенностями бытового говора и распева речи потерял в романтической иронии, непростой лукавости — небывалого еще служителя мечты и поэта вранья. Последний акт — прямо какое-то заседание — так чинно и деловито — просится в протокол. Лучше других зарисовала Болотина Василису — это было что-то значительное во всяком случае.

На этом кончаю. Мне жаль, что я могу показаться брюзгой в этих строках — то не так, и это тоже. Я хотел бы, чтоб меня поняли так: это только *отрицательная* реакция на игру Соснина и других; отзыв на то, что в ней не прозвучало; указание на то, чего в ней нет и искать нельзя. Я правильно озаглавил бы эти строки так:

то, чего не было. Потому что я об этом все и пишу. Но *то, что было,* стоит тоже разговора. Откладываю его — на этот раз до открытия зимнего сезона, когда в условиях спокойной и длительной работы это обнаружится отчетливее и яснее, и сможет быть вернее оценено. Но главное все же, думается мне, намечено и в этих строках, которые, право же, не учительская указка, а простой оборот мысли — отмечаешь то, чего нет, — остаются и очерчиваются истинные контуры вещи. В двух словах: игра Соснина — не сценическая живопись (я об этом все время), но благородная театральная бескрасочная графика¹⁸, чистое искусство рисунка, как есть стихи и проза у поэтов. Он играет не стихами — художник сценической прозы. Вот и все.

ОТКРЫТИЕ СЕЗОНА¹

В субботу в театре Калинина Ревизором² открылся зимний сезон. Громким голосом надо приветствовать Ревизора на нашей сцене — единственную в мировой литературе, поистине русскую божественную комедию, созвучную ветрам революции уже по одному чрезмерному, чудовищно-напряженному исступлению, напряжению и потрясающей силе «грозной вьюги вдохновения»³. Ревизор сам в себе — это целая и законченная революция.

Надо и то сказать, что Ревизор сейчас на всякой сцене был бы большим событием — только исключительно богатая и сильная труппа могла бы решить эту шекспировскую задачу русской сцены, так далеко выходящую из репертуарной колеи. Естественно, что огромное дерзновение и смелость заключены в этой попытке для актеров другого совсем духа и репертуара.

И скажу прямо — это дерзновение спектаклем вполне оправдано и возведено в большую театральную заслугу. За несколько лет я не припомню такого радостного спектакля в Гомеле — если говорить о сумме всех разноречивых впечатлений. Это не значит, конечно, что все было сверхблагополучно в спектакле. Этого и не могло быть. Большинству актеров в громадном большинстве трупп РСФСР играть в Ревизоре — значит играть не то, что им обычно; не то, что удастся им наилучше, значит совершить некоторый скачок через самого себя. В бенефис свой никто из них не поставил бы этого — этим сказано все, это не их воды для плавания. Поэтому несомненный отказ от актерского эгоизма создал первый спектакль. И дать нечто сверх гоголевского текста в Ревизоре, что заставило бы спектакль предпочесть книге, — уже много для нашей сцены.

Сверх того — это дебют, это смотр мужскому составу труппы. Многое приходится угадывать в таком спектакле, легко очень ошибиться, вышелушивая актера из роли и оценивая его будущие возможности, но я угадываю с внутренней несомненностью

хорошее, артистическое у некоторых, подлинное у многих в этой необычно большой и разнообразной труппе. И это создает тот благожелательный оптимизм, то ожидание хорошего театрального сезона, которым продиктованы эти беглые строки.

О Ревизоре подробный разговор в ближайшем обзоре — он того стоит. А пока только отзыв на первый театральный выстрел. Ревизор — это чудесно, а как открытие сезона — это знак и художественное обязательство, которое надо оплатить полноценной театральной монетой.

ГАСТРОЛИ ОПЕРЕТТЫ¹

Найти художественное оправдание оперетте — этому ложному и фальшивому по существу виду театра — задача, которую себе теперь поставили многие театры. Художественный² и камерный³ театры пошли по этому пути. Но их раскопки обнаружили только жизнеспособные части оперетты, которые тяготеют к комедии и мелодраме, а оперетта по существу осталась неоправданной. Мозаично склеенная из отдельных кусков, неорганичная, сочетающая разнообразные, разноприродные стили, нафаршированная трюками и куплетами, к тому же взявшая от всего самое поверхностное и пустое — хореографические пустячки и ухватки от танца, куплеты — от поэзии, гримасы и коленца от мимики, дешевый мотивчик — от музыки, — она по существу несерьезна и ее глубина не глубже чайной ложечки. Ее оправдание скорее в тех блестящих отдельных ее частях, которые составляют обаяние многих опереточных талантов. Можно и гримасничать талантливо.

Но как легко здесь двусмысленность переходит в непристойность; игра в кривлянье, речь в визг. Оправдание оперетты как рискованного анекдота — в остроумии и все искупающем изяществе. Элегантность — ее пафос, который спасает ее от пошлости. Недаром ее Мекка — Вена, элегантнейшая из столиц. «Нас тешат блестящие и обманы»⁴.

Труппа З. Зиновьева⁵ — во всех отношениях средняя опереточная труппа. В ней при очень слабом хоре и неслажено-скудном оркестре есть отдельные хорошие артисты, умеющие играть и с вокальными данными. Репертуар (Гейша⁶, Ночь любви⁷, Сильва⁸, Цыганские романсы⁹ и др.) довольно поношенный и даже не проветренный в постановке, не подновленный в игре. В игре мало опереточного стиля. В куплетах каких-то слышал я жалобы на приевшийся театр Островского и Чехова, а в оперетте совет поохотать и поучиться. Но смех не часто звучал в зале и не всегда хороший, доброкачественно вызванный, а учиться нечему было в бесцветной передаче старого старыми средствами.

В игре лучших даже артистов опереточного было немного. Из артистов отметим Волкову¹⁰, обладающую хорошим голосом, немножко неподвижно-однообразную для оперетты, но с мелодраматической и лирической стрункой в душе, в которой звучит и поддурманенная морщина страдания, и нарядная печаль, и взвинченное чувство цыганского романса. Торского — хорошего комика с убедительной простотой и опереточно-карикатурными замашками¹¹, Митяеву¹⁰ — артистку оживленную и в меру легковесную в игре.

РЕВИЗОР — ФЛАВИЯ ТЕССИНИ — ЦЕНА ЖИЗНИ — ПЕВЕЦ СВОЕЙ ПЕЧАЛИ — ОВОД¹

Первые спектакли новой труппы имеют большое показательное значение. Это своего рода дебюты. Едва ли в репертуаре удержатся и видное займут место в сезоне все эти глухо провинциальные, на задворках литературы разысканные, насквозь проеденные молью пьесы. Рядом с Ревизором² и даже Оводом³ (которые, конечно же не могут и не должны ни в коем случае из репертуара выпасть) они кажутся написанными тысячу лет тому назад.

Все же и в этих пьесах удалось труппе дать ряд интересных и хороших по результатам дебютов и сразу ввести зрителя в круг театральных возможностей этого сезона. Еще не проступили ясно, но уже наметились они — со своей сильной и слабой стороны. Назвать их точно и критически оформить еще не время, но коснуться их легко и бегло уже можно. Очертания есть.

Прежде всего — богатый артистический состав, то, отчего мы изрядно поотвыкли за все последние годы, многолюдство, обещающее и некоторое сценическое разнообразие, и некоторую согласованность, что ли, роли с исполнителем. Артистам <нрзб> же приходится играть решительно все и давать каждый день одно и то же, под разными псевдонимами ролей укрывая все то же свое личное имя, предоставляя заботу о перевоплощении костюмеру и парикмахеру.

Но с Ревизора уже наметился тот анархический вид спектакля, который говорит о некоторой слабости режиссуры. В этой пьесе художественной диктатуры главной темы спасительна только такая же режиссерская диктатура единого смысла спектакля. А это было добросовестное многоопытное воспроизведение традиционного исполнения, насквозь внешнее, копия, то платье и тело каждой роли, о котором говорил нам Гоголь — схваченная находка, частности и мелкие принадлежности исполнения — без души роли⁴. Не схвачена была «главная забота каждого лица, на что издерживается вся его жизнь»⁵ — гвоздь роли всеподчиняющее себе, а в целом в спектакле не замечено было то, «сквозное действие»⁶, которое прoderгивается

сквозь все сцены, как нить сквозь жемчуг и дает им единство и смысл. И это свойственно было всем виденным мной спектаклям и едва ли не составляет самое слабое их место. Никакого темпа и ритма — все сцены всех пьес идут одинаково случайно, несколько тягуче, по большей части, вне всякой попытки дать хоть какое-нибудь размеренное соответствие и ритмические пропорции частям. Отсюда многие крупные промахи, о которых — попутно.

Золотарев⁷ — Хлестаков обнаружил сразу все свои артистические достоинства: сценическую живость и непринужденную подвижность, приятный мелодический голос, выпуклую, часто подчеркнутую выразительность игры. Он — хороший любовник, вне спора. Он это доказал дальнейшим. Но из Хлестакова он сделал обыкновенного вряля, себе на уме. Фантаσμαгорическое лицо⁸, человек не то, ни се, фантом — вот Хлестаков от Гоголя и до последнего критика. Он говорит и действует без всякого соображения. В нем все — это сюрприз и неожиданность для него самого⁹ — определил Гоголь. И эти грандиозные размахи — его «сверхлганье»¹⁰, этот род вдохновения, всю фантастику сумасшедшего гротеска лжеревизора — как же уместить в этот аккуратный и рассчитанный кокетливо отогнутый мизинец.

Городничий неярко и без привычной сочности густо-комического темперамента зарисован Москвиным¹¹, но внутренне верно. Какое-то благородство (Гоголь так настойчиво требовал его у актеров), напряженная значительность не обыкновенных положений, выше тех, в которых ему случалось бывать, — его каждое слово значительно¹² — учит Гоголь. И это было.

Но и у этих двух исполнителей, как и у остальных, было все же опять таки только платье и тело роли — а не ее душа. И оттого последняя сцена, эта онемевшая мимика не производила электрического потрясения¹³ и вообще электричества в спектакле не было.

Флавия Тессини¹⁴ показала Радецкую¹⁵ в заглавной роли. Радецкая — артистка подкупающего тона, бесконечно простого и искреннего. Ее голос матового тембра без звона и блеска, с налетом некоторой внутренней задумчивости и глубины. Речь ее сценически убедительна. На сцене она была прекрасно-несчастлива каким-то без блеска сияющим несчастьем — и в драме Флавии.

Очень хорошая артистка — Каменская¹⁶ — сильная, взволнованная, полнозвучная, выпукло-яркая игра в нескольких сжатых линиях. Но непростительный промах режиссуры — еврейский акцент и однообразно-комический распев речи рассказчиков еврейских анекдотов. Где ему оправдание? В бытовой правде? Но тогда в пьесе Шиллера надо говорить с немецким, а в пьесе Гюго — с французским акцентом. Как будто интонация — это что-то постороннее и внешнее, что можно присвоить каждому языку. Это без преувеличения отвратительно и таких шедевров русской речи, как «прошлялась, наверное, мне болит голова» и др. надо стыдиться каждому актеру.

Эта же несчастная идея погубила и «Певца своей печали»¹⁷. Кто в лес, кто по дрова. Трубочист (Долгов¹⁸) — что Алешка из «На дне», а госпожа Лурье (Волховская¹⁹)

ни слова без утрировки и акцента. Еврейская интонация и жест заслуживают художественной разработки и таят источники богатых театральных откровений, но не здесь и не в этом жалком предразнивании.

Шейн²⁰ — хороший и серьезный актер. Его мучительно замедленная игра, какая-то трогательная и беспомощная, важность каждого движения и слова, обдуманная до деталей — принимаются хорошо и ухом и глазом и душой. Но разве можно всю роль выдержать на одной слезе? Получается слезливость вместо страдания — оно на высоких нотах сухое и горькое, не соленое и слезоточивое. Станиславский дает чудесное правило своим ученикам: «Нежная инженерю, играющая нежную роль, например Офелии, должна играть мужественно — иначе получится сентиментальность, фальшь»²¹.

Это как бы прямо о наших актерах сказано и о Шейне прежде всего. Нельзя выдержать всю роль на одной ноте, нельзя красить два смежных куса роли одной краской. Нужны внутренние контрасты. Если вы хотите осенять белым — давайте не скупясь, черную краску. Одна белая и близкие к ней дадут, в лучшем случае, голубоватую серость, в худшем — муть. «Мало криков — надо стройно, гармонически рыдать»²² — а это значит, что одного рыдания мало. Вот этой актерской изобретательности, динамики роли, мелодического сочетания нот, сценического аккорда — мало у нас на сцене. В одной ноте — все. Если любовник — то только слащаво-нежный, если неврастеник — то только слезливый. Отсюда то однообразно-монотонное, что губит не одно хорошее исполнение.

Так и Стопорина²³ в Цене жизни²⁴. Это прекрасная артистка, великолепно знакомая мне не по одной гомельской сцене.

Насыщенно психологическая игра, великолепные интонации, превосходное мастерство сценического разговора — такие слова рождаются тут же в первый раз со всей непосредственностью действительности. Но в одном облике углубленного в себя, затаенного и сдержанного страдания — без оживляющих и оттеняющих красок, был какой-то ненужный актерский аскетизм, самообирание.

И уж окончательно однороден Овод. Он, конечно, сценически небогат — этот роман для юношества. Но разве он умещается весь в этот тягучий, странный, задыхающийся, утомительный тон, придающий одну внешнюю характерность роли. В игре Золотарева неизгладимая печать кинематографичности — этот напряженный, замедленный жест, позы, «показы» лица и пр. Так и ждешь, что вот вырастет это лицо, займет одно весь экран — чудовищные морщины лба и неизмеримые белки глаз. Что-то плоско-экранное есть в этом. Некоторое тому оправдание в самом характере постановки — близком к кино.

Переделка не плоха, пожалуй, но многое отбрасывает всю почти историю революционного подвига. Овод, его роман — все, что развернуто в эпическом повествовании. Но, в общем — спектакль хороший и дружный.

ДУРАК — ХАМКА¹

Дурак² скроен сценически ловко, занимательно и умело. Это комедия смешных положений³, очень наивной и поверхностно-расплывчатой сатиры и сценического каламбура.

Сам Юстус, герой комедии — дурак такой житейской непрактичности, чистой-шей наивности, ребенок с мудрым сердцем и глупой головой. На столкновении его со своекорыстными, хитрыми людьми, построена комедия. Ее комизм несложного химического состава — именно как каламбур. Она двоит все время смысл⁴ на острие самых элементарных и грубо-примитивных, плоских даже психологических и сценических ситуаций.

Шейн показал себя в этой роли с новой стороны — это было нежное, смешное и трогательное, откровенно поверхностное комедийное исполнение, отмеченное на всем протяжении чувством меры и такта. Разве это чуть-чуть переслащено, расслабленно.

Как была бы к лицу здесь одна суровая, мужественная и гневная нотка — в гриме, в тоне, в жесте — как оттеняла бы, как выпукляла бы игру. А даже в крике он был жалок, в гневе — ничтожен. Еще нельзя не остановиться на движении этого интересного актера. Его жест и движение всегда (и здесь тоже) на тормозах, задержанное. Рука хочет взлететь — тело броситься, но усилием приведены в неподвижность, порыв подавлен в самом начале. Это очень умный прием и нужный. Задержанный жест⁵ — тот же жест и часто огромной силы.

Но для этого самый первый порыв, самый замах жеста, разгон движения должны быть сильны и выразительны, чтоб было что тормозить, не то неизбежно вялое, невыразительное, ненужное движение и еще чаще просто неподвижность. Серьезное возражение вызывает его сценическая походка. Она не принимает почти участия в игре, она механически переносит его с места на место. Так ходит Шейн, не Юстус, не певец своей печали⁶.

Стопорина в роли американки начиненной трюками, была только корректна. Какая-то напряженность, усилие, подстегивание, и при всем том не совладала со скачкообразным темпом роли, исчерпывающей себя вполне в выходках. Эта роль должна мчаться экспрессом, а она проехала на паровозике⁷.

Из остального — нельзя обойти молчанием очень неудачное исполнение одного из кузенов, поэта, Шефтелем⁸. Или артист не в своей роли? Еще: на сотрудников режиссуре надо обратить внимание. Испортить сцену, акт может и эпизодический, выходной актер, и это они добросовестно делают — досадные опечатки спектакля.

Хамка⁹ — опять ничтожнейшая вещь. Но надо прямо сказать — хороший и удачный спектакль. Общий тон был нащупан и спектакль был стянут им, а не расшит на отдельные роли. Недопустимого и плохого в исполнении не было. Хороши Васильева¹⁰, Оршанская¹¹, Ельвич¹², Крылов¹³. Вообще труппа несомненно богата

вторыми актерами и о них интересно и важно говорить, и потому, что есть интересные дарования, и потому, что это важные колеса в механике спектакля. Откладываю до следующего раза.

Стопорина раскрыла всю бытовую и психологическую правду хамки прекрасно. Первый раз мы услышали полный звук ее голоса. Но дороже бытовой правды образа было великолепное чувства комедийного стиля всей игры. Какой-то бог в античной комедии говорит: «Я — бог, я могу из трагедии сделать комедию, не переменяя ни одного стиха в ней»¹⁴. Стил — такой же бог, на этот раз добрый к артистке. Это он уберег ее исполнение от тенденции доказать, что и кухарки чувствовать умеют¹⁵. Кухарка не была подчеркнута, а застенчивая и грубоватая полнозвучность чувства создавала настоящий сценический подъем. Но это еще не лучшее, что должна показать Стопорина. Шейн в роли Глеба обнаружился неожиданно прекрасным простаком. Он заговорил своим голосом, чудесно звучащим на грубоватой нотке: он положительно актер с хорошим юмором. Все бы это ввести в другие роли. А то есть у него орфографическая слабость некоторых плаксивых детей — ставить мягкий знак там, где он нужен и где не нужен.

Волховская и Незнамов¹⁶ не в первый раз очень хорошо сыграли свои роли, но о них отдельно и серьезно.

ЧЕРНАЯ ПАНТЕРА — ВОЛЧЬИ ДУШИ¹

На этой неделе инсценирован целый зоологический сад: черная пантера², белый медведь, волчьи души³.

Зоологическое в человеке — вокруг этой ноты вращалось сценическое действие в обеих пьесах. Винниченко вскрывает звериное и хищное в любви и в отдельной душе, обнажает ее темный корень. Лондон — в социальной схватке классов. За героями Пантеры чувствуется черный колодец отъединенной личности, который сторожит демон молчания, — узкое и глубокое. За героями Лондона — миллионголосый гром масс, социальные моря, разливы классовой души, — широкое и огромное. Так проявляется единое зоологическое в обеих пьесах — упадочной и социально-мажорной. Зоология индивидуальная и социальная.

Перенести это на театр — значит, прежде всего, нащупать и высквозить эту подкладку в игре — первобытный роковой поединок любви. В душах — беспощадную и смертельную схватку классов. Из *такого* поединка, из *такой* схватки один не выходит живым.

Нужды нет, что обе пьесы невысоко стоят в этом отношении, что их охват — с обручальное кольцо, а от ширины и глубины они застрахованы ремесленным

кустарничеством драматической постройки так же верно, как деревянная нога от ревматизма. Всякая пьеса только предлог, говорил Мунэ-Сюлли⁴. И предлогом надо уметь пользоваться сцене и актеру.

Печально, что этого-то и не было на сцене и звери наши были совсем домашние, ягнята в волчьей шкуре, «какие-то похожие на льва», как говорит в анекдоте еврей из местечка, приглашенный в цирк натягивать на своего товарища львиную шкуру. Стыдно говорить их — так они затасканы эти Толстовские слова — но лучших не подберу: нас пугают, а нам не страшно⁵. И в этой беззубой игре было столько же зверя, сколько на вывеске у меховщика или в дамской муфте. Рисунок с вывески — вместо засаженного в клетку театральной формы хищника.

И причиной этому общее театральное мировоззрение наших актеров: их тяготение к среднему, обыденному, «привычка к пиджаку» и к затасканному павильону. Их любовь приводит все разом к одному средне-бытовому знаменателю. Американские миллионеры, французская богема, итальянская революция, еврейское местечко — все на одно и лицо, и в одном павильоне, и в одном сценическом стиле. Игра раздробляется на эпизодические кусочки, изображающие как люди едят, пьют, любят, женятся, носят свои пиджаки. Даже оставаясь в пределах критики реальных возможностей нашей сцены и репертуара, необходимо говорить каждый раз и по всякому поводу, что одна серая краска бытового шаблона невыносима для глаза, что в наши окна бьют новые ветры театрального стиля. Мы их ждем, мы их хотим все.

Вот Говард из волчьих душ (Золотарев). Сколько напряжения и страсти, какой стали ждете вы в голосе и жесте этого вождя рабочих, который в парламенте закладывает динамит революции. В его голосе миллионный гул тех, чей он только вестник. Если за ним вы не услышите массового приboя — роль сведена к нулю. Мелодраматический герой, который в последнюю минуту — смерти злейшего врага его дела и овладения документами, в которых весь динамит борьбы, — благородно возвращает их, раз это все так ужасно. Одним этим штрихом зачеркивается весь образ и ставится вровень с душевной благотворительностью сенаторши Маргарет (Радецкая), работающей в садах для детей рабочих. Это не вождь, и это сентиментально и глупо, как розовая овца.

Так и за волками — магнатами, миллионерами, сенаторами — не чувствовалась классовая воля пославших их.

Повторяю: громадная часть вины падает на пьесу, но часть и на актеров. И пьеса, и постановка нуждаются в серьезной и коренной театральной корректуре — тогда это будет спектакль.

В той и другой есть очевидные недостатки. Беспомощен весь первый акт, где на маленькой сцене без глубины, почти выдвинутые на авансцену, без дела сидят весь акт двадцать человек, топчутся, не знают, что им делать, — а действие ведут двое. Беспомощна «четвертая стена», натуралистическая гримаса театра⁶ — эти усаженные спиной к зрителю на авансцене действующие, ведущие диалог так лица, что

лица одной артистки (Красницкая⁷ — Доусет) мы не видели вовсе, а важный диалог Нокса⁸ звучал комически через сцену. Но при всем том в пьесе и игре несомненно хорошие возможности, которые могут сделать пьесу одной из лучших в репертуаре сезона. Социальный пафос, свежесть и не банальность интриги и действия, драматическое напряжение — все это может вместить в себя хороший и полноценный спектакль.

Оживляющей и забавной нотой прозвучал детский голосок Томми (Файль⁹). Как мало надо, чтоб повеяло свежестью и прохладой на сцене. И как легко достигнуть этого актерам. Их замысел говорит за это.

Лызлов¹⁰ (Хаббард) который раз делает не свое дело. Талантливый комик, он сыграл только Бобчинского¹¹, а то все исполняет чужую должность в не своих ролях.

В черной пантере Стопорина (Рита) больше страдает сама, чем заставляет страдать других. Она больше жертва, чем хищница. Но в целом, ее образ, безусловно, исполнен и хорошей сценической правды, и настоящего захвата. Он не оставляет равнодушным зрителя. Увлечение, страсть и подземное рыдание разрывают ей голос часто, и это безошибочно отмечает зритель.

Хорошо читает стихи Оршанская (поэтесса). Переход из одной тональности в другую, что ей приходится делать из-за перенесения центра действия во время исполнения стихов, — лучший экзамен для чтеца. Артистка выдерживает его легко. Жаль только, что весь этот акт шантанного безумия поставлен без нарастания, без рассчитанной четкости и силы. Мизансцены и их динамика — самое слабое место режиссуры.

НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИЯ¹ КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ² — СОКОЛЫ И ВОРОНЫ³

Шиллер — это театр большого чувства. И только в этом приподнятом, ярком и остром пафосе смысл и оправдание его ранних пьес. Только как пьесы героической эмоции большого подъема, созвучны его вещи нашему репертуару и, по общему почти признанию, принадлежат и тому лучшему, что наша сцена должна взять из старого.

Но это не героичность самих персонажей, не патетичность их переживаний и чувств. Напротив, они часто беспомощны и бескрылы. Так и в коварстве сами герои и их личные страсти и горести не вздымаются выше обычного конфликта мещанской трагедии. Это герои семейной драмы и незначительного столкновения — любви аристократа и мещанки с коварной интригой. И любовь, и коварство даны в пропорциях самых комнатных, в размерах ничтожных и домашних.

Самое убийство влюбленных — как это примечательно: смерть на лимонаде, яд в лимонаде⁴ — вот самый верный, точный и острый диагноз пьесы.

Ее лимонад очевиден. Не правдоподобие (поэтическое, не житейское) характеров и ситуаций, их лимонадно-подслащенные тирады, элементарное и детское развитие событий, поддурмянные морщины страдания, нарядная печаль⁵ и декламирующее бессилие. «Сердце, герб и шпага» — вот герой. Добродетельное мещанство семейственной любви, только что зарождающаяся и гордая собой, тема.

Но в этом лимонаде есть яд: и он убивает⁶. Самими недостатками драматической постройки он пользуется, чтобы оказаться ощутительнее и яснее. Он — в яркой картине насилия в тех предреволюционных зарницах возмущения и гнева, которые сверкают в сценах пьесы. Период бури и натисков⁷ вскормил ее; близкая революция насытила ее электричеством⁸ и дала ей силу взрыва; «против тиранов» ее душа. В ней именно возмущение и гнев, волевой напор, а не расслабленность сентиментального чувства к униженным и оскорбленным⁹.

И это господствующий и всепроникающий ее пафос, социальный и сценический. Не расположение драматических фигур, не узор действия в центре зрения.

Они только клавиши, удар по струнам, — средство.

Такова художественная природа всякой романтической драмы. В ней важно изображение только, как знак и рычаг чувства. А в этом смысле у Шиллера нет соперников, его умение из удара сцен высечь нужную искру — гениально. Его вещи раньше всего чудодейственно заразительны и неотразимы, как яд.

Даже выход лакея у него есть сценическая баррикада. Ему безразлично, из чего его строить, кому поручить несение нужной задачи — важна реакция автора и зрителя на сцену, а не ее пластическое совершенство. И это диктаторствует во всей пьесе.

Сценически поднести этот яд в лимонаде удалось артистам хорошо, их успех у зрителей — лучшее свидетельство в такой пьесе, где реакция у зрителя есть все. Можно, не взглянуть на сцену и только видя публику, оценить такой спектакль.

Очень хорош Фердинанд в исполнении Золотарева. Его чуть-чуть танцевальный шаг (какое драматическое па), закругленный, пластически-певучий и протяжный жест и гармонически размеренная интонация. Здесь были к лицу роли. Умеренное благородством страдание, рассудочная чувствительность, холодный огонь Шиллера.

Е. Васильева (Луиза) сконцентрировала в одну патетическую ноту патетического страдания всю роль — элементарную, но в которой душа вещи. Не даром Шиллер называл всю пьесу Луиза Миллер. И пьеса была с душой.

В Вурме не напрасно ли Долгов внешнее оперное, мертвое мефистофельство вынес вперед? Вурм скорее шахматист, чем черт. В сцене диктовки письма (кроме мефистофельского финала) это было показано хорошо.

Лызлов так часто и усилено страдает в драматических ролях, что, в конце концов, забудет про то, что он комик. Зритель уже начинает забывать об этом.

Еще карикатура Венцовского¹⁰ — гофмаршал — для нашей сцены смелая, но именно потому нужная, необходимая нашей сцене. Правда же в искусстве — не одни олеографии¹¹ из нивы и виды с открыток. Есть соль и перец.

Соколы и вороны — опять Коварство и Любовь, но не окрыленные Шиллеровским пафосом и потому бесцветные и ненужные. Как это ни странно, в сумбатовской пьесе закроено и сшито всё искуснее, чем у Шиллера. Но хотя самый протест у Шиллера неопределенный и смутный; хотя его герои умеют только грозить шпагой и умирать, но не убивать; хотя он получил и диплом гражданина от французской революции, как друг человечества, и дворянское достоинство от герцога Веймарского; хотя его яд и разбавлен лимонадом, — но это убийственный лимонад, это все-таки острее шпаги. А история банковского подлога, взошедшего на дрожжах мелкого коварства и пустоцветной любви, художественно никчемна и ни для чего.

Одно достоинство: это очень сносный сценический материал в руках актеров сумбатовского поколения. И в спектакле чувствовали себя, как в своих водах, и Москвин (Тюрянинов), давший бледный-бледный сколок со своего же Кречинского¹²; и Каменская (мать) — чудесная бытовая артистка, точно с жанровой картины Маковского¹³; и даже Шейн, актер другой складки, чуть-чуть наивный и беспомощный в гостинном любовнике. Хороший сценический рисунок не первый раз дает Ельвич. Его Штопнов — подлец с надрывом и ничтожество с искрой.

УРИЭЛЬ АКОСТА — ГРОЗА¹

Что нужно для трагедии? Голос, Голос и голос, говорил Сальвини². Чего нет у Шейна? Голоса, голоса и голоса.

Вот почему его исполнению Акосты³ есть одно только имя: сценическая надсоновщина⁴, размагниченная классика. Уже в гриме, в первом облике — какой-то Христос с откритки.

Разве этот подымет на свои плечи трагедию бунтаря Акосты, рушащего великие заветы окаменелой веры дерзанием свободной мысли и сомнения? Ведь это же надсоновский «друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат»⁵ — мы узнали его сразу и безошибочно.

Незначительный вовсе диапазон его голоса, исчерпывающий себя в двух-трех нотах; однообразный тембр, лишенный всякой силы и расслабленный при первом подъеме; мелко-психологическая интонация, — все это к героическому ямбу трагедии так не пристало.

Наши актеры, вообще, умеют на сцене рассуждать и даже чувствовать, но *воить* — это им чуждо⁶. Даже пожелать они не умеют сильно. И поэтому скелет всякой драмы — ее сквозное действие и противодействие, скелет каждой роли — ее волевая сверхзадача⁷, скелет каждой сценической ситуации — ее волевой кусок — страдающий всегда английской болезнью, рахитичны, размягчены. А рыхлая масса спектакля бесформенно обвисает складками. И в классической трагедии, где действие и противодействие геометрически обнажены, — это нуль, пустота, дыра.

Не умеет *волить* на сцене и Шейн. У него есть подлинное сценическое внутреннее волнение, неподдельная вызванная энергия, он в своей игре исходит не от внешней формы ее и выражения, а изнутри. Это все так, но вы ясно слышите, как взвинчивается это чувство у вас же на глазах, сколько в нем нажима и усилия.

Вот откуда его мелкий нервический жест и дергающееся движение. И уж, конечно, жалкой игрой плаща, — развернуть, потом свернуть снова — ничего не создашь.

Героическое не по нем. В его игре нет и тени пафоса. В его речи ничто не оправдывает стихи⁸. В его чувствах нет испугленности страсти.

И все остальные исполнители показали тоже, как чужда им трагедия. Это был невеселый спектакль. Кроме Радецкой (Юдифь), все считали за правило читать стих, как прозу, или как читают его дети. Люди с Мясницкой⁹ — обычное слово Станиславского для такой игры обыденщины в трагедии. И в Акибе (Лызлов) — «вместо мудрости, опытности, пресное не утоляющее питье»¹⁰, старческая расслабленность, и у Де Сильвы (Незнамов) интонации земского врача; и у Рувима (Венцковский) тон и затягивание слов от денди декадентского кафе. Я не думаю все же, что это вовсе ненужный спектакль. С коррективами — это сценическое чтение хорошей и нужной пьесы; это домашняя музыка, — вслух за общим столом — значение чисто образовательное. Но поэзия театра здесь и не ночевала.

И можно было бы заключить, что этим людям с Мясницкой по плечу только «Хамка», где из 4-х только один акт обходится легкой закуской с водкой, а в остальных трех — обедают, что этот хороший спектакль есть их лучшее. Если бы не «Гроза»¹¹. Спектакль прекрасный.

В этой изумительной драме быт «желтенькой жизни» сгущен до фантастики¹², и события и образы — до символов. И дикие речи странницы, и бред полусумасшедшей барыни, и лубочная геенна на стене, и громоотвод Кулигина, и каждое слово — все здесь дышит единой грозой и электричеством.

Стопорина пронесла сквозь всю драму прекрасное несчастье Катерины, веяние и тень Грозы. Вот она идет на любовное свидание, как на казнь. Вот идет на казнь, в омут, как на зов любви.

Все очарование земной любви, идущей путями смерти звучало в чудесных распевах ее речи. Она умела их произнести — речи неги страстной, слова тоскующей любви¹³. И какая-то иконная бесплотность, отрешенность и ангелическая прозрачность души. Недаром талантливейший русский режиссер создал Грозу, как русскую иконную живопись¹⁴. Недаром Стопорина всю поэзию народной женской песни и заговора сделала канвой для узора своих интонаций. Это подлинное мастерство сценической речи. Бытовое, историческое отошло на второй план, а вечно женское русской души — от Островского и до Ахматовой (да, до Ахматовой!) — и пусть камнем надгробным ляжет на жизни моя любовь¹⁵, — звучало, как эпитафия ко всей роли.

Но самое примечательное вот что. Кулигин, смешной изобретатель невозможного, чудесно говорит, что грозой любоваться надо, как северным сиянием, как кометой, и что только темный ум во всем видит знаки только ужасного. И Стопорина сделала это понятным. Ее Грозой можно любоваться. Это преображенная в красоту стихия

любви и гибели, неомраченная, но усиленная и оттененная рамой жизни¹⁶. Как часто подавляют в Катерине ужасом и жалостью и темной тяжестью бессмысленного терзания. В ее смерти, указывал Добролюбов, есть что-то ободряющее, освежающее, светлое — разумеется, как итог сценического образа, не как жизненное отравление.

И все остальные играли с каким-то подъемом выше обычного.

Борис не по Венцковскому¹⁷. Его речь уже сама по себе таит в себе излом и мучительное — в конце слов и фраз — верный знак наших десятилетий. А. Васильева Варварой дала прекрасную тень для Катерины. Вместе с партнером Долговым, легким и дерзким Кудряшем (это всегда по нем), создала она из зевающей и такой простой любви, покрытый песней, нужный и верный фон.

Одно вот только. Некоторая приподнятость необходимо присуща и комическим и эпизодическим персонажам в трагедии или в большой драме. Гроза разлита во всей пьесе, в каждой ее точке. Я уже писал¹⁸ как-то и это не устану повторять: в бурю и песок — как птицы.

ХОРОШО СШИТЫЙ ФРАК¹

Чудесный сюжет о ловком портняжке — подмастерье, попадающем в сановники благодаря чужой одежде, прошел длинный путь от арабской сказки² и до нынешней комедии. Немудрено, что он успел опозлиться и оказаться годным для дешевой драматургии. На этот раз он использован для сатиры нравов. Центр внимания перенесен с талантливого обманщика на ту среду, в которой хорошо сшитый фрак — прямой путь в министры. Но какая убогая и невеселая сатира на еврейскую плутократию, какой никчемный, из анекдота напрокат взятый и немилосердно размазанный однообразный юмор. И все это щедро приправлено самой грубой и безвкусной, плоской шуткой и вульгарным каламбуром.

Так и сыграли. Тяжело, грузно, вяло, с нехорошим выкриком и вульгарным тоном. В каждой остроте десять пудов. А безбожный акцент, откровенно переходящий в кривлянье? Играл один почти Золотарев (Мельцер). Его путь из подмастерьев в министры вызывает одно только решительное возражение: нет метаморфозы, превращения, трюка, подделки, она не двоятся³ все время — эта игра, как должна бы — однотонная и обычная. А между тем, на сцене творится необычайное, и в этом ключ комизма. Поэтому играл Золотарев в своем подмастерье желанное ничтожество и глупость, а комичной гениальности плута и не было. Но это остроумно задумано и хорошо сделано — чуть кинематографично (техника и эстетика экрана), игра по Линдеру⁴, но без его молниеносного комизма, чуть растянутая — каждый жест и интонация.

Во всем остальном не было того тона, который делает музыку комедии. Вообще, тон — самое слабое место нашего театра. Формула его: всяк за себя, а сфуплер за всех.

Мне кажется, артисты не слышат друг друга. В дуэте даже общий тон не все. Смешное — в тоне и только в тоне. Шутка любит легкое, тонкое, а пустяки в очках несносны.

В частности ужасно, как правило, звучит у нас на сцене так называемое *a parte* — замечание про себя, немое размышление. Почти не преувеличивая, — на этом держится комедия, как трагедия на монологе. У нас то и другое передается в зрительный зал, сообщается публике, отворачиваясь в сторону в буквальном смысле, подчеркнутым тоном. Получается речь, тирада, декларация, заявление. А ведь это речь к себе, беззвучный голос мысли, звучащее молчание, немые звуки. В учебники вошли классические *a parte* Давыдова в роли Городничего, глядящего в упор на Хлестакова, но всем поблекшим беззвучным тоном и жестом переводящего зрителя в новую, чудесную театральную условность, заставляющую звучать и мысли, но совсем, совсем иначе, чем разговор. Пока элементарная техника монолога и *a parte* не будет поставлена, двери трагедии и комедии закрыты на нашей сцене на семь ключей.

В общем, фрак шит так себе, не очень хорошо, но следующий спектакль «Ученик дьявола»⁵ — на премьере был показан совсем с белой ниткой, к примерке только. Все это так сыро, что и не знаешь, хорошо это будет или плохо — как на первых репетициях, когда еще не овладели текстом. Как-то неловко писать, что без костюма ходить нехорошо и что не все приличия отменены даже в среде совсем близких людей.

Премьера «Мятежников»⁶ еще впереди. Спектакль просто еще не сыгран.

ОРЛЕНОК — УЧЕНИК ДЬЯВОЛА ¹

Пресная романтика и малая героика Ростана в Орленке² все же таит в себе что-то магическое. От Сары Бернар³ и до последнего любовника все исполнители его знают, что нехитрая задача роли — влюбить в себя зрителя. Я сказал бы, что ее пафос — сценическое кокетство⁴, — не дурное, смешное, скорее очаровательное и легковесно пустое.

Это история больного и мечтательного Орленка, сына великого Наполеона, в клетке австрийского двора дышит поэзией слабости, очарованием изнеможения и бессилия; она может нравиться, «как, вероятно, вам чахоточная дева порою нравится»⁵. Сыграть ее под Гамлета, как это иногда делают, никак нельзя. В ней все чуждо трагического. Самое бессилие и гибель в трагедии — сила и торжество. «Ты возвышаешь мой дух, ниспровергая меня»⁶ — эта формула трагического героя точно вывернута Ростаном на изнанку: он ниспровергает дух героя, возвышая его.

Поэтому в этой блестящей и искусной пьесе нет ничего истинно-прекрасного. А всегдашний слащаво-сентиментальный привкус мелодрамы и прямо искусен — «и слезы, и грезы и уст упоительный яд»⁷. Таков последний акт — почти весь, где умилительная смерть spraysнута розовой водицей детской колыбели.

Золотарев показал в роли Орленка серьезно сделанное, продуманное и, безусловно, хорошее исполнение и оправдал успех спектакля. Малая героиня по нем. Говоря языком театрального амплуа⁸, он, скорее любовник, чем герой. Сценическое кокетство есть в нем — и в пальцах, и в тоне. Есть у него певучесть в голосе, танцавольность в шаге, и сентиментальность. Строго говоря, это стихии женской игры — нравиться со сцены, и как странно видеть его в партии с Радецкой, все своеобразие которой в той необыкновенной сценической серьезности, мужественной задумчивости, которой некогда нравиться и быть очаровательной из-за патетического презрения к красавице: зачем ей рай, которым грезят все⁹.

Но это к слову только. Но всерьез: я понимаю того, кто сказал, что Орленка должна всегда играть женщина, и Золотарев играл, как женщина. Это, конечно на этот раз — в большую похвалу. Отраднo и хорошо было смотреть эту не в два дня натасканную игру, *содержательную* и значительную в деталях даже. И только утомителен всегдашний бег на месте роли — иначе не назову всегдашней одинаковости, односложности, неподвижности образа. Без динамики, без нарастания, без элементарного драматизма. Какой акт идет на сцене — это можно узнать только по памяти, да разве по тексту, а по игре — пятый как первый. Игра как грим: захватывается артистом еще в уборной на целый вечер. Но одна нота не делает музыки, даже самая выразительная. Ведь и костюм иногда меняется несколько раз в спектакле.

Я думаю, что этому виной та система сценической иллюстративности, к которой так часто сводится игра у нас. Вместо игры актер иллюстрирует, зарисовывает жестом, интонацией текст, смысл слов. Например, в Орленке Золотарев, произнося стихи о том, как на всем скаку он останавливает вдруг коня, самым тоном речи иллюстрирует это: слова сперва разгоняются и несутся вскачь и вдруг, на слове «остановиться» голос останавливается, совсем как конь, среди фразы. Или называя себя орленком и говоря о крыльях, он руками делает крылья.

Волконский¹⁰, который дал точный диагноз такой игры, пишет про исполнение Хлестакова: «когда актер после слов "и не говорите, на столе, например, арбуз" — делает паузу и, сложив концы указательных перстов, разводит их дугообразно вниз и внизу сближает, чтобы этим очерченным в воздухе эллипсом изобразить арбуз, то он этим жестом сам себе выписывает ноль за поведение»¹¹. А ведь Золотарев такой арбуз старательно вычерчивает и в «Ревизоре». Между тем сценический жест не волочится за словом, а предваряет его, как молния гром, не иллюстрирует логический и предметный смысл, а сообщает тексту психологический и духовный. Игра «с картинками» разъедает совершенно психологический рисунок роли и ее стиль. Вот отчего все авторы звучат у нас одинаково. Хорошо сшитый фрак¹² — как Хлестаков и даже в Орленке — отзвуки чиновника из Петербурга.

Так же и Волховская (Мария-Луиза) иллюстрирует величественную даму. Но ведь и гранд-дам, даже самая настоящая, что-нибудь чувствует и не всегда одинаково, а герцогиня Пармская, с Фиалковым именем¹³, это целая сторона Орленка — ее фиалковая именно сторона, а была важничающая дама. И о том, что такое Меттерних¹⁴,

мы узнали из текста, никак не из игры Долгова, который тоже тщательно пыжился, важничал, надувался, и жидкий тон игры этим только усилил, почти перевел в комизм — в финале. А ведь я говорю об артистах, которым нечто на сцене дано, и с которых спросить можно больше, чем отрывки иллюстрации.

Ученик дьявола¹⁵ — виселица под музыку. Тот, кто вешает, приглашает того, кого вешает, к завтраку; всходят на виселицу, как на табурет, чтобы забить покрепче гвоздик: петлю набрасывают, как галстук. Это так же похоже на мелодраму, как наука на оперу, как пародия на оригинал. Подчеркнуто и смешно выставлено напоказ все сценическое неправдоподобие. Его нужно оправдать такой же неожиданной, преувеличенной, разрушенной игрой, а соколы и вороны интонации и текстов убивают ее¹⁶ — хищные птицы, хоть и бытовые. Лучшие даже роли были проведены так. Один Незнамов дал настоящего генерала мелодрамы — сгущенный, односторонне-выпуклый, подчеркнутый рисунок. Мне думается вообще, что и в подлинной его артистичности, сценическом самочувствии и спокойствии, при всем даже не разнообразии его игры, заключено настоящее чувство стиля и создания целого роли. Он в каждую минуту чувствует всю роль и переживает ее именем того, кого играет¹⁷.

Первый раз хорошо играл Шефтель¹⁸. Его идиот был театрально сделан. Пропали его невозможные (значит просто наигранные и дурно усвоенные) движения, речь — неврастенически петушащаяся в других ролях. Может быть, артист выходит на верную дорогу.

НЕДОМЕРОК¹

Недомерок² бесспорно, — веселый и хороший спектакль. Один из лучших. Веселая и сценическая комедия, она была разыграна так, что заинтересовала, смешала, смотрелась легко, слушалась и принималась. Вся она держится на центральном образе Недомерка.

Е. Васильева, бенефициантка, с чувством меры и вкуса, в самых светлых комедийных тонах сыграла дерзкую и очаровательную уличную девчонку. Мы почти не видели ее в комедии.

Ее высокий и тонкий голос, натянутый всегда как струна, что вот-вот порвется; напряженный звук и тон, всегда вверх летящие слова с легким надломом, с трещинкой, с маленьким надрывом страсти, с какой-то сумасшедшинкой в каждой роли; чуть истеричный и кликушески нежный, ломкий смех и плач (одинаковые), как из стекла, из льдинок, — все это всегда почти, до какого бы уровня не подымалось исполнение, — было с душой и жгло настоящим огоньком, но этой напряженности можно было бояться сильно в комедии.

И вдруг — неподдельная эксцентричность, и дикость, и дерзость, и непринужденная звонкость исполнения, острота его. Все это оромантизированное — настоящая белая птица над болотом. Это опоэтизированное дитя улицы, разоблачающее внутренность буржуазного дома. Совсем приемлемый слой романтической пудры в пьесе и в исполнении.

Шейн (Тибо) легко, забавно, смешно, непринужденно сыграл свою роль. Настоящий, великолепный комедийный тон. Конечно, его призвание — комедия.

В заключении водевиль. Когда-то это было обязательно — и в столицах, и в провинции — кончить шуткой. И шутили хорошо и весело. Я думаю, что это надо делать чаще. Кто не шутит, не умеет быть и серьезным³.

НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИИ ДВЕ СИРОТКИ¹

Мелодрама всегда считалась незаконной и фальшивой формой театра. Так оно и есть. Слеза и патока, музыка и кулак, маленькая грязь и пошлая добродетель слиты в ней неразделимо, и вся она носит печать породившего ее мещанского вкуса. Поэтому она протекала всегда где-то сбоку, в стороне от больших русл драматической литературы. Это типичный буржуазный театр для бедных, суррогат и дешевка.

Графы и уличные нищие, подкинутые дети, невиннейшие ангелы и чернейшие злодеи, похищения и разоблачения, калеки и красавцы. И все эти отбросы литературы — для бедных и для детей (потому что это питало и детскую литературу²) — сдобрены и направлены самым изломанным и неправдоподобным представлением о жизни и самими белыми сшиты нитками сценической композиции.

Но рядом с этим мелодрама вбирала в себя и культивировала (как это всегда бывает с нечистыми литературными формами) и многое здоровое и нужное, что так или иначе не находило себе места в официальном и признаваемом театре. Здоровый, наивный интерес и занимательность фабулы: преувеличенное, но яркое, в массе здоровое чувство, как повышенная реакция зрителя попроще, — смех, восторг, негодование, сочувствие, свой театральный язык условных образов и фигур, и форм, который умел заражать, волновать, провоцировать зрителя на активность и выражать — пусть несовершенно — какой-то новый голос другого актера и другого зрителя. Это и заставило многих театральных деятелей наших дней, и в том числе Луначарского, горячо отстаивать мелодраму³, очищенную, прожженную, лучшую мелодраму, как временный путь для нашего театра — театра сильного и громкого прежде всего.

И у нас с постановкой мелодрамы можно было связать надежды. Освежить провинциальный шаблон, задеть зрителя, показать новую манеру и стиль — это можно

было сделать. Правда, «Две сиротки»⁴ — далеко не лучшая мелодрама. Ее история та же, что рассказана пародией на детские книги:

Дама сидела на ветке:
Пикала: Милые детки!
Солнышко чмокнуло кустик,
Птичка оправила бюстик.
И обнимая ромашку,
Кушает манную кашку...⁵

Но всякий выбирает по силам и по вкусу. У нас мелодраму сделали несносной, как эти стихи. Добросовестно, по-бытовому, под суфлера, всерьез птички оправили бюстики, чмокали кустики и обнимали ромашку. В Красной Звезде⁶, на экране это обычно лучше делают. И случайная, не связанная со словом, с движением музыка. В мелодраме она элементарным языком вводит в условный стиль, оправдывает неправдоподобное, как шарманка — «Маруся отравилась»⁷. У нас (как всегда, впрочем) она подается просто, как манная кашка. Слаще.

В мелодраме особенно влиятельно, как подать ее. Кто-то из нерусских поэтов писал: «Из-за недостатка простой запятой часто случается, что какая-нибудь аксиома представляется парадоксом, или, что какой-нибудь сарказм превращается в поучение». А ведь запятая — та же театральная интонация. Скажи то же иначе — и мелодрама оправдана.

Бенефициантка А. Васильева — играет сухо, благородно, не размазывая, без слезы, с самой хорошей простотой и легкостью. Но нет все время черты, которая разделяла бы жалостливость, наигранную уличной попрошайкой, чтоб тронуть прохожего, от настоящей трогательности слепой. Без этого пропадет весь образ, он не колет жалостью. Так хорошо, прочувствованно в детской читают книгу вслух, немного увлекаясь и входя в роль.

НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИИ ДЕТИ СОЛНЦА¹

Это из тех драм Горького², которые безнадежно сданы в архив литературы и сцены. Громадная тема — о прекраснородушной интеллигенции, самовлюбленных профессорах и художниках, мнящих себя детьми солнца, но сметаемых темной и бессмысленной яростью озлобленного и тупого «народа». Но все это показано сквозь такую узенькую щель семейной благополучной драмы, избивающего жену дворника и холерных бунтов, что после обнажившихся в наши дни громадных разрезов этой

темы, она кажется и детской, и пыльной заразой. Ныне первая ступень могла бы порассказать такого, что горьковские персонажи испугались бы³.

Но — двойная неудача! — и эта узенькая щель, сквозь которую можно было бы приблизить драму к зрителю в январе 1923, оказалась в постановке запечатанной наглухо. «Народ» оказался скомканным эпизодом, интеллигенция исполняла свои амплуа, а не роли и была далека от темы.

Только в безумной тревоге Лизы (Радецкая), в ее голосе, предсказывавшем, не только смыслом текста, но и глухой интонацией, что народ сметет всех «детей солнца», было кое-что от темы. Но и она в дальнейшем утопила в мелодекламации, в белом платье и распущенных волосах театральной Офелии эту жалкую крупницу.

Вот профессор — Шейн. Кроме некоторой суетливости, бесконечного, надоедливое злоупотребления жестом поправляющим очки, измельчившим роль, сыграл смешно и забавно, но так добродушно, как дядюшка в водевиле. А ведь потомок этого профессора попал в «12» Блока: «длинные волосы и говорит вполголоса, предатели, пропала Россия»⁴ и т. д.

Москвин (Чепурной) прямо призван играть эту излюбленную горьковскую фигуру: циник, вульгарные манеры, почти всегда хохол, несносный красный галстук и тончайшая, застенчивая, недоговоренная теплота любви и неудачи. Кто бы ожидал, что этот холодный артист с таким благородством, сдержанностью и сочностью сыграет затаенную душевность, огромную мужскую нежность, замкнутую в невысненную стыдливость страдания. Что-то было в нем и от певчего в «Мещанах»⁵. И то, и другое — прекрасные куски театра.

Ельвич создал хороший характерный эпизод из Трошина; Каменская повторила уже всеми виденный много раз образ старой няньки — еще до Чехова создавался этот шаблон; Тверской⁶ артист хороший, о котором еще надо писать, не свое дело делает в роли Егора, кроме роста и злодейского грима «стиль рюс», его ничто не выдвигало на эту роль; А. Васильева (жена профессора) наивную простушку создала из своей роли; просто милую — оригинально; неожиданно и хорошо.

ЗАПОЗДАЛЫЕ ОТЗЫВЫ¹

В свое время на премьеры отозваться не мог. Газетное правило в таких случаях — лучше никогда, чем поздно². Но есть такое в пропущенных мной спектаклях, о чем надо сказать.

«Братья Карамазовы»³ и «Дети Ванюшина»⁴ точные границы, отделяющие вероятное от невозможного для нашего театра. Найденов — это вполне им возможное. Пьеса потеряла всякую свою остроту. Почти фотографическое изображение быта и жизни провинциальной купеческой семьи с газетным ударением на современных когда-то темах: гимназисты, имеющие любовниц⁵, дети в разладе со стариками.

Но какой хороший спектакль. Транспонировать пьесу на театр, перевести текст на язык сцены удалось вполне. У нас обычно не пишут в программах и афишах ни имени автора, ни чья постановка. И играют так, что не узнаешь — Гоголя играют или Ге⁶, Москвин ставит или Золотарев. Стиль не наша забота. Но здесь все знали стиль и нашли его. Была общая игра.

В Москвине (отец) не было, правда, драматического перелома между первым и последним актами, надлома; но какая неожиданная теплота — незамеченная, у сердца в золе, тлеет она нищая, кроткая⁷. И ей в тон — теплота Каменской (мать). Даже гимназистки (Е. Васильева и Гузовская⁸), хотя и слишком усердно пищали, но были в той же подогретой жалостливости, что и все.

У нас горничная (попроще) непременно только и делает, что утирает рукой нос, девочка пищит и прыгает, — внешнюю примету сыграть легко.

Но чудесная пара Радецкая и Долгов (Клавдия и муж). Он — карикатурный, острый, в изломах. Она — не просто некрасивая, но патологическая потрясающая некрасота. Рисунок роли матовый, однотонный, без красок, контрастов — всего пять-шесть линий, но изысканный острый, насыщенный — так Анненков рисует свои портреты⁹. В этой жадной некрасивой и злой душе светилась холодным светом обида. Кто-то сказал, что Савина играла зло¹⁰. Нет того привлекательного эстетизма, приятной красоты. Немцы даже прозвали это эстетикой безобразного, поэзией некрасоты¹¹. Беспощадная и неумолимая, как правда жизни, она не положила ни одной розовой черты на Клавдию, но заставила уважать ее, не смеяться. Прекрасный театральный гротеск, выцарапанный иглой на металле¹². Эта характерная роль особняком стоит в том, что играет обычно эта артистка, но отзвуки ее есть и в других ролях. Играть так грязь и низость, чтоб заставить зрителя спросить себя: что если грязь и низость только мука по где-то там сияющей красе¹³; заставить чтить речей холодную цикуту¹⁴, и узкий лоб, и некрасоту — как знаки обиды, — для этого много надо. Общее впечатление такой игры — слова, хора одной драмы, заключающие ее:

Не надо слез, но песен и цветов
Не надо тоже. Молча на вершины
Взойдем. И тихо. Человека мучат.¹⁵

А вот Достоевский не по мерке. Если скинуть даже со счетов ужасную, обесмысливающую переделку, превращающую братьев Карамазовых — в клубок разговоров, пошлых отрывочных миниатюр, — то и то останется безрадостный итог от исполнения. Для чего Лызлов ставил эту пьесу в свой Бенефис? Комик — что он сделал из Смердякова, при одном имени которого губы не могут сложиться в улыбку, а натягиваются в гримасу страдания.

Шефтель, для бенефиса которого шли «Ванюшины», играл гимназиста искренно и просто, и трогательно даже, но и это — актер менее всего нашедший себя в этой роли. Актеры бывают иногда больше своего исполнения.

НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИИ ЦАРЕВИЧ АЛЕКСЕЙ¹

Автор пьесы, Мережковский, большой литературный мастер, но не художник и поэт. Его критика остра, его романы, стихи, и пьесы — мертвы. Это всегда подделка, надуманное и сделанное — фигуры, лица, язык. По идеологии — он все решительно видит сквозь призму двух вечных категорий его неохристианства — Христа и Антихриста². По этой схеме создан и Алексей.

Со стороны чисто сценической это создает часто очень напряженное столкновение и соединение контрастов, придает выпуклость и рельефы психологически бедному рисунку. Антитеза, противопоставление — настоящая душа всех его вещей.

Спасти их на сцене есть только один путь: натянуть эту драматическую струну, затенив всю христианнейшую публицистику. Но драматическая сила сразу у двух исполнителей в общей игре у нас редкая гостья. Петр и Алексей в игре не встретились, провели в разных планах и стилях свои роли.

Петр (Москвин), застрял между благообразным Петром по Иловайскому³ и «моему ндраву не препятствуй»⁴ по Островскому. Ни Пушкинского — «он прекрасен, он весь, как божья гроза, его глаза сияют»⁵, ни Петра Пильняка⁶ (1921!) и Покровского⁷ пьяного сифилита и человекозверя. А уже о соединении того и другого, что сделал Мережковский, и не говорю.

Алексей (Золотарев) в первых актах показался мне глубоко интересным образом. Не лучшее ли из всего, что сыграл этот артист за сезон? Без всегдашней жеманной красоты: чуть хриплый тон; прекрасная характерность роли, ее красота, что так редко у любовника, прекрасный пластический и психологический жест в ужасе отнимаемой руки от иудиных поцелуев, бегущей змеей по бархату одежды; без фиоритуры⁸, трелей⁹, украшений — лаконично и выразительно, это был не Золотарев, Алексей. Но в последних актах он рассиропил роль, потерял тон и на постели умирающий — не помнил я минутами кто — Орленок, Овод, Алексей, всего вернее Золотарев. Кстати: эти сцены, когда постель занимает центр и играется целый акт умирание — скучны и невозможны вообще. Избегнув невзрачности, он не миновал слащавой томности.

Спектакль шел в юбилей парикмахера-гримера М. Ш. Левина и машиниста сцены К. Е. Щекудова. Юбилей этот был достаточно тепло и полно освещен в «Понедельнике», и в речах, и приветствиях от Губполитпросвета, Союза и других организаций. Прибавить нечего к оценке этого достойного трудового пути. Чествование носило на редкость задушевный и искренний характер.

Но несколько слов надо прибавить ко всем сказанным о театральной оценке. Парикмахер и гример — художественный сотрудник режиссера. Это он создает маски ролям. Помню, как удивило многих в программах Художественного театра появление

вслед за подписью режиссера: парики и прически гримера Гремиславского¹⁰. А сейчас почти все театры делают так. У париков М. Ш. Левина два решающих достоинства: они живые и театральные. Их грех подчас, особенно в необытовых сценах, — общий грех провинциального шаблона — фотографичность; отсюда недостаточная индивидуализация их по ролям и актерам, нечуткость к стилю постановки и пьесы. Где учился М. Левин своему искусству? В самом театре, где великие и хорошие артисты (Петина, Торев, Федорова, Орленев) передавали из поколения в поколение живую нить традиции. Лучшее из нее воспринял М. Ш. Левин, присоединив к ней настоящее артистическое призвание к своему делу и театральное чувство гримера.

«Мне кажется, локон в парике что-то говорит мне, я разговариваю с ним, когда работаю и добиваюсь нужного», слышал я как-то от него. И это лучшее, что есть в нем.

И машинист сцены, поскольку он участник общего оркестра и входит своей работой в темп и ритм всей симфонии спектакля, есть художественный, а не только технический работник сцены.

НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИИ МЕЩАНЕ¹

Пьеса Горького² построена по законам чеховской драматургии, которые одно время сделались каноном всех современных пьес: нет фабулы, событий, действия; клубок разговоров, объединенных настроением; в сущности, лирическая драма. В эту форму Горький хотел влить широкое социальное и бытовое содержание, показать мещанина и рабочего. При любви Горького к афоризму, к идеологии получилась демонстрация двух идеологий, даже настроений, рабочего и мещанина, но ни живой драматической борьбы между ними, ни необходимой лирической симфонии настроений нет; несоединимое оказалось на этот раз несоединенным. Если «Вишневый сад» социален — это Чехову нужны были краски осени умирающего дворянства, именно как краски, лирический смысл социальной картины. И притом в своей бездейственной драме как заменил Чехов драматические напряжения, интриги колоссальным напряжением настроений³: приезд, отъезд, продажа сада. А какая драматичность здесь: в 1 акте пьют чай, во 2 обедают, в 3 только пьют нашатырь, в 4 — опять чай и собираются ужинать. «На дне»⁴ стоит куда выше. Там есть единое настроение в различных вариациях темы.

Перенести на театр такую пьесу без убийственной скуки можно только, располагая музыкальными средствами драмы: темпом, ритмом, движением сцен, паузами, настроением. Не то клочки разговоров, много центров, люди едят, пьют, опять едят, опять пьют и разговаривают. Лирическая сторона пропадает у нас на сцене совсем⁵.

Еще 10 лет назад хорошая провинциальная труппа соразмеряла темп и ритм спектакля и мизансцен по Художественному театру, теперь и это мимолетное исчезло.

Бытовую сторону от «Детей Ванюшиных»⁶, перессорившуюся семью — дали артисты хорошо. Это в их средствах. Целый ряд хорошо исполненных ролей. Чисто Горьковский юмор — романтику, если не бывших, то уж поддержанных и заштатных людей, принесли на сцену Тетерев и Перчихин — будущие Сатин и Лука (Москвин и Лызлов). Оба оттенили свое немещанство, живую душу, и настоящая струйка поэзии протекала в великолепной нелепости певчего и затаенной его драме, и в воскрешенном тургеневском Калиныче⁷ — птицелове. У Москвина певчий — одна из лучших ролей, а Москвин — один из лучших исполнителей в современном театре. В Художественном театре когда-то для этой роли пригласили настоящего певчего⁸; подчеркнуть его внешние, профессиональные черты. У Москвина нет этого, но, пожалуй, он мало использует весь внешний момент роли.

Неудачный Нил у Золотарева: конфета, а не рабочий. Хоть он и «грубил» жестами, но человека, который может изменить всякое «расписание поездов», не показывает⁹.

БЕЗ РУЛЯ И БЕЗ ВЕТРИЛ¹

Без режиссера и без плана. Несчастнейшая бенефисная система — весь сезон в бенефисах. Помимо общей заинтересованности в сборе — создавалась единичная для каждого актера, выбиравшего пьесу, и сезон вели и направляли все по очереди. Всякие соображения руководили при выборе пьес и постановок, — кроме целесообразности и планомерности. В результате даже лучшего, что могло отсюда произойти — чтоб сезон представлял в наилучшем свете отдельных артистов, — не было и в помине. Как правило, актеры и бенефисы ставили самое неподходящее.

То, что ставилось и шло, шло без режиссера. Режиссировали тоже все понемногу, но ни ансамбля, ни замысла, ни стиля, ни целостности спектакля и постановки не было. Если хотели «покрасивее» — подсахаривали сукнами и гирляндами, а то рабочие сцены и без режиссера справились бы немногим хуже. Павильоны, мертвая натура стены без единого оживляющего штриха: актеры, речь, тон, мизансцены, — все или предоставленное самому себе или по привычке.

Ни одного целого спектакля — пусть незначительного режиссерского замысла, неталантливого выполнения — но все-таки единого замысла. В этой неплохой театральной машине были и винты, и колеса, не было только малости: машиниста, который управлял бы ею.

В БАБУШКИНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ¹

Трудно спорить с тем, что в провинциальном театре репертуар имеет огромное, почти решающее значение. Актеры по самим условиям работы не вживаются в роли. Всякий спектакль при беглой подготовке — собственно в огромной степени чтение голых текстов. И вот тут-то особенно важно, что читать.

Наш репертуар был все время доброкачественным, приемлем. Хотя включал в себя много и глухо провинциального, и безнадежно обветшалого, пропыленного и идейно пошлого, и художественно малоценного. Но Гоголь и Грибоедов, Шиллер и Шекспир, Островский и Горький в мало-мальски сносной передаче уже события в нашей культуре, в нашем быту.

Только боязнь всего нового и некий архивный привкус всяких вторых молодостей невежинско²-дымовски³-ростановских кондитерских пьес — стояли часто между зрителем, расплачивающимся за «цену жизни»⁴ знаками 1923 и сценой — ведущей счет в старинных ассигнациях. В бабушкиной библиотеке на полке — рядом Шиллер и Невежин.

КАКОЙ СЧАСТЛИВЕЙШИЙ ДЕНЬ ВАШЕЙ ЖИЗНИ, ИЛИ ВОСКЛИЦАТЕЛЬНЫЙ ЗНАК! ¹

Счастливейший день² в моей жизни — сегодняшний. Жить без и вне сегодняшнего дня значит не жить вовсе. В году только один день светлый — сегодня. Примерно так рассуждает неглупая лирическая инженер в какой-то пьесе.

У нас в сезоне не было, пожалуй, еще счастливейшего дня — сегодняшнего.

Какой-то чеховский чиновник вдруг заметил, что все знаки ему приходилось за сорок лет своего канцелярского бытия употреблять — и запятые, и точки, и даже вопросительные. Вот, восклицательного знака, который как знала жена, ставится для выражения гнева, радости, и прочих чувств, — не было в жизни вовсе. И при этом открытии охватило чиновника такое горе: прожить жизнь без восклицательного знака, не значит ли прожить ее без восторга, гнева и прочих чувств.

И при этой мысли прочие чувства так охватили бедное сердце, что он взял и поставил !!! после подписи³.

Без пафоса современности — без восклицательного знака. Не надо думать, что только большому и тонкому театру доступен пафос. Он там, где жизнь. Техника была первобытна в старом провинциальном театре, но он горел и пафосом страстей, и солью смеха.

МАЛЕНЬКИЕ КУСОЧКИ ТЕАТРА¹

Все, что было хорошего, — это маленькие кусочки театра — игра отдельных актеров, роли, эпизоды, диалоги. Во-первых, это живой музей театра. Создания театра не переживают своих создателей. После спектакля не остается ни статуй, ни нот. Весь веками накопленный опыт тут же в живых сосудах театра. С нашей сцены звучат голоса многих веков и народов, а в наших ампулах звучат маски итальянских комедий дел'арте². В нашем театре были прекрасные традиции, хорошее и благородное наследство, которое может вскормить и новое искусство театра.

Второе — это хороший, несомненно, человеческий материал. Технически — уверенные и выработанные приемы, легкая окраска особого театрального направления и лица. Мало совсем пустых мест в составе труппы. В общем, труппа объединяет, конечно, самые разнообразные по размерам и, по характеру дарования, но мне хотелось бы видеть их объединяющую черту в том, конечно, минимальном неореализме³, который вместе с модернизмом⁴ в литературе проник на сцену. Изжиты грубо — натуралистические, резко ошибочные; определенно подчеркнутые шаблоны и штампы сцены. Что-то уточнилось, как будто задумчивее и тише сделались голоса, — как совсем трезвый язык Куприна, Бунина после старых. Чутьочку от декадентства⁵ — кое у кого; у других — от Сатирикона⁶.

Я и в отзывах злоупотреблял несколько литературными эпитетами в описании игры. И здесь тоже. Мне слышится гамсуновский⁷ импрессионизм⁸ в жестоком даровании Радецкой. Характерные роли, не требующие большого темперамента, холоднее и равнодушнее она играла бы, думается, превосходно. В русских ролях Стопориной «сердечная тоска»⁹ сочилась театрально и хорошо, но ее несколько слезливый темперамент и нескорый не создавал ни кокетливых, ни драматических ролей. Волховская если бы соединила все отдельные, несобранные данные своей игры — важность гранд-дам, характерность с комическим оттенком и оживленнейший экспансивный темперамент, давала бы интересные роли очень, но части часто жили отдельно одна от другой. Каменская — бытовая чудесная артистка, умная и злая — часто актриса театрального анекдота; бойкая и яркая игра как русский платок. Е. Васильева поднимает голос с увлечением и болью. Она, как и другие молодые артисты, — Гузовская, Оршанская, — будущие «женщины театра»¹⁰ со своим словом на сцене.

Из мужчин: Золотарев — соловей нашей сцены, от Игоря Северянина, и Шейн — дымовски-надсоновский актер в слезливой драме и настоящий мастер на характерные и комические роли (простаки, что ли). Лызлов странный комик с юмором мрачным¹¹, но с неожиданной идеалистической ноткой в стилизованной русской речи и в некоторых ролях. Москвин, раза три игравший за весь сезон — хороший мастер сдержанного, скупого, большого чувства, но бесцветного и несложного.

Незнамов — несомненный артист, но слишком небогатый в своих средствах и в стариках играющий, главным образом одно то, что они старики и шамкают, но спокойный, до мелочей последовательный. Долгов — умный и забавный карикатурист, обещающий. Ельвич, серьезно кладущий краски на роль.

ОБ АВТОРЕ «НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИЙ»¹

Немного поздно собираюсь поставить последнюю точку, заводить объяснения. Но я так много объяснял актеров. Что должен объяснить и себя.

Перебрасывать «воздушные мосты критики»² между зрителем и сценой, потому что «подлинно не то, что напечатано, но то, что по напечатанному прочтено»³, — мне хотелось всегда в летучих и беглых строках. Не ставить отметку: хорошо и плохо, не выдавать дипломы в талантливости и бездарности. Но помочь критически зрителю построить свой спектакль в своем восприятии⁴. В оценках могли быть ошибки, в суждениях легкомыслие.

Но основная мысль моя кажется мне верной, и я хочу здесь сформулировать ее и замкнуть здесь последней точкой: «как электричество — не только там, где молния»⁵, но и где 25 световая лампочка, так поэзия или искусство не только там, где великие создания, но и в 16 свечах провинциальной сцены. Малой поэзии, малому искусству нашей сцены, эфемерному, потому, забвенному были отданы мои забвенные слова.

ПОСЛЕДНИЙ СПЕКТАКЛЬ¹

Последний спектакль сыгран. Вместе с отзывом о нем нужно подбить итоги, суммировать впечатления, наметить выводы. Во всем этом можно быть очень лаконичным, потому что шаг за шагом отмечался пройденный путь.

Горьковские «Враги»² — знаменательный момент в творчестве писателя: первый раз сказано классовое слово; от голого человека на дне и в степи³, с которого смыли все социальные краски, от гордого и красивого босняка, через рабочие настроения в маленьком доме⁴, писатель пришел к врагам — рабочим и хозяевам. Но пьеса бездейственна, тягуча и скучна, никакой архитектоники драмы, фигуры рабочих еще условны и слащавы, их враги — туманны и неинтересны. Самый эпизод рабочих волнений, убийства фабриканта, арестов рабочих трактуется в узком разрезе семейной драмы и «происшествия», в тесном кругу откровенной идеологии,

не воплощенной в плоть драмы. Горький уже отказался от романтизма, но еще «все говорят не просто, а нарочно» (Чехов)⁵ и «все выдуманно» (Толстой)⁶.

В постановке фигуры рабочих вышли все фальшивы. Решили просто: меньше слов — роль третья, и сыграли по рецепту третьих ролей (лакей, горничная). Кроме Лызлова. В его Левшине опять сладкий тон речи и мудрости, круглые, закругленные, певучие интонации — из «мещан» и на дне. «Они спокойно верят в свою правду»⁷ — вот вся роль рабочих в пьесе, а на это и намек не было.

Их враги — всегдашние трафаретные фигуры нашей сцены: генерал, девочка, очаровательная женщина. Но прекрасен Шейн. Его Яков Бардин, бывший человек, сделан со всей поэзией этой горьковской фигуры «талантливой пьяницы и красивого бездельника»⁸. Образ его статичен, неподвижен, но совершенно акварельной и прозрачной глубины, тонкости и нежности красок, точно сквозной. Это не роль, а раз надетая маска-облако и роль, не сменяющаяся ни на минуту, но умная и прекрасная.

В постановке много самого дурного оригинальничанья: без рампы, без занавеса, уходы в публику, шатер вроде как на благотворительных маскарадах для цыганки-гадалки, дверь как на чердак, софит в зале, сверху свисает конфетное барахло, у рампы Венера — чего ради? Без малейшего повода — безвкусица плюс нескладница. И это в бытовой пьесе, «главное действующее лицо которой — Правда»⁹. Какая дешевая мишура, конфетность, картинка: совсем в дешевой фотографии «галерея». Строго и сурово надо бы.

Много и громко чествовали И. Файля — директора театров. И правда: закрыт новый зимний сезон в Гомеле. В борьбе за постоянный театр сделан важный шаг вперед. Материальная база театра — сверхблагополучна, одно из лучших в провинции «дел». Почва для культурной работы есть не только не хуже, но и лучше довоенной (хозяйственный идеал наших дней). В сложной обстановке нэпа — сохранен возможный максимум доступности — думаю не менее 40 процентов всех спектаклей. Чисто культурная просветительская работа театра и материальные предпосылки создания постоянного, художественного и идейного театра зимним сезоном даны.

ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР СИЛЬВА — А МЕНШ ЗОЛ МЕН ЗАЙН¹

Сильва² прекрасно поставлена в смысле сценической постановки. Первый акт (театр-кабаре со сценой, с ложами) без нелепого нагромождения с редким для нашей сцены умом использовал маленькое сценическое пространство. В опереточном стиле это безукоризненно (хотя и бедно) и для большой сцены. Что до игры, то вся эта лиризованная чепуха, танцевальные пустячки, вокальные, большей частью, тоже безделки, комические штучки — не получило все это того блеска шутки,

непринужденности, занимательности, изящества, которое оправдывает безделку и пустяк³. Чепуха была тяжеловатая — с весом у всех. Сильно объевреели Сильву: вдруг ноты и интонации, типичные для еврейского пения и речи — синагогального и бытового. Того отвлеченного стиля речи, без бьющей в глаза национальной окраски, которого, вообще, требует на всякой сцене не бытовой репертуар, и иностранный, в частности — нет еще почти у нас.

«А менш зол мен зайн»⁴ — чепушистая уже еврейская квази-музыкальная, квази-комедия. Здесь живее и непринужденнее балагурили на тему о знатности и человеческом благородстве — и опять неизбежные, Гродно и Америка, только с комической стороны. Он и здесь лирический материал бытового еврейского танца и песни не использован в полной мере. Плохи, обычно, в таких вещах и серьезные мотивы и сцены: надо найти для них особый, оправдывающих их в море чепухи тон и стиль; а они ведутся у нас просто, как в драме, только бледнее, с недоигрыванием, не в полный тон — как на репетиции.

Лилина⁵ (Дина и Сильва) показала приятный голос в пении и разговоре, нужную силу лиризма в опереточном страдании и любви, некоторую чрезмерную для оперетты медлительность, одинаковость и серьезность.

Розенталь⁵ (Бони и Береле) — хороший опереточный простак с отсебятиной — непринужденный, но несколько развязный, находчивый и остроумный, но на одну ноту кажется.

Меринзон⁵ (Квач), лучше в оперетте, чем в драме; с настоящим комизмом играл он на бытовой струне своей роли. Клебанова⁵ (Зелде) — хорошая бытовая артистка не переводит необходимой стрелки при переходе с рельс драмы на рельсы оперетты.

ПЕРВАЯ ЛАСТОЧКА «ДЫБУК» В ПОСТАНОВКЕ РУБИНА¹

Слова одобрения и идейного удовлетворения по поводу этой постановки уже сказаны в нашей печати. Замысел режиссера тоже раскрыт. Постановка названа самой интересной за весь сезон. И, правда, это — так. Одно то, что *постановка, как таковая*, как театральная форма, связанная с новым воздействием на зрителя, как задача стиля², вызывает разговоры, — одно это составляет событие в нашем театре.

Мне остается разобраться в смешанных и путанных чисто театральных впечатлениях от всех этих новых для нашей сцены приемов игры и постановки. Каково их чисто театральное значение и цена?

Прежде всего, немногими словами отделаюсь от всей шелухи, пыли, случайного сора, густым и плотным слоем, осевших на спектакль. Отсеем зерно.

Третьесортная таировщина, да еще не из первых рук, звучала и выглядела порой со сцены пародией. Сценический пересказ «Габимы»³ — своими словами, звучал, как пересказ в первой ступени — добросовестно и мучительно. Умное немецко-еврейское ремесленничество Грановского⁴, застрявшего между Рейнгардтом⁵, Таировым⁶ и Шагалом⁷, еврейская камерщина⁸, помноженная на ничтожную дробь нашей актерской техники, умалилась до нельзя и падала от 1 к 3 акту быстрее немецкого марша⁹. Все это было так неотделимо смешано и перемешано, так крепко приправлено провинциальным символизмом «Жизни человека»¹⁰, неожиданным натурализмом, самой наивной отсебятиной, еврейской опереттой, что *микстура* получилась сомнительной прозрачности, ясности и чистоты стиля.

Укажу на грубую и выпадающую из высокого стиля (осадок в микстуре!) трактовку фигуры Мешулеха — мотив исключительно декоративно-пластический, разработанный в фигуру беспомощного еврейского мужика. Сендер (отец), Цадик, Лея — выпадали тоже. Цадик говорил и держался, вообще, как у себя дома. Грешным делом, если бы я увидел один третий акт, и не был предупрежден на словах, я бы не догадался, в чем дело и как замышлен спектакль.

Чтобы покончить с этим, скажу последнее: тот стиль, который прививает сцене Рубин, требует огромной совершенной актерской техники — внутренней и внешней — жеста, движения, голоса.

Про технику звука и говорить не приходится: она невозможна и в самой плохонькой пьеске. Какая-то жижа, каша неразборчивых звуков, ужасная дикция, диалектологические особенности говора, полное отсутствие правильно произносимых гласных звуков.

В результате, тонический, звуковой рисунок и всего спектакля, и отдельных ролей, и отдельной фразы был почти сплошь нестерпимо оскорбителен.

И все-таки: *браво Рубин!*

То, что он пытается сделать, есть попытка овладеть *новым театральным языком*¹¹, ценность измеряется, конечно, тем, что на этом языке можно сказать, выразить¹². Новое искусство, которое хочет сказать новое слово, раньше всего должно овладеть новым языком. То, что докатилось до нас, есть далекий отзвук этих поисков нового театрального языка. Всякая художественная форма, в том числе и театральная, есть, в сущности, язык. Пусть он пока непонятен всем сразу (постановка, может быть, не доходит до зрителя, этот процесс надо облегчить), но уже одно то, что он уводит нас от вкусов, светской культуры и духа еврейского местечка прошлого столетия, от местечковой поэзии к духу современности, оправдывает его сполна. И здесь уместна гримаса, вместо мимики¹³, условный, стилизованный жест¹⁴. Прекрасна у Рубина комната второго акта, раскрытие стены в доме Цадика, скупая и невидимая

бутафория, призрачны ее рукопожатия и поцелуи. Первый раз группа трактована так, как театральное целое — композиция группы 3 батленов в первом акте¹⁵. Прекрасно скомпонована сцена второго акта — жениха и учителя.

В целом — это «эстетика безобразного»¹⁶, стиль гротеска, соединяющий жуткое и смешное, низменное и величие, остроту противоречия трагической карикатуры. Что такое стилизованный жест? Это жест откровенно театральный, подчиненный стилю, а не психологическому или житейскому правдоподобию, потому что актер этого театра играет не лицо, которое изобразил автор, не живого человека, а сценический образ, им самим созданный, не сливаясь с ним, не растворяясь в нем, а оставаясь все время над ним. И пусть юмор неглубок, а образы несовершенны, но самая попытка новой системы игры, нового театра, умеющего играть сценические образы и свое к ним отношение, безмерно ценна и дорога¹⁷. Дыбук неподходящий материал для этого. Вообще, его цена не многим больше нуля. Не сделает театральную весны и Дыбук. Но нам нужна эта первая ласточка, именно пока она одна, и когда знаешь, что весна непременно придет за ней — этой полузамерзшей в пути, но долетевшей ласточкой¹⁸.

КОЛДУНЯ — ДОС ФАРЬЛОНДЗЕТЕ ШЕФЕЛЕ¹

Сейчас мода на Гольдфадена². Наши паруса ловят ветры не бытового, чистого, театрализованного театра. Самоценные, автономные от литературы и быта, и всяческого изображения жизни, начала театрального искусства — это сейчас самые передовые позиции. Естественно, что многие с любовью обращаются назад, в прошлое, думая о будущем: там, в ранних, примитивных, зачаточных формах этого искусства они находят тот чистый, неоседланный еще никем голый материал театра, как такового. Оттуда надеются они сделать легче и прямее скачок в театр современности и даже будущего. Таков и Гольдфаден.

Точка опоры для скачка в будущее сомнительная. При всей очевидной чистоте и беспримесности своей природы, театр Гольдфадена столь же очевидно являет нам не чистую *театральность*, чистейшую *театральщину*³, т. е. не органически прекрасные, хотя и примитивные, формы искусства, как народная песня, а механическую смесь самых разнородных элементов, часто глубоко ценных, подчас ничтожных и пошлых.

Балаган, конечно, не бранное слово в театре. Балаган это и есть чистый театр⁴ в его зачатии. Но балаганщина, как театральщина, нестерпима и относится так же к чистому балагану и театру, как вульгаризация к народности. Это искривление, это болезненное отклонение, это наросты на театре.

Тем не менее, театр Гольдфадена, прошедший через вершинные перевалы современного искусства, может представить несомненный интерес. Я верю, что в свете шагаловских полотен⁵ и с утонченной современной театральной техникой можно много увидеть *сквозь* Гольдфадена — и в смысле фольклора, и чисто еврейского театра.

Понимаю и то, что если бы уцелели где-нибудь живые гольдфаденовские актеры, или удалось бы реставрировать, как старинный театр, во всей цельности гольдфаденовские спектакли, — это представило бы живейший исторический и научный интерес. Но современный еврейский провинциальный актер, прошедший через Гордина⁶ и Аша⁷, растерявший яркость и пестроту театральности, не приобретший взамен ничего, — что он может дать в Гольдфадене кроме скуки, скуки и скуки?

Балаган, расписанный под мещанскую столовую с самоваром и дедушкой на стене, — это уже не балаган.

Так у нас и сыграли Гольдфадена, без преувеличенной яркости, грубой сочности и юмора народной комедии. Театральные маски Колдуньи и Гоцмаха, вставные персонажи почти под Гордина. Фонарики, блестящие, галантерейность. Площадного искусства не было и в помине. Добродушная, глуховатая старушка с мужскими ухватками и голосом (по традиции роль исполняется мужчиной) — вместо театральной ведьмы (Рубин), комический приказчик — вместо площадного шута — Гоцмах (Мерензон). Невероятное, неправдоподобное было сведено на театральные шаблоны наших дней. Это фигуры подстать итальянской комедии масок: арлекин, панталоне. Ну, стоило ли все это ставить ради одной, длинной, ничем не оправданной чепухи?

Дос фарблондзете шефеле⁸ — добродетельно-пошлая история заблудшей овечки — согрешившей женщины — в рамках апофеоза благополучия и райской жизни еврейских фермеров.

Разыграна так, что пошлый привкус этой мещанской мечты — о еврее с кнутом — был как-то особенно чувствителен. План постановки — дешевая жалкая роскошь всякого барахла: белые брюки, фонарики, помост, заслонявший полсцены и половину сцен; игра «великолепных джентльменов». Рубин, например, талантливый артист на характерный эпизод (в «Дыбуке», например, играет он три роли, и вы не узнаете его; в одной он прямо чудесен), а его опереточные любовники с молодеватой грацией развязного провинциального премьеры — ах, это дешевое шляпинство без шляпинского голоса⁹.

И это задает тон всем, это доминирует. Комичны Каждан¹⁰ в роли фельдшера, Эбенгольц¹⁰ — Хане-Песель, но несмыываемый штрих грубости, вульгарности, да еще напряженно-крикливой, нервной и совсем, совсем не нужной.

Надо выходить на другую дорогу.

БАР КОХБА — ДЕР ЕШИВЕ БОХЕР¹

Неделя ничтожных постановок. Недоумение и желание пройти мимо спектакля, не отмечая глубоко, и не разглядывая пристально, вызвал бенефис Рубина. В «Бар-Кохбе»², несомненно, при всей никчемности этой исторической оперетты (еврейская оперетта не довольствуется шуткой; она хочет быть заразом и трагедией, и фарсом, немножко домашней философией и синагогой), есть кое-что, что могло бы сделать ее приемлемой в нашем репертуаре.

Бар-Кохба не только по исторической правде борец и революционер против римского гнета и против национально-религиозной философии жизни, — он и Гольдфаденом по тому времени был трактован, как активная и революционная фигура нового поколения — против традиций. В истории театра есть сведения, что запрещение еврейского театра в России было связано именно с этой пьесой³. В ней усмотрена «неблагонадежность», направление против правительства. Так пьеса и жила и принималась в сознании, как жалкое вместилище революционного духа борьбы и протеста.

Но все это надо было разыграть не всерьез и надолго, а в шутку и наскоро. Все позволяет трактовать эту пьесу, как сценическую шутку, как балагурную сказку: сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок — вот ее стиль. И ложь, и намек, и урок. Карточные дворцы и темницы, и персонажи, и мечи, и движения — создание наивно-детского сознания и фантазии. О, как любил Гольдфаден бенгальский огонь больше всего на свете и в театре. Вплести героические нити намека в шутливую ткань откровенного балагурства и наивного искателя исторической легенды, разыгранной именно как *искажение*⁴. Как хорошо звенят деревянные мечи на сцене, когда они откровенно деревянные и только играют сталь⁵.

Второй спектакль — «Еврейский Гамлет», «Дер ешиве бохер»⁶. Для культуры еврейского местечка это очень примечательно. Автор критической заметки — еврейский Белинский, поэт, срифмовавший две строки о народном горе — еврейский Некрасов⁷. В литературе это прием вполне законный и не еврейский только. Если Тургенев мог увидеть в русской степи короля Лира, а в Щигровском уезде Гамлета⁸, почему не быть и еврейскому Лиру и Гамлету? Тем более, что Гамлет давно разменен на гамлетиков. Но *этот* гамлетик из самых несносных. Если при всей своей несносности деревянного стиха и никчемности, Бар-Кохбу еще можно себе *представить* на современной сцене, то этого Гамлета и представить нельзя. Он переносит вас сразу на сто лет назад; вам даже не смешно, а просто душно, дышать нечем. И если даже серебро старинное имеет несколько смешной и старомодный вид в наших глазах, то, как принять и встретить этот пропыленный насквозь прабабушкин гардероб? Сносили — и ладно. А пристав в роли всеблагого и справедливого провидения, разрешающего трагедию — это уже и для старого времени не на всякий вкус.

Об актерах — но ни один из этих спектаклей не дает повода говорить о них. Никчемные спектакли затирают, принижают, сводят на нет совсем не никчемных актеров. От раза до раза отлагаются во впечатлениях черты и черточки от игры каждого из них, и ждешь жадно случая и повода уложить эти впечатления в слова критического комментария и оценки. Они смешат редко, еще реже трогают. Иногда, кажется, слышишь, как некоторые из них задыхаются в этом репертуаре; внутренне растеряны в игре почти все.

Они несчастны — наиболее умные — как актеры, эти еврейские Несчастливцевы⁹. По человечески, их глубоко жаль, но по театральному — что агонирует, пусть скорее отмирает, а что прорезывается — пусть разрывает костью десну. И то, и другое через живую боль, но и то, и другое нужно. Что-то в еврейском театре происходит, во всяком случае: актерам больно, и зритель это угадывает.

БЕНЕФИС С. И. ЭЙДЕЛЬМАН¹

«Ди песте кречме»² — пьеса той полосы еврейского модернизма, в которой часто звучат Пишибышевский³ и Андреев⁴. Пьеса изображает мрачное и ужасное, загадки и темные стихии жизни; ее настоящие герои — черти в человеческой душе, глазах, сердце. Соответственно этому, пьесы эти искали того импрессионистского и символического театра, который по сути равен русскому условному театру ранней поры Мейерхольда⁵. Темные пропасти, провалы стерегут пути человеческой любви, они скрываются за ненадежными стенами и вдруг вспыхивают пожаром, сжигающим пустую корчму. И человеческая душа, для автора — такая пустая корчма для древнего хаоса, ночных и темных подсознательных сил духа. Но это явные изломы еврейского декадентства⁶.

Сыграть это трудно. Метерлинковская мистика обыденного⁷, мистика черной курицы⁸, преломленная через еврейский бытовой театр, отзывается комическим каким-то привкусом.

Но Эйдельман спасает Мейте. Ей удается очищенной, облагороженной и строго сдержанной, почти скупой на средства игрой, создать удивительное и убедительное представление об этой полу-девочке, полу-ведьме. Игра контрастами, переходы от одного полюса к другому и их равновесие — несомненное мастерство, прочувствованное и сделанное. Есть намеки тайные в будничных вещах, есть необычайные пропасти в сердцах — об этом говорила она со сцены. Ее детски-неуклюжие движения и интонации двоились: так плавают по поверхности, когда чувствуют дно. Под ними хаос шевелился.

Эйдельман, думается мне, едва ли не последняя артистка того полуреалистического театра, который возник на развалинах Гордина и утончился ядами раннего

декадентства. Гиршбейн мог мечтать о такой артистке и о таком исполнении Мейте. Еврейский театр надломился на Эйдельман, она на самом надломе. Оттого есть что-то разорванное и болезненное в ее игре. Она уже, несомненно, потеряла все ключи от бытовой, сочной, натуралистической игры. Бытовые черточки роли, бытовые облики у нее легко спутать, они невыразительны и бледны. Дочка корчмаря и богатая невеста, гординовская женщина и хозяйка гостиницы — все это не находит в ее игре бытовых красок, живописи, характерной этнографической. Стержень ее игры и ее ролей — психологический, и только психологический рисунок роли ей удается. Я сказал бы, что для нее роль — система душевных движений, чертеж страсти, а не схема внешних особенностей — социальных, национальных и т. д. Типическим она не владеет вовсе (сравните с Рубиным — талантливым зарисовщиком внешнего). Оттого внешние приметы ее ролей тусклы и невзрачны. Но как верно звучит ее голос в нешироком круге ее излюбленных типов, как выразительна ее речь и жесты, когда она рисует и играет душу. Есть актеры, дающие фотографии ролей; есть такие, что дают лишь приметы по паспорту; есть вылепливающие скульптурные маски; есть поющие о своих ролях музыкально — и еще много-много комнат есть в доме театра. Эйдельман дает как бы душевный дневник своих ролей. Это, без сомнения, интимная и психологическая игра, прежде всего. Ее беда приходит к ней тогда, когда она хочет играть внешние приметы ролей — типические особенности, общепринятые шаблоны театральных амплу героини, кокет и т. д. Остальные исполнители в большинстве подошли слишком плотно, весомо, по бытовому к полувотвлеченным образам пьесы. Отвлеченный стиль речи есть у Эйдельман больше, чем у кого бы то ни было. Но все же здесь тоже были хорошие исполнения. Рубин сыграл силуэт Ицика, создал облик напряженный, острый, страстный, только очерк — сухой, бескрасочный, от грима и до прекрасного «Твору», кончающего III акт. Он еще раз за этот сезон показал себя талантливым, разнообразным актером с совершенно неустановленными возможностями, но он меньше всего опереточный герой. Он умеет менять приемы, стиль, характер, задания игры — от Ицика до Дорф юнг, от ребе в Дыбуке до неудачного Акосты.

Клебанова⁹, у которой всегда боишься напряженного, с нажимом изображения, очень мягко и с поражающей простотой тона, свойственной только хорошей бытовой артистке, сыграла Хиене.

Карикатурен и хорош (чуть из Дыбука) Триллин⁹ (Айзик). Эбенгольц⁹ (Шахне) мягко сыграл старика — без того гортанного, горлового, напряженного, что почему-то прилипает к всем спектаклям. Систематическую ошибку делает труппа, поручая Каминскому⁹ первые роли — от героев любовников и до характерных и драматических фигур. В них этот малоопытный актер губит и себя, и роль. Его беспомощность жалко видеть. А между тем это в каждом почти спектакле. И актер мог найти себе по плечу работу в труппе, и труппа — подходящего исполнителя всякий раз для этих ролей. Его жесты, интонации, грим, то чудовищно-злодейские, то томно-слащавые, недопустимы в этих ролях.

ЗАМЕТКИ О ЕВРЕЙСКОМ ТЕАТРЕ¹

Спектакли еврейской труппы закрылись постановкой пьесы Аша «Мотке Ганев»², анонсированной как интереснейшая новинка. Переделка — и малоискусная — старого романа Аша, эта пьеса — последний серый мазок в картине еврейского театра у нас.

Репертуарная распутица³, режиссерский и актерский кризис, самая архаическая опереточность и уже проступающая камерщина — какой странный букет. Если спектакли эти не были серьезным и радостным делом, они могли быть просто здоровым и хорошим развлечением, той потехой, которой всякий отдает свой час.

Не было и этого.

Между тем, вина вовсе не человеческого материала. Как просто стоял бы вопрос, если бы все дело было просто в том, что к нам на два месяца приехала неудачная труппа, что набраны неталантливые артисты. Что ж, распрощаемся с ними, будем ждать других.

Но, во-первых, были и талантливые среди них. Если не всегда приходилось отзываться даже на их бенефисы, если *крайне трудно* было о них писать и приходилось часто молчать — так это все именно потому, что дело не так просто и вовсе не в одном качестве человеческого материала.

Хорошей еврейской труппы такого типа сейчас нет нигде, да и не может быть, и ждать других актеров нечего, потому что они не приедут ни в этот сезон, ни в будущий, ни еще через два года.

Нарастание новых форм в русском театре идет рядом с сохранением мощных театральных массивов прошлого⁴, а у еврейского театра сила сопротивления ничтожна, и она падает, падает у нас на глазах.

Что ж вывод, значит, такой: уехали, и все тут, этот театр не нужен вовсе?

Нет же. И ради этого *нет* вся моя заметка. Нет. Разве зритель не такая же неотъемлемая часть театра и не переживает сейчас *тоже самое*, что и актер — еврейский зритель разве не агонирует в нас вместе с еврейским актером? Пусть была без радости любовь, — разлука будет с печалью⁵. У нас и у них общая болезнь — мы одинаково хромаем, но тащимся по невеселой сейчас дороге еврейского театра.

Мы ждем сейчас с высоким нетерпением приезда Камерного театра; мы ждем прихода другого еврейского театра⁶.

Но мы не можем не послать привет нашему театру, — хромому тысячу раз⁷ — но *нашей же* хромотой.

О ДЕТСКОМ ТЕАТРЕ¹

Недавно мне привелось как-то смотреть детский спектакль. Пришли дети и позвали. Играли дети, разучившие пьесу под руководством артистки А. Васильевой.

Известно, что на детском спектакле взрослый смотрит столько же на публику, сколько и на сцену², и по публике может легче всего судить, хорошо ли то, что делается на сцене, доходит до зрителя или нет. Один из критиков сделал прямо так: вместо рецензии на детскую книгу напечатал отзыв о ней своего маленького сынка³.

Если по этому методу, думалось мне все время, удалось бы напечатать то, что делалось на лицах зрителей, из которых старшему было, вероятно, немногим больше десяти лет, — наборщику пришлось бы набрать приблизительно следующее: *как это интересно — детский театр, в детской республике должен быть свой театральный подотдел при комиссариате игры*⁴.

Вопрос для взрослого крайне сложный, вызвавший целую полемику в русской педагогической литературе: надо ли играть детям в театр и как⁵. Я сильно сомневаюсь в том, чтоб детские лица много выигрывали от обычной гримировки, и в том, чтоб слащавая сказочность и крокодиловая чепушистость⁶ были единственным материалом детского театра и литературы. Есть целые страны серьезной детскости и глубокой шутки⁷. Посмотрите, как *серьезно* играет ребенок⁸.

Потом еще: театр для детей или театр детей⁹. Одним словом, для взрослого куча вопросов — и педагогических, и художественных, и куча нерешенных затруднений и сомнений в том, что зовется — детский театр.

Но для ребенка все решено и все ясно: театр для него есть повышенная игра, (значит, вдвойне интересная), а не пересказ сказки, которую он понимает и без представления. И как хорошо, что дети не интересуются педагогическими вопросами.

На этот раз я хочу быть в этом вопросе вместе с детьми. Пусть это не очень умно для взрослого, зато весело. Раз интересно (страшно интересно!), так позаботьтесь о том, *чтоб детский театр был* (есть же книги, и песни, и картинки для детей); и чтоб он был внимательнее и лучше к детям, чем тот спектакль, на котором я был, и который дети смотрели, висая в воздухе: и чтоб давал ребенку *то, что ему нужно, и как ему можно*.

Внешние возможности к этому есть. Сколько есть драмкружков при школах, сколько спектаклей. Не выискивать вундеркиндов, а затеять и организовать раз в какое-нибудь время большую детскую игру для детей. Право же, надо сеять не только «разумное, доброе, вечное»¹⁰, но как-нибудь позаботиться и о забавном, недельном, увлекательном. Посолите ломоть ребенку, а то пресно и сухо, — *солью смеха и слезы — солью театра*¹¹.

ГАСТРОЛИ ТРУППЫ АЗАГАРОВОЙ¹

Летний сезон у нас — сезон гастролей — особенно ответственен и важен. Величайшие возможности — показать, хоть одним краем — лучшее, что есть в русском театре, соединены в нем с опасностями самой беззастенчивой халтуры. Такова уж природа гастролей.

Начался сезон в этом отношении неудачно. Спектакли хорошо известного нам ансамбля под режиссерством А. Я. Азагаровой² и при участии тоже игравшей у нас В. Ф. Драга³ не вызывали, конечно, каких-нибудь особенных ожиданий и не могли превратиться в большое театральное событие. Круг театральных возможностей этих артистов хорошо нам знаком, — о них живет здесь хорошая память. Но все же, после года работы мы могли ждать от этого ансамбля хотя бы новых постановок, такой же проработки и стоимости, как прежние их работы в Гомеле. А гастролирующая героиня⁴, после года работы в мастерской Мейерхольда, обновит хоть один звук — ждали мы, хоть ничтожная нотка нового прозвучит в игре. Одним словом, мы ждали хорошего, с подъемом, чуть повышенного типа — обычного, сезонного спектакля.

И вдруг — *Страсть*⁵. История о том, как добродетельный композитор спасает падшую душу — и что из этого вышло. Томительный, тяжелый, *никому не нужный* спектакль. На рубль мелкопомещанской философии и тошнотворной морали и на грош пошлого действия.

Темы о проститутке по призванию, о грехе человеческой чувственности, о социальной несправедливости, о материнстве, о страсти, о сверхъерунде — перепутаны так, что ни артисты, ни зритель не знают, в чем дело — кого играют они и как. Отвратительная постройка пьесы, разговаривающие лица, вместо действующих⁶.

Почему *такое* надо было привезти с собой в гастрольную поездку — не поймешь. Разве по принципу — за вкус не ручаюсь, а горячо будет⁷. Действительно, крепко, и горячо, и грубо. Разыграли так, что весь крепкий аромат туалетного мыла и вся красивость его этикета были сохранены в полной мере. Разбавили это слащавыми немецкими «мармеладен», позами с «красивых открыток» — под мрамор, густо-провинциальными, — и получилось, действительно, горячо. В. Драга (Анна), если внесла что новое в свою игру, так это не боязнь грубого, вульгарного движения и тона, раньше тщательно избегаемого, крика, низкого, почти басового звука голоса. Как все, и это может обогатить игру и, конечно, жеманная пристойность небольшая добродетель актерская. Но здесь грубость звучала так не театрально, а пропорции были взяты в таких пожарных размерах, что было, право же, невкусно.

Речь нараспев, певучий тон артистки, кажется, еще усилились за это время. Фразу она явно преувеличенно поет, при остальных приемах совершенно разговорного тона игры. Исполнение это показало, как мало в средствах артистки сильное потрясение (как бросается она в окно!), глубокий драматизм и театральная страсть. Сила ее в другом.

Остальные исполнители играли, как состоящие при гастролере, оттеняя и выделяя героиню. Зачем? М. Добряков⁸ (Герберг) показал простой и характерный сценический разговор, но драматической силы и на йоту не было в его сценах, — во второй пьесе (Угорелов) он был совсем далек от всякого комизма даже легчайшей окраски.

Вторая пьеса — «Дама из Торжка» Ю. Беляева⁹ — жеманная историйка с содержанием водевиля в стиле милой, старомодной, изящной безделушки. В живописной обработке это дает виньетку на большом дорогом листе бумаги. Дама из Торжка, ее очаровательные дорожные приключения, капризы и странности, знаменитый тарантас, так необходимый для старой повести, вся поэзия русской большой дороги из усадьбы в город — все это, в сущности, стилизованный старинный анекдот, растянутый на 4 акта. В постановке анекдот был рассказан неплохо, но тяжеловато, не в меру серьезно. В тоне анекдота вполне были Азагарова (Конкордия) и М. Кириков¹⁰ (Чмоков). Азагарова в обеих пьесах играла карикатурно, но ее Конкордия была сделана с настоящим юмором и остротой анекдота. Чмоков у М. Кирикова, как всегда, в мягкой, чуть лирической юмореске.

Дама из Торжка в исполнении В. Драга — образ красивой русской итальянки, загадочной и легкомысленной Монны Лизы из Торжка.

Беляев (сам критик, не поэт) дает в пьесах точные формулы своих образов и резюмирует смысл своих пьес в финале.

ГАСТРОЛИ ТРУППЫ А. Я. АЗАГАРОВОЙ РОМАН — ГУБЕРНАТОР — ОБЛАДАНИЕ¹

Отношение нашей публики к «Роману»² в исполнении В. Ф. Драга само напоминает роман. Здесь была, несомненно, некоторая влюбленность зрителя в спектакль, в сценический образ, а не только повышенная оценка и холодное признание достоинств.

И сейчас эта ревизия романа психологически неизбежно превращается в воспоминание и сравнение.

Что «Роман» — слащаво-сентиментальная и глупая вещь, приправленная мешански-религиозной лирикой, — это было ясно всякому зрителю с первой минуты. Сценически — она убогая и жалкая пьеса, идейно — невыносимо плоская и пошлая. Но эта пьеса привлекает к себе многих больших артисток тем благодарным материалом, который она дает в их руки. Во-первых, изломанная итальянизированная речь излюбленный и богатый прием, позволяющий щегольнуть виртуозам сценической речи небывалыми и неожиданными созвучиями и очертаниями тонического рисунка. Вспомните Губернера³, Казнь⁴ в исполнении больших мастеров (и в Гомеле — Петипа⁵, Адельгейм⁶).

Во-вторых, при всей пошлости этой истории о религиозном свете, озаряющем душу куртизанки-артистки, она рассказана так, что дает самые основные, главные, опорные психологические ситуации для театрализованного романа⁷. Дело в том, что роман, как элемент сюжета — любовная история — на сцене обычно играет роль служебную в развитии драматического конфликта (мотивировка, душевная обстановка, ситуация), а здесь он доминирует над всем и представлен, как таковой.

В самом характере дарования В. Драга есть что-то, неизбежно превращающее всякий драматизм в сентимент. Она страдает на сцене всегда так, точно под аккомпанемент дешевой музыки.

Поэтому сентиментальная слащавость вещи не изживается ею, не тонет у нее в игре, как у многих других исполнительниц, а вся плавает сверху, заволакивая воду. Если бы это было менее трогательно, это больше бы трогало. Не сильна у артистки и жанровая сторона роли. Те черты, которые обозначены в образе Кавалини⁸ — итальянка, великая артистка и уличная певица, у нее зарисованы тускло — жанр не ее призвание.

Но за вычетом этих двух мест наименьшего сопротивления критике, ее исполнение остается и после ревизии влюбленности превосходным и незабываемым, рядом с совершеннейшими исполнениями этой роли. Оказывается, что очарование образа, обаяние его не привнесено зрителем от себя, а *играется* артисткой точно так же, как можно играть скупость, глухоту, молодость. Милая банальность любви, самый роман разыгран музыкально: очень мало живописи, портрета Кавалини, отчетливого облика, но музыка романа звучит верно в игре артистки⁹. Сама ее итальянизированная речь служит не для жанровой характеристики роли, а использована как возможность игры чистой интонацией. Она не для того произносит неправильно, чтобы вы видели и слышали итальянку, а для того, чтобы искать слова, дать иллюзию долгого любовного лепета, всю роль построить на любовной интонации и тоне. Что бы она ни произносила в пьесе, что бы ни означали смысловые фразы ее, она акцентом и тоном все время говорит о любви.

Просто со стороны техники сценической — это выразительно и сильно, хотя, может быть, единообразно и чуть утомительно.

«Губернатор»¹⁰ — комедия Рышкова, который после «Казенной квартиры» и «Змейки», где все дышало поэзией старой бюрократической квартиры и буржуазного адюльтера и флирта, решил после революции изобличить обитателей казенной квартиры и соблазняющую их Змейку. На этот раз то же, только под сатирическим соусом. Рышков — давно уже неприличное слово в русском театре. А Рышков в роли сатирика, неожиданно заменившей для него роль певца, ужасен вдвойне. Пьеса скучна, плоха и никчемна. Француженка-гувернантка обманывает и губернатора, и жандармского офицера, а молодая дочка губернатора едет на курсы и выходит замуж за студента — до чего революционно, интересно и ново!

На этот раз гастролировал М. Кириков¹¹. Его губернатора, конечно, тоже не сатира, а добродушнейшая зарисовка, водевильная юмореска глупого и обманутого

любовницей старика. Но этот талантливый и мягкий артист заставляет *очень хорошим* смехом смеяться вместе с собой. А его чуть давыдовская манера играть стариков¹² — спокойно, серьезно, влезая в кожу роли, очень тихо и мягко в отношении тона — подкупает зрителя.

Зато под конец порадовали новинкой. После Рышкова — Батайль, последняя посмертная вещь, новинка. После добросовестного русского дубового юмора — парижский бульвар. Обладание¹³ — целая симфония с бесконечными вариациями основной музыкальной темы об обладании, проще — об адюльтере. Бульварный дух, бульварный тон, бульварный стиль, бульварная идеология. Безграмотный перевод (например, «быть обладаемой»!) создан для того, чтобы «быть обладаемым», как и вся пьеса, впрочем, ... корзиной. Гастролерша тоже в игре своей «была обладаема» духом бульварщины, от которого некуда уйти в этой душной пьесе. Он вдохновил автора, осенил благодатью переводчика и витал над пустой и безвидной театральной постановкой. И все это было еще до сотворения литературного вкуса, русской грамматики и грамматики сценической¹⁴.

КРАСНЫЙ ФАКЕЛ¹

Вчера был большой день в нашем театре. Начались гастролы театра Красный Факел². Самая сцена преобразилась и заговорила, едва ли не в первый раз, красками, световыми бликами, цветовыми массами. Мы услышали новые для нашей сцены голоса, увидели новые движения актеров. Вчера в наш театр пришла новая драма.

То, что можно назвать общим и расплывчатым именем *нового театра*, в сущности, объединено только отрицательными признаками. Все в новом театре отталкивается от того реалистического, психологически-бытового театра, который ставит себе целью «изображать, как люди едят, пьют, любят, носят свои пиджаки»³. Но внутри нового театра есть свои совершенно разные, часто непримиримые и активно враждующие друг с другом течения. Так что, говоря о новом театре, необходимо всякий раз придать этому понятию совершенно определенные очертания, раскрыть реальное содержание, которое мы в него вкладываем. Здесь, вместо общих слов о новом, нужны <нрзб> слова, — слова, имеющие точную меру и вес.

Ближе всего по истокам своим то новое, что мы видели в Саломее⁴, восходит к Московскому Камерному театру. Как театральная эстетика, его методы постановки были применены во вчерашнем спектакле. Я говорю только о принципах и методах, п. ч. самый вид и звучание спектакля совсем не копия Камерной Саломеи. Эти принципы и методы, как они раскрылись вчера, можно свести к трем основным: принцип сценической обстановки, актерской речи и движения⁵.

Что изображала сцена вчера? Где происходило действие? И разве висели такие живописные щиты перед дворцом Ирода?

Сцена ничего не изображала, никакого места действия. Это была откровенно сценическая площадка для игры актеров. И сценическое пространство было разрешено исключительно с этой точки зрения. Создать сценическую атмосферу для этого фантастического видения Уайльда, создать помогающую играть актерам обстановку — вот цель режиссера. Нет мертвой природы на сцене. Коли на сцене висит ружье, оно непременно в конце должно выстрелить — правило одного из драматургов⁶, иначе, если оно не действует в пьесе — оно балласт и обременительный груз. Если на сцене нарисован квадрат или ромб, если установлены ступени, если проведена желтая или синяя полоса — все это сделано не для того, чтобы изобразить окно, лестницу, луну, ночь. Все это играет активно в пьесе, и нависшие щиты говорят красками и формами о тех же гибельных и изумительных страстях и столкновениях, которые ведут к гибели действующих.

Сюда же подходит близко и другой вопрос — это художественное единство всего происходящего на сцене. В Камерном театре порыв человеческой страсти меняет пейзаж, благодаря динамическим сдвигам декораций. И вчера все погрузилось во мрак, когда Ирод пообещал завесу храма отдать Саломее. Рабы, низлежащие впереди, рабы, держащие светильники, все на сцене отражают и участвуют в том, что совершается. Статистов нет. Светильники отодвигаются и в ужасе сближаются снова. Трепет каждого слова актера проходит резонирующей дрожью по всей сцене. Основная звучащая на сцене эмоция захватывает всех. Когда Саломея танцует, она вовлекает в исступление страсти всех.

Второе — это необычный, не бытовой говор. Это откровенно сценическая, т.е. декламационная, приподнято-торжественная речь. На сцене не говорят, а произносят⁷, формулирует французский актер. В самом деле, звуки и интонации такой же материал для творчества актера, как и краска для художника. Он волен распоряжаться ими, как ему велит его цель. В жизни не говорят так, как говорят на сцене. Но в Саломее Уайльда говорят так — и еще более страстно и напряженно, растягивая и подымая звук.

Наконец, движения и жесты актеров. Этот великолепный и бесконечно выразительный язык человеческого движущегося тела был почти изгнан из старого театра. Передать житейские движения и наиболее употребительные жесты была его единственная цель. Но драма родилась из танца, и человеческие движения слагаются в мелодии, как звуки гаммы, и создают великую музыку, полную огромных смыслов. Сейчас драма возвращается к танцу. Пластическая красота и выразительность движения отдельного актера и их групп, музыка жестов — приобретает свое самодовлеющее, а не служебное только значение.

Все это можно собрать в одну фразу: театр не есть копия жизни и истории, а потому слово, движение, обстановка — все элементы его — раскрепощаются от узкого, психологического, бытового и житейского смысла: художественно претворенные, они становятся материалом⁸.

ГАСТРОЛИ «КРАСНОГО ФАКЕЛА» СВЕРЧОК НА ПЕЧИ — СОБАКА НА СЕНЕ — ОКЕАН — ПОБЕДА СМЕРТИ¹

«Сверчок на печи»² поставлен и разыгран, как возможно точнейшая репродукция постановки этой пьесы в 1 Студии Художественного театра³. Ставил пьесу артист этого театра Тазавровский и вложил в ее исполнение все, чуть упрощенные, принципы московской работы. После «Саломеи»⁴ это удивило.

Пьеса-инсценировка святочного рассказа Диккенса, с его гимном семейному уюту и добродетели, той особой домашней, уютной интимности, которую создает песня сверчка. Но скомпонована эта история семейной ссоры и примирения с обязательными святочными невероятностями — возвращением пропавших детей, превращением злодеев в ангелов и т. п. Слить это воедино — невероятность и обыденность — задача спектакля.

Что привлекает театр в этой пьесе? Конечно, возможность показать самое простое, самое несложное и незамысловатое, но и неподдельное золото чувств. Даже глупость становится у Диккенса (и в спектакле тоже) очаровательной, потому что у нее золотое сердце — чуткое, человеческое. Взгляните на смешную, приглуповатую девчонку — няньку Тили (Барская⁵), с ее торчащими врозь косицами, с ее придурковатым смехом: ее приглуповатость только маска чудеснейшего сердца. И у наглого и черствого мучителя Текльтона тоже золотое сердце.

Это наивная, почти первобытная, умилительная вера в человеческое сердце. Вскрыть это, провести зрителя сквозь маски грубости, убожества, слепоты, глупости, черствости, мучительства к сердцу и вдруг осветить всю эту корявую кору светом чистой и радостной человеческой любви. Играть Диккенса, значит играть человеческое сердце — простое и нехитрое.

Система Станиславского и стремится к тому, чтобы искусство представления заменить искусством переживания⁶. Сам автор назвал ее душевным натурализмом⁷. Актер должен *вызвать* в себе всякий раз то чувство, которое он играет⁸, а не изобразить его. Замечательно, что система создавалась как средство борьбы с пустым театральным шаблоном, штампом, ничего не говорящей подделкой. Уже давно указывала критика, что система сама ведет к созданию новых штампов⁹. Самая возможность такой репродукции чрезвычайно важный показатель.

Актеры и играли с душевным натурализмом — кто искренне, кто суше. В целом — это все-таки копия. Есть что-то, что самую худшую картину позволяет отличить от самой лучшей копии, это — творчество¹⁰. И здесь был «с живой картины список бледный, или разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц»¹¹. Обертонь постановки студии пропали даже в самой искусной передаче Татищевым Джона. Это исполнение рассчитано на огромный и многозвучный голос Хмары¹², а перенесенное на другой материал — оно блекнет.

Но неподдельная душевная простота, настоящая теплота — и зритель улыбался этой неожиданной теплоте.

Незамеченная, у сердца в золе
Тлеет она — нищая, кроткая,
И хорошая штука все-таки —
Дышать на земле.

Это как бы резюме всего спектакля. Жизнеутверждающий, бодрый, веселый, светлый. Если после многих раз в студии можно было с интересом душой следить за знакомым спектаклем — это одна лучшая проба для исполнителей.

Следующий спектакль — блестящая, солнечная комедия Лопе де Вега — Собака на сене¹³. Немногие знают, что это один из величайших мировых драматургов. Его пьесы не монументальны, в них нет исполинских образов. Он написал за жизнь *более двух тысяч пьес*, и по одному этому можно судить, что его пьесы блестящие и мгновенные импровизации, которые сверкают молниями смеха, чтоб сейчас погаснуть. Его сила — в момент спектакля пронзить зрителя шпагой юмора и насмешки. В своем трактате «Искусство писать пьесы»¹⁴ он устанавливает главное правило — пьеса должна нравиться публике. Другого критерия он не знал, но этому отвечал с гениальностью.

Если с этим подойти к спектаклю, то надо сказать, что в нашем театре это блестящий спектакль. Красочная, яркая, театральная Испания. Чудесная шутка над человеческой глупостью и важностью (прекрасная фигура Федерико и Рикардо), изумительные уколы и царапины женского капризного и любящего сердца. Так вышутить жизнь, подняться до подлинного комедийного стиля — это трудно было ждать. Вчера они плакали настоящими слезами в Сверчке, а сегодня они визжали от злобы, пищали от горя. И вся интермедия — блестящая пародия на человеческую важность и глупость. Вся пьеса — от кальсон на Тристане до последних слов в публику — проведена в прекрасном театральном ритме и стиле. Такого высокого и светлого веселья почти не видала наша сцена.

Последние два спектакля — «Океан»¹⁵ и «Победа смерти»¹⁶ — опять в новом стиле, опять трансформация. Это ранняя пора условного, символического театра. Океан, думается мне, наименее удачный спектакль. Символика Андреева не нашла себе удачнейшего выражения в этой пьесе. В ней часто — «тяжки словеса пусты»¹⁷.

Ее простой смысл — это то, что в душе нашей и в жизни есть свой берег и свой беспредельный океан. Берег — это наша мелкая, ежедневная устроенная жизнь, жизнь о хлебе и рыбе, жизнь мелкой подлости и мелкой удачи. Рядом с ней живут в душе неисполнимые желания, есть безумные порывы, есть загадочные, непокоренные еще, беспредельные, как океан, области души и жизни. И там желания наши похожи на пиратов, п. ч. когда океан сталкивается с берегом — он несет ему разрушение, они непримиримы¹⁸.

Конфликт этот и воплощен Андреевым в смутно-туманной аллегорической форме.

В постановке хорошо была показана одна сторона — *берег*. Все береговые фигуры, самый дух берега был передан. Прекрасно скомпонована и передана Татищевым (аббат) молитва. Человеческое плутовство и циническая пристойность религии зарисованы превосходно. Но океан чувствовался только в развеваемой ветром занавеске (да и то легкий треск машины!) и в декорациях. Как не вязались с этими отвлеченными, кубистическими массами, поставленными так, что они вот-вот должны рухнуть, чуть опереточные разбойники — в бархате, в блестках, в красных шарфах, с кружевом на рукавах. И это не только несоответствие костюмов — нет. Вся игра не заключала в себе ничего, что не могло бы быть показано в провинциальной постановке шиллеровских Разбойников. Особенно это чувствовалось в том, как сценически были использованы декорации. Они нужны как трехмерный фон для человеческой фигуры, для человеческих групп, чтоб слиться с ними в одном архитектурном мотиве. Сколько выразительного разнообразия таили в себе эти массы, если бы их ввести в игру. Но они не играли¹⁹. Они не участвовали в мизансценах, в движении, в жестах. Они исполняли роль обыкновенного *сценического живописного задника*. Артисты использовали только пустую полосу авансцены, чувствуя, что играть в тон декорации им нельзя.

«Победа смерти» — спектакль простой, скупой и очень трудный. Почти не люди играют пьесе Сологуба — простой рассказ о любви и смерти служанки, выдавшей себя за королеву. Внешняя напряженность, усилие, раскатистые «р р р» и страшные «п е» совсем не к лицу пьесе. Она легка, как легкий язык этот, почти не связанный синтаксисом. Остроумно обозначить сологубовский отрывочный ритм (точку) отрывочным звоном, но в самом «бесстрастном голосе» было много страсти, и все было слишком плотное, человеческое, вещественное. А ведь это театр теней — театр единой воли автора²⁰, как называет его Сологуб.

Но и эта постановка *настоящий театр*. Просто с производственной точки зрения — это полновесная театральная вещь. В беседе, печатаемой в этом же номере, Татищев ясно указывает, что кажущийся эклектизм (последняя постановка ближе всего по духу к работам театра Ф. Ф. Комиссаржевского) входит в педагогическую программу ученических и страннических годов этого театра. Пожалуй, это развивает гибкость; пожалуй, вещи, не применяемые в теории и идеологии, прекрасно уживаются в практике. И ружье, и сабля полезны в войне, хотя основаны на разных принципах. И пришла же сама Студия от Сверчка к Эрику²¹ и конструктивизму. Но музыкант, играющий на всех инструментах, овладеет ли до конца одним? Вот вопрос. И еще: талантливое дело молодость, которая все может. Им все к лицу и по плечу: «девушке в семнадцать лет какая шляпка не пристала?»²². *Но свое лицо, свое слово?* Мы ждем и всматриваемся.

Конечно, художник не может исходить из формы. Для него всякая форма хороша. Импульс к творчеству не от нее. В. Татищев и не мог говорить иначе. Но для зрителя,

особенно для критика — существует только форма²³. Это единственное осязаемое, точное, о чем можно говорить отчетливо и ясно, без шарлатанства и лирики. Душа автора, душа зрителя — это неуловимо. Самый легкий и ненужный вид критики — это «лирика о лирике»²⁴.

Нет, сколько бы ни подтрунивали товарищи по газете над экзаменационной точностью критического балла, критика должна быть точной.

Вот, что есть безусловно ценного в спектаклях — это чувство стиля. С закрытыми глазами, не понимая языка, я с двух слов узнал бы Диккенса, Лопе де Вега, Андреева, Сологуба. Это весомо, это ощутимо.

Но о форме, о лице театра и отдельных актеров — в следующий раз.

БЕСЕДА С РУКОВОДИТЕЛЕМ «КРАСНОГО ФАКЕЛА»¹

Мне представляется интересным опубликовать беседу с В. К. Татищевым², режиссером и руководителем этого молодого театра, вызывающего, кажется, единодушный интерес у всех, кто видел его спектакли. Театр больше, чем всякий другой род искусства, опирается, в конечном счете, на общение зрителя и актера, и в театре оно приобретает характер *личного* воздействия³. Если даже к печатным книгам прилагают портрет их автора, потому что самый внешний облик писателя может быть нужен и важен для усвоения его книг; если мы с жадностью ловим каждое личное признание и свидетельство художника о своем труде, то в театре это все становится в десять раз значительнее и важнее.

Театр возник и сложился в Одессе, — рассказывает В. К. Татищев, — года 3 тому назад. Мы — группа фанатиков, влюбленных в театр, в его стихию. Мы возникли тогда, когда голод и разруха привели театр к полному развалу, когда старые театральные деятели стояли растерянные при виде крушения всех художественных ценностей. Я, по возможности, старался поставить диагноз причин халтуры и упадка театра. Определив таковые, я при организации театра противопоставил им совершенно противоположные принципы.

Вот они в коротких словах.

Абсолютное знание формы.

Полная психическая связь всего происходящего на сцене.

Проникновенность и влюбленность в театр, в дело, в спектакль, в роль.

У нас никто не играет роль, все играют пьесу.

Главное, нужно было создать группу, крепко спаянную, связанную в гордиев узел, увлеченную идеей театра, преданную ему.

Вначале надо мной смеялись. У меня не было ни театра, ни актеров, ни средств.

В своей работе мы стремимся к внутреннему постижению основ сценизма, не придавая значения форме, как таковой, ибо форма изменчива, текуча, как облака на небе. Сейчас она реальна — завтра символична; сегодня увлечение *комедия дель арте*⁴ — завтра биомеханика⁵; сегодня эксцентризизм⁶ — завтра конструктивизм⁷. Все формы приемлемы, если они выражают внутреннюю сущность и удачно разрешают проблемы внутренних основ произведения.

Если вы спросите, к какому направлению примыкает наш театр — что он — символический, реалистический, — я отвечу, что ни к какому — одному. Мы начали свою работу с постановки «Зеленого кольца», мне казалось важным, просто с педагогической даже стороны, чтоб актеры владели умением жить на сцене, а не представлять. Артист Художественного театра и соучастник в постановке «Сверчка» в студии, Тезавровский⁸, знакомил наших артистов с системой Станиславского и поставил у нас эту же пьесу. Потом мы перешли к пьесам, требующим иных приемов игры, которые вы видели в наших спектаклях. Наши артисты должны овладеть всей театральной техникой современности, какое бы идеологическое направление не выдвигало и не монополизировало те или иные приемы игры и постановки. Наши артисты могли бы играть и у Станиславского, и у Таирова, и у Мейерхольда — потому что они учатся владеть оружием каждого из них.

В нашей группе господствует совершенно необычайная, особенная психология. Мы убиваем в себе и других всякое выявление личного сценического интереса, сценического эгоизма. У нас нет соревнования и борьбы за премьерство, мы не стремимся сделать свою личную карьеру. Мы всеми силами стремимся создать театр и знаем, чем выше будет этот театр, тем выше будем и мы. И знаем также — чем выше будем мы, тем выше будет театр. Поэтому мы всегда учимся, мы всегда есть и будем только учениками, ибо, как только почувствуем себя актерами, мы остановимся в своем дальнейшем развитии.

Мы закончили сейчас трехгодичный подготовительный период и сейчас, вооруженные некоторым опытом, предполагаем остановиться и приступить к организации театра, *отвечающего духу времени, могучему моменту великой современности.*

В составе труппы большинство — молодые и начинающие театральную деятельность артисты. Сам я был режиссером и работал в Москве в нескольких театрах — у Корша, у Незлобина, в студии Художественного театра (второй), в Театре Комедии и Драмы.

Как мы работаем? Всякая постановка проходит у нас через три стадии. Первая — это стадия работы ума над материалом пьесы, мы создаем логический каркас пьесы. Вторая — стадия физической работы над пьесой, когда вырабатываем и создаем весь материальный, вещественный и телесный облик спектакля (форма). Причем этой формой каждый актер должен овладеть всецело и вполне, поэтому суфлер и помощник режиссера у нас не допускаются ни на спектакле, ни на репетициях. Третья стадия — стадия одухотворения, наполнения формы той эмоциональностью и духовной значимостью, которой бывает продиктован весь спектакль.

Вот и вся беседа. Расстаемся. Что нового узнал я, чем мог бы поделиться о театре? У этого человека, с которым я разговаривал (хотя мы говорили более чем обыденно, просто и по-деловому), — лицо, взгляд и тон влюбленного в театр. Но разве самый нечуткий даже зритель мог не разгадать это сразу, не почувствовать на первом же спектакле, что перед ним не профессионалы, отбывающие «свою службу» (я служу в Гомеле...). Влюбленность в свое дело, доходящая до фанатизма, *воля к театру*⁹, создавшая его в доменных печах революции, голода и разрухи, настоящее призвание — этим дышали первые же спектакли, и это был тот тон, который делает музыку — одинаково — как спектаклей, так и нашей беседы.

Не могу не сказать, что хотел бы назвать эту беседу первой. Если удастся, я опубликую и дальнейшие, освещающие ближе творческие намерения, замыслы, методы — отдельных постановок и все работы театра.

ГАСТРОЛИ «КРАСНОГО ФАКЕЛА» ЗЕЛЕНЕЕ КОЛЬЦО — МЛАДОСТЬ — МОННА ВАННА¹

Есть что-то общее в первых двух пьесах, показанных на этой неделе. Их объединяет неврастеническая радость. Андреев² и Гиппиус³, после гимнов отчаянию и черным колодцам одиночества⁴, захотели написать радость. Вы знаете, как радуются глубокие меланхолики — у чуткого человека невольно слезы на глаза навертываются от этой чрезмерно умиленной, заостренно-хрупкой и болезненной веселости⁵. Ну, и мастера радоваться: для этого им необходимы либо похороны, либо самоубийство — самые подходящие предлоги. Я думаю, другими словами, что так радуются — такой декадентской радостью — Андреев и Гиппиус, а не зеленая младость. И не потому я так думаю, чтоб я упрощал вопрос и считал свойственной молодости только крикливую и смешливую, плоскую жизнерадостность — что-то вроде очеловеченного телячьего восторга. Нет, младость радуется и глубже, и радостнее, и сложнее — только не так⁶.

Бытовой и психологический элемент обеих пьес представляет сейчас интерес исторический, даже доисторический — так далеко мы ушли все от этих драм, и от этой лирики. Картина русской предвоенной молодежи (гимназисты и студенты) и ее психология зарисованы бледно, внешне, нарочито, публицистически тенденциозно. «Во всем этом очень много теории и лирики»⁷, сознается Гиппиус, и очень мало драмы, — прибавлю от себя. Все это написано в комедийно-бытовых тонах, близких к шаблону, и не лишено некоторой наблюдательности — психологической и бытовой. Но тенденция господствует надо всем.

Гиппиус надо доказать радость совместности⁸ и с поверхностностью и незаконченностью эскиза она рисует, пробует рисовать одними вывертами, психологическими углами⁹, поворотами то, что ей нужно. Самого рисунка нет: вы должны в него уверовать — обращение уединенной и мучающейся девочки в радостного участника зеленого кольца, если «трое, обнявшись, целуются»¹⁰, — разве не видно, что у них, у каждого, три души. Доказательство и вера — малоубедительные вещи в искусстве.

Андреев должен доказать, что путь к радости лежит через погребение любимого человека. Других дорог он не знает. И для этого те же комедийно-бытовые шаблоны, микстура из Гаудеамус и Мысли¹¹.

Мне думается, что это невеселое наследие старого репертуара, и если эти пьесы и находят пути к душе зрителя, то очень кривые и извилистые — и все это можно принять с большой «поправкой на время»¹².

И при всем том, театр сумел высечь из этих холодных кремней искры настоящей театральной игры. Обе пьесы перенесены из репертуара 2 и 3 Студий Художественного театра и поставлены в довольно близкой репродуктивной связи с московскими постановками. После первого спектакля Московской Студии я писал¹³: казалось, сама душевная жизнь, а не изображение ее, раскрывается и проходит перед зрителем; то же психологическое проникновение в изображаемое лицо, то же полное слияние с ролью, жизненно-конкретное перевоплощение, то же переживание артиста, как подкладка его игры, та же глубочайшая интимность и внешняя строгость и изящная простота исполнения, которая заражает зрителя и устанавливает его душевную близость к тому, что пред ним проходит.

Все это можно повторить, с поправкой на неизбежное несовершенство провинциального спектакля, и на меньшую искусность отдельных исполнителей, и об отчетном спектакле. Они тоже, как и москвичи, не играют, а «показывают: так началось, так продолжалось, так кончилось. Перед вами не сцена, а окно в чужую жизнь».

Таиров много раз утверждал, что берется поставить «Зеленое кольцо» с не меньшим успехом, чем студия, с любым выпускным классом гимназии. «При некоторой наблюдательности и легкой нервной возбудимости или расстройстве нервной системы, научиться переживать может каждый»¹⁴. В этом нет творческого акта. «Ибо когда гимназистам и гимназисткам требуется на сцене быть такими же (как и в жизни) гимназистами и гимназистками, то для этого надо только одно — преодолеть природную застенчивость»¹⁵. В этом утверждении ровно половина — правда, и столько же — ложь. Татищев доказал и то и другое своей постановкой.

Как только его актеры уходили от этого — быть самими собой — в жанр или в игру, так сейчас ткань спектакля разрывалась. Сатириконство было в игре горничных — столичной и провинциальной, сатириконствовали и гимназисты, временами даже в лучших исполнениях. Фальшиво прозвучала вся семейная драма взрослых, как проведенная совсем в других сценических приемах игры. И вполне в

стиле — были — дядя Мика Татищева, сцена собрания «Зеленого кольца», Сережа у Дубравина¹⁶, Финочка у Сапрыкиной¹⁶, Руся у Перковой¹⁶. Явно играла — кроме отдельных переигрываний — хорошо, заразительно-весело, остроумно, *но играла сочнее, ярче, с большей выдумкой, чем все, в плане другой условности* — Веру Барская. И мне казалось, что я ясно вижу глазом (как водяные знаки на бумаге), как двойится игра: что в ней можно отнести за счет наблюдательности, нервной возбудимости, выучки переживать, и репетиций (Таировская правда) и что за счет подлинно творческого акта спектакля (Таировская ложь)¹⁷. Другими словами, что было в спектакле от любого выпускного класса и что от театра. Больше было, правда, от первого. Но как водяные знаки, проступала изящная, лаконическая, какая-то матовая и неподдельная простота рисунка. Эта жизнь на сцене не есть, конечно, жизнь подлинная, а та особая жизнь, которая, в отличие от картины, непременно должна светиться в глазах портрета. И создание этой жизненности есть большой творческий акт театра. Они сумели заставить верить в эту полуизломанную радость и почувствовать в последнем отчаянии каплю сладости и оправдать слова Гиппиус о том, что радость и боль — одно¹⁸.

«Младость» сделана театрально хуже, менее закончено и точно. Шероховатостей больше. В частности, громкая истерика с ревом и визгом после смерти отца — едва ли принадлежит к числу приятных театральных переживаний. Опять неоправданный угол в пьесе, а образующих его линий нет. У Всеволода умирает отец. Он вдруг выходит из мрачного тупика одиночества и отчаяния и начинает чувствовать радость жизни — как сладко пахнет трава! Все, что театру удалось сделать, это показать отдельные удачные края пьесы, а центральное, главное, осталось неоправданным. Забавны и остроумны две неразлучные гимназистки (Катя и Столярова у Перковой и Сатовой¹⁶). Мильтон¹⁹ хорошо и юмористично нащупала нотку горестного цинизма в тете Насте, Татищев зловеще играл непобедимого жизнелюбца. У Васи (Барская) была настоящая нежность и острота чувства до слез, но много-много беспомощного и просто нехорошего.

Вообще в пьесе есть известная острота психологической неожиданности, контрастов, и она запечатлелась в нервно приподнятом заостренном изгибе и изломе многих ролей.

Мне думается, что путь постановки был бы вернее, если бы жизнь, которую перепортили старшие, и показать, как перепорченную жизнь — в подчеркнутой игре, а не на переживаниях, а ключ юности, ключ бурный и мятежный, заставит бежать и кипеть по-пушкински, — играя и журча²⁰. Вообще, влить Пушкина в Андреева и Гиппиус.

«Монна Ванна»²¹ — малоудачный спектакль. Это ранняя вещь Метерлинка — вся еще от упрощенно-героического театра «крови, криков и шпаг, поверхностного и материального величия крови, внешних слез и смерти»²², против которого так восставал сам Метерлинк впоследствии. Именно от этой «борьбы одного существа с

другим, одного желания с другим, столкновения страсти и долга»²² отталкивался он в символической драме, ибо считал, что «психология победы или убийства элементарна и исключительна»²². Героям «Монны Ванны» — «некогда жить, п. ч. надо убивать соперника или любовницу»²². Все сведено в пьесе к элементарным линиям, упрощено, оголено, схематизировано. Это чертеж: если бы геометр занялся психологией, он создал бы такую драму. Самые душевные переживания механизированы, это рычаги какие-то, а не живые чувства и страсти живых людей. Что-то от марионеточного театра есть в пьесе. Страсти протянуты, как нитки, к персонажам²³.

Эта пьеса требует игры сильной, полновзвучной, и какого-то особого, почти статуарного, стиля. Сыграна же на невысокой декламации, бедно и глухо звучали незвонкие голоса, по оперному всходили на ступени герои. Кажется, это самый бедный спектакль из всех виденных. Единственные проблески в роли Ванны у Огонь-Догановской²⁴ в последней сцене. Но она будет трех или двух голосов мощности и богатства — голосового и пластического. У артистки звук меняется так сильно и резко, что иногда кажется, будто у нее два голоса, но этот умиленно-нежный звук не голос Ванны. Роль еще не найдена совсем, не сделана.

Как добросовестно скучал народ на сцене. Милые, добрые статисты — вы вернулись после Саломеи²⁵ и победы смерти²⁶, и если вам на спектаклях Красного факела также скучно стоять без дела целый акт, как и во всяких других спектаклях, Вы очень правы. Декоративно разрешена пьеса хорошо — не в пример первым двум, оскорбляющим глаз обстановкой и всей мертвой натурой сцены.

ГАСТРОЛИ «КРАСНОГО ФАКЕЛА» ШУТ НА ТРОНЕ — ИГРА ИНТЕРЕСОВ¹

«Шут на троне»² — пьеса большой и острой сатиры и благодарнейший театральный материал. Она построена на том, что арлекин выдает себя за короля, пользуясь своей искусной игрой, вводящей в обман всех. Камерный театр воспользовался этим предлогом³, чтобы расшить богатые узоры арлекинады⁴ и пантомимы⁵.

Во всяком случае, пьеса требует от главного исполнителя виртуозной техники. Тут важно передать притворство, сыграть игру, это театр в квадрате⁶. Иначе это остается просто маленьким секретом между актером и публикой. Между тем обычно короля арлекина преподносят, как просто нахмурившего брови, надевшего мантию арлекина.

Так было и на этот раз. Сыграть игру — этого и в замысле не было у исполнителей, и оттого вся пьеса принималась, как заранее разгаданная загадка — пресно, без театральной соли.

Политическая тема, представленная условными фигурами слепой королевы, расточителя принца и прочих, — тоже не разработана нисколько. Арлекинад — странствующая труппа комедиантов — обозначена только костюмами. Ни смеха, ни напряжения — ничего. Пустой и плоский спектакль — в него *ничего не вложено* ни режиссером, ни актерами. Были неудачные спектакли и части спектаклей, но то были дефекты выполнения или замысла; здесь даже не проступает то, что было замыслено дать. Декламационно-напряженный тон речи, при комически-усиленной и утрированной дикции (особенно достается некоторым согласным звукам), и совершенно холодное старание изобразить страсть — губят спектакль. Сцена сама использована, как декоративная эстрада для декламации — это и не условная сценическая площадка, и не дворец, комната и т. д.⁷

Сильнейшие сцены — саморазоблачения арлекина, убийства принца, разговоры двух женщин — эти ударные места пьесы пропали. Кажется, это единственный спектакль, из которого ничто не вызвало ответного отзвука у зрителя. Я думаю, что это просто еще не проявленный негатив, говоря фотографически, — может быть, здесь и есть снимок, но он совершенно не проявлен.

Совсем другой спектакль — «Игра интересов»⁸. Это прекрасная пьеса для кукольного театра, усиленно выдвигавшаяся в современный репертуар все время революции. В самом деле, вместе с возможностями величайшей и чистейшей театральности, чистой и откровенной игры, пьеса соединяет в себе художественно разработанную социальную тему — злой и острой сатиры на игру интересов, которая в неожиданной комбинации приводит к тому, что в интересах всех оказывается спасти и принять в свою среду двух отъявленных мошенников, преступников и плутов. Это социальная пьеса в самом точном и строгом смысле слова. Кукольная комедия только видимость этой человеческой комедии⁹, в которой интересы, как ниточки, приводят в движение послушных марионеток-людей¹⁰. В обобщенно-театральной форме это ядовитая насмешка и над человеческой храбростью, и над поэзией, и над правосудием, и над женской любовью — в тех опять таки обобщенных, схематизированных проявлениях, где разбогатевший купец является настоящим хозяином жизни. Так что не беспримесная и беспредметная шутка, но примитивный комизм забавных приключений, а вся «пошлость пошлого человека»¹¹, говоря гоголевскими словами, вышучена здесь в другом стиле и плане, но здесь есть нечто от Ревизора. Самый пролог и предупреждение о детскости спектакля — ни что иное, как художественная уловка. Я бы сказал, что здесь путь обратный кукольному театру: там куклы должны изобразить человеческую комедию, здесь в человеческих отношениях надо показать кукольную комедию¹².

Этой художественной хитрости пьесы не уловила постановка режиссера Крыжицкого¹³. Она оставила в стороне и всю вообще социальную и серьезную тему пьесы. Отсюда это умаление пропорций и сведение к почти детскому спектаклю серьезной театральной комедии. Я возражаю здесь не против смеха, которым начинен

спектакль, а против того, что из этого смеха удалены всякие серьезные нотки. Можно было еще более расшутить вещь, но показать, что в «Игре интересов» «смех серьезнее и глубже, чем это обычно думают»¹⁴. Но и в плане детского театра, кукольного представления, спектакль выдержан не до конца, шутки и трюки не приведены к единому знаменателю общего стиля. Например, явно кукольные фигурки Лауны и Риселлы (Барская и Сатова) — двух ветрениц и кокеток: у них игрушечные ужимки, тонкие, визгливые, механические звуки голоса, они пропищали свои роли. А рядом полнокровный, мольеровский или из Бомарше, совсем не механизированный доктор у Татищева, некукольное кривляние (вполне законное сценически, но от другого стиля) Доньи Сирены (Мильтон), г-жи Полишинель и др., водевильное хныканье придурковатого любовника у Леандра (Дубравин¹⁵) и почти бытовое хвастовство и плутовство Криспина (Гривцов¹⁵).

Сделан спектакль на трюках. Трюкарство, т. е. неожиданное, фокусническое, акробатическое движение, фортель, чудовищная гипербола, эксцентрическая выходка, — сейчас вводится в театр усиленными дозами. Оно освежает одряхлевшую в пиджаке кровь театра. Оно возвращает актеру свободное, гибкое и ловкое тело — со всеми его выразительнейшими средствами — прыжком, скачком, падением. Оно возрождает сочный, острый, смелый и сильный жест и вводит здоровые элементы клоунады, акробатики, арлекинады в спектакль. Трюки придуманы и сделаны заразительно — весело, остроумно и хорошо. Я не мог не нарушить краснофакельских приличий и не зааплодировать занавесу, когда он пошел плясать в конце одного из актов. Актеры вскакивают один на другого, падают, кувыркаются, плачут и утираются занавесом, выкручивают его и закладывают в карман, как носовой платок. Все это гибко и с юмором. Иногда — точно это гуттаперчевые фигуры, без веса, легкие и упругие, как мячи. Но трюки все эти не приведены в систему, не объединены в общий скелет спектакля. В конце концов, это только начинка, а пирога то и нет. Поэтому они чуть утомляют, чуть перегружают спектакль, заслоняя частностями целое, чуть топчутся на месте. Не всегда по силам рассчитаны и голосовые средства, и не всякий раз радуется ухо тот визг, писк, хрип, который слышится со сцены. Но при всех недостатках — явных и заметных всякому — это веселый, остроумный, прекрасный спектакль.

Этим отзывом заканчивается все, что придется писать о Красном Факеле. Гастроли его подходят к концу, репертуар показан весь. Но как-то не вяжется с самим представлением о театре слово итоги, выводы, общая оценка. У них *все впереди*, они в каждом шаге и слове — натянутая стрела в будущее, — какие же здесь итоги. Общая оценка этих гастролей для нашего города укладывается в две фразы без остатка вся. Это исторические спектакли для города, не видевшего спектакля, как целого театрального произведения; и даже просто одни *показательные* задачи театр выполняет блестяще — это наглядные уроки современного театра — введение в Камерный, в Художественный, в эксцентрический современный театр. Спектакли переносят театр Калинина прямо из середины XIX в XX век — вот и все.

Как самостоятельные художники, мастера, они таят в себе много еще не измененных и не определенных возможностей и сил. Во всяком случае, одно ясно: их завтра прекраснее их вчера — и их сегодня в том порукой¹⁶. В них бьется пульс настоящего театрального призвания и сложной театральной индивидуальности. Можно было бы многое сказать об этом еще не определившемся лице, но надо ли сейчас? Мои первые слова о Красном Факеле были — *воля к театру*¹⁷, и пусть они будут последними и замкнут мои отзывы. Мне кажется, самым острым, важным и верным в этом молодом артистическом коллективе, несмотря на всю разность их талантов, именно это — объединяющая их всех *воля к театру*.

P.S. Отзыв о белорусском театре по техническим причинам не вошел в этот № и будет помещен в следующем.

БЕЛОРУССКИЙ ТЕАТР (К ГАСТРОЛЯМ В ГОМЕЛЕ)¹

Одно из интереснейших явлений национального возрождения в СССР и вместе, одно из своеобразных и примечательных форм сценического искусства — белорусский театр, гастроли которого начались у нас. Корни этого театра лежат в народном обряде и в народных праздниках. Постоянная белорусская труппа, положившая начало театру в современном смысле слова, составила в 1910 г.² На большую дорогу настоящего театрального творчества театр выходит с момента объявления труппы государственной, при вступлении советской власти в Минск. В 1922 году во главе театра становится талантливый режиссер Мирович³, который проводит коренную перестройку театра. По свидетельству авторитетной критики, театр узнать нельзя было через несколько месяцев работы.

Х. Херсонский⁴, рецензент московских «Известий», говорит о «весенних» впечатлениях — жизнерадостности, неизжитого непосредственного романтизма, какой-то увлекающей, танцующей музыкальности, солнечности — «об обаянии народного творчества».

Рядом с профессионально-ремесленным театром, занимающим главное место в провинции, белорусский театр выгодно отличается ярко выраженным во всех его работах идейно-общественным и художественным подходом к сцене. В составе труппы много хороших и интересных артистических дарований. Часть молодых актеров учится в Москве, под руководством В. Смышляева⁵, артиста Художественного театра и режиссера пролеткульта. В постановках театра наряду с драмой почетное место отводится и танцам и пению. «В общем, — говорит критик, — белорусский театр на интересном пути развития и может вырасти в очень ценное, вполне оригинальное и творческое культурное достижение».

В нескольких словах нужно познакомить с теми пьесами, которые вошли в репертуар гастролей.

«Машека»⁶ — пьеса Мировича — драматизированная легенда об основании Могилева на фоне песен и плясок, дающих картину быта белорусской деревни средних веков.

«Жрэц Тарквиний»⁷ — пьеса Поливанова — построена в духе богоотрицания, проводимого самим верховным жрецом. Критика отмечает зрелищную часть постановки, прекрасно и выразительно сделанную в спектакле. «На купальне»⁸ — пьеса Чарота, в которой подкупает его лирика и музыкальная и певческая мелодичность, заимствованная из народного эпоса. Пьеса отражает национальные настроения белорусского возрождения.

ГАСТРОЛИ БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРА¹

Гастроли Белорусского театра прошли не особенно заметно для широкой публики и не сделались театральным событием сезона. В самом деле, театр этот не богат и не ярко; его искусство скромно, как его имя. Но что-то свежее, хорошее и примечательное было все же в этих скромных спектаклях, мимо чего нельзя пройти.

Прежде всего — это сам язык, культура языка, сознательное творчество и создание на наших глазах белорусской литературной речи. Для жителя нашего края это какой-то праздник языка, ухо омывается этой мелодичной речью. Все особенности местного (главным образом, крестьянского) говора, которые горожанами принимаются, как ошибки и неправильности («говорит неправильно, как мужик»), все эти «жите» и «рэчки», воспринимаемые в великорусской речи, как языковые уродства, извращения и искажения — в системе совершенно иной языковой фонетики вдруг начинают звучать мелодически-стройно и сознаваться, как полные смысла звуковые узоры новой и прекрасной речи².

Артисты произносят белорусское слово всякий раз с особенным пиететом, с внутренним лиризмом, точно обряд совершают. Вот это чувство языка, законов его звучания — первый залог будущего: был бы язык, а театр приложится.

В частности, для крестьянского населения наших местностей просветительные возможности этого театра огромны. *Это единственный литературный язык*, понятный вполне нашему крестьянству. Островского и Пушкина им надо переводить, чтобы сделать вполне понятными. Белорусская литературная речь — это ключ для них ко всей мировой и русской литературе³.

Сам по себе театр только формируется и еще только собирается стать настоящим театром. Я видел все постановки, кроме «Жрэца Тарквиния», и ни разу не видел сценической драмы, театра.

То это были живые картины, невыносимо растянутые на 5 актов, где действовали — Капитал, Иго, Идея, Труд (гимн праці)⁴, отвлеченные, ходульные аллегории, бескровная декламация и поза. На какой-нибудь площади, в день большого народного праздника или митинга можно на наскоро сколоченных подмостках аллегорически изобразить в 3 минуты, как Труд отнимает Идею у Капитала. Но Идея с распущенными волосами, кажется, с бантом — во всяком случае — «хорошенькая», но позирующий, с бутафорскими цепями Труд — не драма и не театр еще. Это сценический плакат, если бы он не был многословнее стенной картины.

То это были преимущественно этнографические, песенно-костюмные, наивно сделанные инсценировки народного хора, хороводных плясок, обрядов и игр. Иной раз это было начинкой бытовой юмористической сценки или водевиля (Вечер комедии и сатиры), иной раз — мелодраматической легенды (Машэка), а иной — сказочной оперетты (На купальне) — но всякий раз это было доминирующим элементом спектакля. Картофель на масле, картофель на сале, картофель под луком, картофель под хреном — в конце концов, тот же картофель!

Правда, это ядро всех спектаклей, «этнографический концерт в костюмах» поставлен всегда со вкусом и культурно. Но и в нем есть что-то наивно-романтическое: эти «хорошенькие пейзажи⁵» в свете выуженных белых кофточек, танцевально помахивающие граблями — в них есть что-то фальшивое. Этот наивный отпечаток наивной красоты, эти русалки, помахивающие руками, эти щегольские костюмы, эта прикрашенная, подсахаренная этнография отдает детским спектаклем.

Что до других элементов спектаклей, то увлечение блесками и картинками, феерической, дешевой нарядностью проникает и их — от декораций и до тона речи. Игра — при всей хорошей простоте ее приемов, крепко сбрызнута розовой водичей. Вот даже средневековый гнет пана в белорусской деревне представлен со стороны плясок и игр: мужику в обозе что дается — бежит да греется⁶, — это идиллическое представление о веселом или оперно-страдающем мужике разделяет и этот театр, и отсюда его слепота на все суровые, сильные и яркие цвета жизни — его глаз видит только светло-розовое.

Но я умышленно пишу о театре, а не об актерах. Среди них есть и опытные, и талантливые, есть и молодежь, приходящая впервые на сцену. Те и другие объединены сильным устремлением к созданию белорусского театра, который, конечно же, *будет*.

ГАСТРОЛИ «КРИВОГО ЗЕРКАЛА»¹

Если бы Кривое Зеркало² вздумало сочинить пародию на Кривое Зеркало, как оно это делало с другими театрами, оно не придумало бы ничего более злого, чем гастроли в Гомеле.

Кривое Зеркало — театр критики, пародий³, остроумных, животрепещущих, едкого и соленого юмора. Таким мы его знали. Театром блестящего исполнения или исключительных артистических дарований он никогда не был. Но это был театр хорошего и умного вкуса и настоящего стиля. Недаром во главе его стоял патриарх русской театральной критики, А. Р. Кугель⁴, который столько лет вел борьбу за стиль в театре.

Теперь театр возродился после нескольких лет революции — по мысли воскресителей — почти в прежнем виде. Но, что за жалкий и потрепанный вид у этого воскресшего! В Петербурге убеждал он и умной обстановкой, и прекрасной слаженностью сценического механизма, и тонкой режиссурой спектаклей, и умелым и искусным пародийным исполнением. Все это — дела давно минувших дней, преданья старины глубокой⁵. Тон, дух и вид самых халтурно-провинциально-гастролерских спектаклей не исчезал ни на полчаса из театра. Самая доподлинная вампука⁶, натуральная, гомельская, непритворная, — в обстановке, в перестановке, во всем; настоящие гастроли Качалова — в неналаженности, в скрипении, в трещании сценического механизма (как мило переругивались порой за занавесом⁷). Пародия на пародию⁸. И все это при страшно устарелом репертуаре и исполнении посредственном, а часто и ниже того. «Боже мой, как смешно, как скучно для этого воскресать»⁹.

Это умный театр, ему много дано, с него можно много и спросить. Надо прямо сказать: эти гастроли производят впечатление распродажи хорошего имени, как распродают люди доставшуюся в наследство мебель и платье. Роли у многих исполнителей — явно с чужого плеча. Чувства юмора у исполнителей почти нет.

Но главный грех не в том, что театр растерял прежние достоинства — в конце концов, это дело наживное и поправимое, и, в сущности, дело степени оценки, а не сути дела. Суть дела глубже.

Суть в том, что и хорошее Кривое Зеркало было бы сейчас не смешно и скучно, как покойник.

Я не думаю этим сказать, что театр исчерпал себя, и ему нет дела в жизни. Я думаю только, что ничто так не притупляется быстро, как острота¹⁰; что ничто не тягостно так, как заикающаяся шутка; что черствый хлеб вкуснее черствой улыбки; что воскресенные шутки — по необходимости — плоски. Пародия и сатира так тесно, так неотрывно связаны с самой злободневной современностью, что музейную шутку так же нельзя вообразить, как сухую воду или круглый квадрат. Между тем именно музейные цели преследуют Кривое Зеркало, реставрируя с заботливостью старинный театр¹¹.

В самом деле, все это успело умереть, что они высмеивают, давно сдано в архив. Мы успели забыть и Анатэму¹², и царскую цензуру¹³, и даже суффражисток¹⁴.

Карикатура на покойников, черты которых изгладились их памяти, — невеселое зрелище. Когда-то это смешило, теперь заставляет скучать.

А между тем, сколько народилось новых тем и предметов для сатиры и пародии — и в театре, и в жизни. Еще Пушкин тосковал:

О, сколько лиц бесстыдно бледных,
О, сколько лбов широко-медных,
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать.¹⁵

А тут ничего более достойного шуток не нашли, чем дамская беллетристика в духе Вербицкой¹⁶ или малороссийский театр.

Но самое безотрадное впечатление производят те робкие шаги, которые делает Кривое Зеркало, чтобы осовременить свой юмор. Полиция тщательно заменена везде милицией. Есть Епо¹⁷ и Политпросвет в куплетах. В Спящей Красавице даже Милюков¹⁸. Но самая бедная оперетта изобретательнее в этом отношении и, переезжая из города в город, меняет в заготовленном шаблоне острот название города. Эти жалкие обновления губят все дело.

Было: Любовь русского казака¹⁹. Теперь: Любовь русского большевика. Но пьеса, как была шуткой над французским представлением о русском развесистом хрене и тенистой клюкве²⁰, — так и осталась ею. Ничего не спасли ни большевик, ни эмигранты. Есть такие еще и теперь потертые околыши чиновничьих фуражек — как эта пьеса — на советских головах замов и предов.

Или прежнее заседание в честь Кузьмы Пруткова²¹ — ныне заседание в честь Кривого Зеркала. Я не думаю, что это было очень современно — высмеивать религиозно-философское общество и доклады Мережковского и Файля, дешевое балагурство открытой сцены и тяжеловесной кантаты. Само конферирование — боже мой, неужели дальше юмора. театрального капельдинера о контрамарках и зайцах — оно не ушло с тех пор, как я мальшом наслаждался им во всех цирках и у всех клоунов. Дуров стеснялся уже шутить так²².

Я хочу сказать, что эта реставрация, подновленная злободневность, губит всякий стиль постановки. В заседании поиздевались над такими актерами, которые революцию кормили такими новинками как Демон²³ и Аида²⁴, но, право-же, и Демон, и Аида даже, долговечнее, чем «Вихри встаньте»²⁵ этого же заседания. Не говоря об отдельных вещах, хочется отметить тот проникающий их дух пустой и выветрившейся, мелкой и старческой шулки, который сказался почти во всем. В трех спектаклях из четырех я видел мужчину, одетого женщиной. Даже посланник Пана, бога силы и жизни, усвоил себе вихлянье, ухватки, повадки, манеры и гримасы кокотки. И в этом смысле пьеска «Под властью Пана»²⁶ символична для худосочной и мало-кровной шулки музейного юмора Кривого Зеркала. Их эволюция театра остановилась на современной им Анатэме. И у них чуть смешной и растерянный вид человека, опоздавшего на поезд и бегущего вслед едва виднеющемуся дымку.

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ГАСТРОЛИ¹

Небольшая группа артистов петербургского бывшего Александринского², а ныне Академического, театра открыла свои гастрольные спектакли пьесой с громким именем: «В борьбе с рутинной»³. Самый злой язык не придумал бы двух слов, которые с академической афиши звучали бы ироничнее, чем эти. От первого же спектакля со сцены повеяло такой рутинной — культурной, честной, добросовестной (не в пример той, о которой говорилось в пьесе), если хотите — акрутинной⁴. Бывший Александринский — это звучит, для меня по крайней мере, тоже чуть двусмысленно и не без яда: это и действительно *бывший* Александринский театр — который был, но весь вышел⁵.

С маленьким перифразом, это — бедные потомки известной роскошью прославленных отцов⁶. Творческий дух отлетел, кажется, даже от их большого дома в Петербурге, а в акастролях все было пропитано так глубоко самым несомненным эпигонством, что маленькие копии великих образцов не радовали даже память.

С самым понятием академического театра связывается представление о чем-то безусловном, бесспорном, поучительном, чуть скучноватом. По мысли создателей, академические театры — это живые музеи⁷, душеприказчики веками накопленного опыта и таланта, хранилища завершеного и вполне выраженного стиля прошлой эпохи. До тех пор, пока в этой роли выступают живые участники прежней славы — «богатыри не вы»⁸, — их действительная задача в наше время — не расплескать себя, отгореть свой земной срок, донести и передать что-то завещанное через них веками. Но когда музей становится призванием и профессией, путем жизни и творчества, тогда он неизбежно превращается в Воспитателя рутинной, и в борьбе с Флакманом, человеком, живущим по чужим бумагам, приходится сказать открыто: это покойный брат ваш окончил какую-то там высшую семинарию искусства, но не вы.

Я не думаю вовсе сказать всем этим, что они плохие актеры, или спектакли плохо сыграны. Но когда со сцены рутинные учителя говорили, что они делают свое маленькое дело, а до остального им нет дела, что новые идеи они держат про себя, но не вносят их в школу, боясь путаницы, мне казалось, что актеры говорят наполовину за героев пьесы, а наполовину за себя. И когда талантливейший Кондратий Яковлев⁹, под маской рутинера и чиновника затаивший увлекающееся и трепетное сердце чудака и поэта, выговаривал им словами роли, что этого достаточно для почтальона, но не для учителя — исполнять свою должность¹⁰, — мне казалось, что и для актеров этого маловато как-то.

Вот такое трепетное сердце сквозь рутину, как радуга сквозь дождь, вдруг раскрывалось в спектаклях. Столпы недавней Александринки — Яковлев, Чижевская¹¹, Домашева¹², — вдруг блеснут какой-то настоящей искрой, плеснут какой-то живой

радостью в зрителя и — нужно прямо сказать — такие воздушные мосты радуг арками повисали над спектаклями. Но в целом играли по старинке, честно, то в крепкой и здоровой реально-бытовой актерской гамме, то граммофонной иглой¹³ и трубой оживляя кем-то напетые пластинки. Вот названы и все три слагаемых, из которых складывается положительная оценка гастролей: маленькие кусочки настоящего творчества, средне-хорошая бытовая игра и возможность послушать Шаляпиных¹⁴ старой Александринки хоть в граммофон.

Вторая комедия не так плохо сделана, как Воспитатель Флакман. Это задорная и забавная история о том, как уличная девчонка смущает лицемерные стены буржуазного дома грубовато-резким, острым и правдивым чувством. Брак и любовные связи, деньги и пошлые узоры житейской мути¹⁵ проколоты здесь романтической иглой, опозитизированной простушкой.

Чуть слащавый привкус этой вещицы не был вытравлен в игре артистов. М. Домашева в роли Недомерка¹⁶ оттенила внешние черты вульгарной и непринужденной уличной красоты; чуть излишне перегрузила исполнение уличностью поз и жестов — ведь это ложный реализм. Внутренне же это была скорее немецкая добродетельная Гретхен, чем страстная, чуть дикая и внезапная в чувстве итальянка. Цирлих-манирлих¹⁷ (конечно, комически-уличное, перебиваемое выходками и потоками грубоватой простоты), милое лукавство и природное кокетство — были сыграны в роли лучше, чем «половодье чувств»¹⁸, весенний разлив души.

М. Домашева многоопытная и прекрасная актриса. Можно любоваться часто технической легкостью, мастерством ее ведения роли. Ее роль раньше всего умно и прекрасно сделанная вещь — она хитрая вышивальщица, но узор ее не больше, как искусная дамская вышивка. Ее Недомерок — вышит слишком шелковой нитью и слишком для гостиной. Про такие вышивки спрашивают хозяйку: как это мило, неужели вы это сами? — И все.

В Дикарке¹⁹ она еще раз показала, как она хорошо умеет играть молодость и задор²⁰, но домашние, а не уличные, цивилизованные, а не дикие. Много было общего с Недомерком, и это ясно обнаруживает чисто техническую, не подымающуюся до стиля, игру²¹. Веселую и светлую девочкину душу сыграла она и в Дикарке, а иронического скачка от драмы к комедии, на котором построена роль, — вот-вот сломится, до земли согнулась — и вдруг с какой упругой силой, как молодое деревцо, вскинулась и выпрямилась, даже зашаталась от счастья, — этого, нет — не было.

Не дал осуществиться этому и партнер ее Ашметьев (Любош²²). Это был грубый, мясисто-грузный волокита с грязноватым тоном, водевильно-резко и грубо обнаруживавший себя. Где же барин, проживший всю жизнь за границей, поэт и художник, хоть и с насмешкой? Весь внушительный элегический цинизм роли выветрился безостановочно. Остроумно скаркарировал Вершинского Морвиль²³. Намекнула на себя настоящую, но не показала и кончила себя Чижевская. Так и Яковлев.

Зато торжеством его была Свадьба Кречинского²⁴. В этой классической комедии образы Кречинского и Расплюева давно уже сделались прекраснейшими масками театра, рядом с гоголевскими, и померкнут вместе с ними.

Невыразительно сыграл Любош Кречинского — это был *никакой* Кречинский. Артист донашивал роль с чужого плеча, потому что были все обязательные шаблоны исполнения, но в граммофон. Наполеона от мошенничества, гения плутовства, мага и волшебника, всего того блеска и внушительности, который придает весь смысл роли, и в помине не было.

Но Яковлев в роли Расплюева сиял и светился всей добротой и юмором настоящего комического характера. Это, на мой взгляд, один из самых легкомысленных актеров в России, но эта легкость, почти импровизации, комического вдохновения. Он владеет тем смехом, про который Гоголь говорил, что он весь взлетает из природы человека²⁵ и рождается из любви к человеку. Он смешит не громко, как Варламов²⁶, — скорее утомляет улыбкой. Сатира, кажется, чужда ему. Потому что сатира — поэзия негодующего комизма, сатирик-прокурор своей роли, он ссорит зрителей с героями. Юмор — напротив, поэзия примиряющего комизма, он мирит нас со смешным, он — адвокат своих персонажей²⁷.

Битый человек во всяком театре и во всякой литературе — любимый смешной герой. Кипо знал²⁸ это хорошо в первую пору. Но поэзию битого человека, улыбку его — светлую, человечью, нежалостливую, уверенность, что за одного битого двух небитых дают — это могла создать только русская литература. Я считаю одной из лучших сторон исполнения Яковлевым Расплюева именно это — то, что он ни на минуту не заставлял жалеть своего Расплюева, а подымал его смехом — битого трижды на день, помятого шулера, но так чудесно умеющего смеяться. Даже Давыдов, исполнение которого великолепнее и монументальнее, разбавлял трогательностью свою роль²⁹.

Что касается приемов его игры, то он не брезгует и прямой, откровенной гримасой. Иным его приемам — их откровенности позавидовал бы Дурашкин. Даже язык у него искусно участвует в общей мимической игре. Самая искренняя серьезность, какая-то застенчивая, косноязычная беспомощность, удивление ребенка, внутренняя улыбка прекрасного чудака — доминируют у него над бытовой тканью роли.

Сменяют боги, дети да глупцы, поучал в стихах Сологуб³⁰. *В три смеха смеется и Яковлев*³¹.

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ГАСТРОЛИ¹

Александринцы большую половину своего гастрольного репертуара отдали второсортному Островскому, то есть не лучшим, не классическим вещам этого писателя. И это определило — в общем, довольно верно — дух всех спектаклей — и со стороны идейно-литературной и со стороны чисто театральной.

Мы так давно отпраздновали «во всероссийском масштабе» юбилей Островского, что у всех еще свежи в памяти лозунги Луначарского, выброшенные им по этому поводу, и в частности, лозунг: «назад к Островскому»². Смысл его, конечно, не в том, чтоб ставить только Островского, а в том, чтоб нашему театру выбрать путь этого драматурга, усвоить самое сценическое направление его — реального бытописательства, умеющего во всякой картине жизни подметить ее общие, социальные, групповые черты и сложить их в самостоятельный узор. Пусть лица Островского бледны и невыразительны, малоинтересны, но многокрасочна и рельефна у него игра человеческих, социальных отношений. И в этом смысле Островского можно назвать художником социальных искривлений жизни: у него все герои не злодеи, даже не очень порочные люди, а «как все»; он их и не судит строго, а даже любовно и с добродушным равнодушием относится к ним. Но искривления самых положительных сторон души в социальной среде темного царства³, где рубль истинный хозяин и повелитель жизни, — вот это его всегдашняя тема. Если Чехова называют певцом хмурых людей, сумерек и серенькой жизни⁴, то Островский певец «желтенькой жизни» (его же слова)⁵. Мутненькая, желтенькая жизнь — его настоящая сфера.

Для актеров это означает требование в сценическом воплощении этих пьес создавать не характеры, лепить не психологию (которая элементарна, маловероятна подчас и неинтересна у Островского), а давать стуски жизни — в каком-нибудь одном слове, одном жесте талантливого актера воскресает вдруг целая эпоха, отвердевший кусок жизни, и как в раковине шум моря, все кривые переулки замоскворецкого темного царства разом загудят вдруг в одной интонации, в одном каком-нибудь «здравствуйте» Чижевской. Это социальная игра, социальный театр⁶ в полном смысле слова. Дух эпохи, самые выразительные и существенные ее черты, как в растворе разжижены в жизни и разбавлены всякой-всячиной, но у художника они оседают кристаллами — прозрачными окаменевшими, застывшими в математически строгой форме. Есть сложные отношения между жизнью и литературой, но в творчестве таких писателей, как Островский, и игре таких больших артистов, как Чижевская, они ближе всего напоминают не бесформенный и жидкий раствор, а прозрачные кристаллы.

К сожалению, нам показан был второсортный Островский. Но и здесь два полюса женской, бабьей души, — темной, глухой, ехидной, беспомощной, пронзительно-жалкой, — были показаны в великолепной игре Чижевской. Белугина в «Женитьбе Белугина»⁷ — забитое, молчаливое существо, спрашивающее у мужа, можно ли

плакать, когда слезы подступают к горлу, и можно ли смеяться, когда смех раздирает губы. Но что это за бабий плач и бабий смех! Целые века безволия и покорности сгустились в этот кристалл, где рассчитана каждая четверть тона. Глафира Фирсовна («Последняя жертва»⁸) — это вторая сторона, вторая половина: это яга. Ехидство и заноза, косматая, темная и злая душа и совершенно сказочное, страшное, колючее хихиканье и с жутью хохот. А в целом — это прекрасная баба-яга во всем неповторимом соединении этих двух несоединимых начал — овечьего и волчьего. Русская сказка и русская жизнь создала их, Чижевская сгустила их в кристалл. Ее игра — петербургская: слова стучат и звучат у нее, как костяшки, — твердо, рассыпчато, сухо — она изумительная мастерица сценической речи. У московских артисток они цветисто растянуты, певучи, елейны, ярки и пестры, как русский платок. А у нее даже в смехе звучит кость.

Обе комедии принадлежат к той семье пьес Островского, в которой основные темы его — самодурство и темное царство — смягчены и зарисованы только как отдаленный фон. Новые веяния пореформенной России, поэзия делячества, апофеоз делового человека и капиталиста и посрамление расточительности и мотовства. Герои «честного расчета»⁹ и мудрой трудовой наживы приходят на смену прежним самодурам. Социальный и художественный интерес этих комедий значительно меньший, а прославление героев хищной и умной корысти опускает идейный уровень их очень низко.

К. Яковлеву пришлось играть в одной пьесе — смягченного самодура Белугина, а в другой — героя «честного расчета» — Прибыткова¹⁰. Вторая роль в цельный образ никак не отливается: комизм пошлого старичка, желающего взять на содержание любимую женщину, и вдруг рыцарское его же благородство к ней вяжутся плохо даже в уверенной и мягкой игре артиста. Напротив, Белугин — смягченное сердце самодура — сыгран лучше и юмористичнее. Но и это — половинчатый и неблестящий образ.

Вполне в духе второсортного Островского было почти все остальное исполнение. Любош в роли расточителя и искателя богатых невест (Дульчин), Хованский¹¹ — в роли смешного и карикатурного его двойника (Дергачев), Весеньева¹² в роли сентиментальной и сомнительной барыни (Кармина) — все были остроумны и хороши.

В бенефис К. Яковлева шел сборный спектакль. Сцены из «Преступления и Наказания»¹³, «Лес»¹⁴, дивертисмент. Это, конечно, расплескало впечатление и создало пестроту — от посредственного чтения басни до шедевра следователя из Достоевского. А несколько капель академической халтуры, подмешанных в бокал, и совсем вытравили вкус большого и значительного спектакля.

Но и в клочках Яковлева светилась разбрызганная, несобранная мягкая радость его таланта. Достоевского он упрощает. Бездны и инквизиции — вынуты им из образа пристава следственных дел. Это лис патрикеевич, это хитреца¹⁵ и игра кошки с мышью. Но в этом замысле его голос был послушен ему, и каждая фраза

звучала каким-то другим смыслом. Его походка — как будто он ходит, как говорит, словоерсами — танцующая, шаркающая. Его круги вокруг Раскольников и неожиданный вскрик — полнозвучная и прекрасная игра. Как великие старые мастера живописи, он знает, что сильнейшую выразительность лицу придает рот. Игра ртом у него великолепна. «Главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаза друг к другу. Рот говорит, глаз отвечает»¹⁶. Все это так выпукло и ясно говорит в его мимике, что сообщает его ролям выразительность портрета.

Как и игра Чижевской, это — искусство, про которое иначе не скажешь: «это просто, это ясно, это всякому понятно»¹⁷.

ОТ ПОНЕДЕЛЬНИКА ДО ПОНЕДЕЛЬНИКА АКАДЕМИЧЕСКИЕ ГАСТРОЛИ¹

Последние дни спектакля александрйцев нового не прибавили ничего к общей оценке их гастролей. В бенефис Чижевской шли «Огни Ивановой ночи»². В мини-атюрной роли бродяги артистка с преувеличенной выразительностью кинематографической мимики, когда одно лицо вдруг занимает весь экран³, создала почти символический образ горя, нищеты и жути жизни, который врывается в буржуазное благополучие помещичьего дома. Но это, мне думается, далеко не лучшее ее создание.

Что до самых огней Ивановой ночи — тех темных и опасных инстинктов, что таятся в душе, и в Иванову ночь жизни вдруг зловеще и радостно вырываются наружу, неся разрушение пасторскому благочестию и мещанскому счастью, — надо сказать, что у самого Зудермана они сделаны и показаны не очень внушительно и достаточно скучно, а на сцене в добросовестно-провинциальной передаче — и потухли вовсе. Это была одна Иванова ночь — без огней.

Последний спектакль — «Освобождение человека»⁴ — опять в свободных инстинктах, но уже без жути, а с занимательностью уголовного происшествия и комедией по формуле: кавалеры, меняйте своих дам. Торжество придавленного приличиями простого и настоящего чувства, бога пана, инстинкта жизни и любви над искривленными браками по расчету — довольно нехитрый и не очень смелый лозунг комедии. Все же даже эта простая истина звучала вполголоса и как-то робко со сцены, потому что она давно и тщетно стучится в двери наших гастролеров. Если бы с актерами случилось в жизни хотя бы то же, что с героями на сцене, — освобождение человека от академического брака по расчету, — мы оправдали бы все, но в том и беда, что делая шаг вперед в репертуаре, даже самый маленький шагок, — актеры сейчас же отмеривают два больших и полномерных шага назад в исполнении и сценической технике⁵.

ГАСТРОЛИ УТЕСОВА И ФОРЕГГЕРА ¹

Это Пушкин думал, что в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань². Оказывается, очень даже можно. Маститые Яковлев и Чижевская везут один гастрольный воз³ вместе с переодетым балериной актером. Утесовский подновленный куплет и эстрадный шарж под одной гастрольной дугой с Фореггеровской эксцентрикой и позвякивает одними бубенцами.

То, что докатилось до нас в гастролях театра Гротеск⁴, есть, конечно, жалкие и слабые отголоски той волны эксцентризма, которую оставляет на левом фронте театра пароход современности⁵. Вот почему они идут в ногу так охотно с обычным куплетом. Их роднит профессиональное мастерство, виртуозность и прекрасная техника. Недаром к мюзик-холлу, к эстраднему искусству и цирку тяготеет эксцентрический театр⁶.

Раньше всего об общем духе гастролей. Этот русско-еврейский жанр, одесский великий, могучий и прекрасный язык дан, конечно, не тонким художникам. В больших дозах он несносен, а в спектаклях он чувствуется в девяностопроцентном растворе. Остальное — грузинский, армянский, английский жаргон. Русское, чисто звучащее слово освежает, как вода в жаркий день. Фореггер говорил как-то о том, что наряду с электрификацией деревни создается одесситизация быта. Утесовщина — это, конечно, одесситизация театра.

Но при всей несносности жанра, Утесов — настоящий мастер эстрадного искусства — куплета, танца, шаржа. Его свист, храп, хрюканье, злопахательство в «Газете»⁷, передающие в сатире тон и дух эмигрантской прессы, сделаны пронзительно и с совершенством часового механизма. Его одесситы — в сценках — вызывают смех до слезы. Это виртуозная анекдотическая игра. Корнями этот жанр уходит, конечно, в офицерский еврейский анекдот, но весь комизм современного дельца и спекулянта передан в таких гримасах, ужимках и такой соли задушевных, глубоких интонаций, что заразительно смешит. Злободневность, анекдот, виртуозная техника — на службе у этого мастера одесской стихии жизни и театра.

Это полнозвучно, в своем роде законченно и цельно. Но что за жалкие крохи эксцентризма донес театр до нас! Лучшее из того, что сделано в мастерской Фореггера, даже в намеках не показано. Эксцентрическое искусство, которое хочет быть истинным выразителем духа и темпа современной, американизированной, машинизированной жизни, искусством парадокса и трюка, — обнаруживает себя и в новых жестах, и в новых ритмах, и в новых формах сценической композиции.

Эксцентрические танцы — единственное, что сказало хоть полслова о новом. Сделанные со всей точностью и ловкостью акробатики, построенные на сложнейшем учете механики человеческого тела, они выворачивают наизнанку обычное впечатление от танца. В балете и салонном танце привыкли мы видеть в поддержке кавалера, в танце мужчины помощь, ухаживанье, любовный разговор. 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 механизмов, борьба и вызов, схватка, танцевальный крик, стон, мучительство, эротика, смерть — тема танцев апашей⁸ в исполнении Ивер и Нельсон⁹.

Худшее впечатление производят те никчемные и пустые дадаистские черточки, которые вкраплены в танцы. Дада¹⁰ — имя тому направлению в искусстве, которое родилось к концу войны в Европе и означает бессмысленное ничевокство в искусстве, торжество идиотических, ничего не значащих форм. «Дада ничего не означает», поэтому-то и выбрано это слово, как имя всего течения. Послевоенная зевота, сводившая мировое лицо, родила Дада, по верному замечанию одного из критиков. Вульгаризованная и циническая эротика — его необходимый спутник.

Рассказы Марадудиной¹⁰, кроме опять таки излишнего одессизма, прекрасны и остроумны как анекдот. Песенки Фореггера и прочая мелкая чепуха — дивертисмент не очень эксцентрического и нового свойства. Какой-нибудь острой, поражающей, своей фразировки, интонации нет в них. Конферанс — разговор с публикой — сдержан и забавен, но это — актерство, не связанное со спектаклем почти вовсе.

ГАСТРОЛИ УТЕСОВА И ФОРЕГГЕРА¹

Гастроли оставили по себе очень двойственное впечатление. Мне привелось слышать суждения совершенно противоположного свойства.

Одни (и эти говорят наиболее уверенно, потому что твердо знают, в чем дело) с возмущением, полубрезгливой гримасой бранят этот жанр одесского кафе в еврейских и армянских штучках Утесова и др., вокальный и вагонный, во всяком случае железнодорожный и пыльный юмор (прошлого века) Аверченко² в рассказах и сценках Мародудиной, и омоложенные по-Фореггерски танцы — жанр апашей и трагическое танго плюс последние стороны моды европейского и американского шантана.

Другие (и эти разговаривают менее уверенно) не могут без улыбки вспомнить утесовский анекдот и восторженно говорят о новой, острой и жестокой, красоте, которая пронзила эксцентрические танцы.

Эта двойственность коренится в самом характере гастролей: он питает и одно, и другое мнение, между которыми истина поделена поровну.

Что в гастролях был явлен глубокий упадок, декаданс, так называемого, левого театрального фронта, на котором мастфор (мастерская Фореггера) была очень видной боевой единицей, — это для всякого, даже очень близорукого и доброжелательного взгляда ясно и бесспорно. Как крошки на столе после ужина, рассыпались мелкие пылинки эксцентрического театра по гастрольной, не совсем свежей скатерти.

О нэпманизации, о развале и распаде мастфор говорилось и писалась уже давно. Ныне увидели, вложили персты в язвы и уверовали³.

Наклонная плоскость, по которой пришлось покатиться **вниз** эксцентрическому театру, была подготовлена и предопределена его собственной историей. По этому же наклону **вверх** он сам тащил элементы настоящего эксцентрического искусства, отрывая их от шантана прошлой эстрады, мюзик-холла, где они были номерами программы, прилагаемой к меню. Не выдержав тяжести, он покатился вниз, за своим грузом — и сам стал номером программы какого-нибудь кафе. Так бывает: иногда носильщик тащит груз, а иногда груз — носильщика. И вот видели мы все: стремительно летит эстрадная дешевенькая и пошловатая программа и тащит за собой сперва очки, а потом и всего Фореггера.

В этом же номере газеты сообщается о циркуляре главного репертуарного комитета, обращающей внимание на выступления, носящие оскорбительный характер для отдельных национальностей. Европейский, армянский и др. инороднические уклоны, заключающиеся в искусственном коверканье русского языка и выставления национальностей в шаржированном виде — предлагается изгнать со сцены.

Суть дела не столько в охране национального достоинства (хоть и это сушая правда, если припомнить, что этот жанр чуть подновленный и приспособленный, но прямой потомок Пуришкевича⁴ с его «ай-вай»), сколько в эстетической несносности, пошловатой никчемности этого анекдота в пяти действиях с прологом и эпилогом. Утесов и Мародудина в иной вечер не то что ударят раз, ударят два, а бьют до бесчувствия.

Фореггеру близка очень идея реклам-театра⁵. Взамен ряда терминов (агит, проп, ремегиоз), писал он как-то, станем называть рекламой служебную функцию искусства, направленную на восхваление и популяризацию товара, каков бы ни был его сорт (вещь, личность, действие) и какое бы место ни занимал в нынешней иерархии «возвышенных идей и презренных мелочей». Но знает ли сам мастер, чему служит его реклама на этот раз? Не направлена ли она на восхваление и популяризацию товара, заведомо недоброкачественного и с одесским духом?

Но все это не отнимает у мастера подлинного мастерства — там, где оно есть. «Трехминутный танец вместит все содержание высокой трагедии, математически разрешаясь, заражающим весельем», формулировал как-то задачи нового эксцентрического искусства один из его проповедников.

И этот трехминутный танец, вмещающий содержание трагедии, показан был не раз — Ивер и Нельсон.

Сами по себе танго и апашский жанр, давшие сюжет для большинства танцев, устарели и исчерпаны до дна, как безводный колодез.

Но сам по себе мимически-драматический сюжет (смерть, месть, эротика) играет служебную и подчиненную роль в этом, в сущности, неизобразительном и бездушном танце. Борьба против классического и балетного танца шла в последние двадцатилетия под знаком реформы танца в смысле его психологизации (усилия

драматического и мимического моментов) и натуральности. Классический танец возмущал тем, что он был чистым языком хореографических форм, никакого конкретного смысла не выражающих. И Дункан, и Фокин, драматизировали его и свели его высокою механику (акробатичность, искусственность движений) к системе естественных, натуральных движений (плоский шаг, бег и пр.)⁶.

Как ни парадоксально это звучит, но механические танцы Фореггера ближе к танцу Павловой и Гельцер, чем Дункан. Они бесконечно примитивнее и элементарнее балетной классики, но их основное устремление — это танец чистого движения. Часто они пародируют и выворачивают наизнанку, как я уже отмечал, приемы классического танца (поддержка кавалера). Поскольку эти танцы являются маленькими драмами, они не возвышаются над сценками из театров ужасов, т. е. их сюжетная, мимическая сторона невысокой пробы: и смерть, и месть, и эротика взлеты в плане и духе европейского шантана. Но это не главный и не определяющий момент. Это напряженное, гипнотическое, не изменяющееся лицо — просто лак. Сама же система движения, на которой строиться танец, острая, напряженная, электрическая, — открывает действительно новые, неожиданные и внезапные, экономные, математически-точные жесты нашей эпохи.

«Мы экспериментируем и точим оружие», — верно формулировал Масс⁷.

ХАРЬКОВСКИЙ БАЛЕТ¹

Конечно, ветер иногда доносит благоухание отдаленных садов, но чаще он приносит пыль. Гастрольные ветры иногда заносят драгоценные клочки настоящего театра, но и они чаще прилетают с оторвавшимися мельчайшими частицами чего-то, в которых трудно распознать это что-то, потому что это театральная пыль.

Наш классический балет, вообще, за годы революции распылчился, и носит эту пыль по разным городам и эстрадам. Вот и залетела она из Харькова, покрутилась *плачем Израиля*² и *итальянскими нищими*³, *вальс капризом*⁴ и *лезгинками*⁵, *матросским танцем*⁶ и *осенней песнью*⁷, *трепаком*⁸ и *ангелом смерти*⁹, *бабочкой*¹⁰ и *кол-нидрей*¹¹. И самыми золотистыми, самыми розовыми были пылинки откровенно пустого, беспретенциозного, бесхитростного танцевального и мимического пустячка, хореографической безделушки — вроде игр с мячом и веревочкой в исполнении Сомовой¹² и Раймер¹².

Все же сколько-нибудь серьезное, в чем должна была бы светиться танцевальная мысль, — либо расплывалось в беспомощную, слащавую пластическую лирику (осенняя песня или этюд Эротик¹³ в исполнении Власовой¹²), либо в драматическую, томную жалостность (Поэма Фибиха¹⁴). И все это при очень посредственной, а то и «начинающей» технике.

Композиция танцев балетмейстера Иоркина¹⁵ на девять десятых воспроизводит банальные и много раз виденные формы. Иногда вводит он забавную деталь в комический танец, какую-нибудь вариацию. Когда же встречаешь создания раньше невиденные и, кажется, всецело ему принадлежащие композиции, как кол-нидрей, то сразу видишь все неглубокие источники этой дешевой ритмической пластики. Сделано это вполне в духе музыки Эрденко¹⁶. Ритуальные позы, пригнутые к земле, скорченные тела, моления рук, пригибания — все это просится на открытку и на стенку.

Те жалкие крохи классического танца, которые нашли себе местечко в богатой и разнообразной программе, поражали неприятно всяким почти приемом классической техники. Вильзак¹⁷ — танцует добросовестно, как честная труженица, но ни мимическая, ни ритмическая, ни пластическая сторона ее танца не передает и отдаленным образом той особенной музыки движений, которая называется классическим танцем. Это скорее оперная, подсобная балерина, владеющая иными приемами неплохо, но как иностранка разговаривающая на чужом для нее языке.

Веселее принимается комический танец у Пинно¹² (трепак из Конька-Горбунка). При всей неотчетливости исполнения, в общем несильного, это лучше, чем щеголеватое удалство венгерских танцев и др.

Но по сущей правде: не очень легко выделить лучшее и худшее в этой балетной пыли. Все это, в конце концов, мелкое и мало нужное, летучие пылинки, оторвавшиеся от мощных гранитов танца и переносящиеся гастрольным ветром с одной сцены на другую.

В АНТРАКТЕ МЕЖДУ ГАСТРОЛЯМИ¹

I. Об утерянном смысле

В гастрольном угаре некогда оглянуться и задуматься: афиши, одна другой сногшибательнее и крикливее, бьют по глазам и по нервам почти до бесчувствия. А между тем оглянуться нужно. От отчета к отчету — не успеваешь и вопрос себе задать достаточно ясно: что же, в конце концов, делается, и какая всему этому цена, и нужно ли все это?

Прежде всего, наш театр живет без всякого плана, и если он знает какой-нибудь расчет, то только хозрасчет, который изучил в совершенстве. В остальном — минута его повелитель². Но совершенно непредвиденным, неуловимым, не учитываемым путем движется наша театральная ладья. Больше всего ее судьбу определяют совершенно посторонние и побочные, совершенно случайные обстоятельства. Кто мимо едет — тот и заедет³, — вот чем определяется последовательность и выбор

гастролей. Как добрая и порядочная невеста мы ждем, пока кто-нибудь не посватается, но чтоб самой первой предложение сделать — никогда мы до этого не дойдем. Такая уж скромница. И эта женская застенчивость, конечно, к чести, но к добру ли? Ох, не всегда. Не всегда.

Ну, что бы и самим посмотреть и поразмыслить, и свою судьбу хоть немного определить. Право, это вышло бы неплохо. Я, конечно, не думаю, что можно из головы план выдумать⁴ и его проводить. Сегодня Мейерхольд⁵, завтра Гордон Крэг⁶, послезавтра — Дузе⁷. Я хорошо знаю, что значат эти три словечка: гомельские реальные возможности. Но право же, они вовсе не значат, что надо только ждать почтальона и разносчика телеграмм.

Летний сезон, гастрольный сезон, очень ответственное дело в провинции, чтобы предоставить его собственному течению и открыть двери для званных и незванных — авось, кто-нибудь и заплывет в сети. Немудрые рыбаки из политпросвета, столько раз приходил невод с травой морскою, что не полно ли ждать золотую рыбку⁸.

Гастроли вовсе не такой уж стихийный процесс, который не поддается разумному вмешательству. Дузе не приедет, Сару Бернар⁹ не воскресишь, — да не об них и речь. Но выбрать самим, кто нужен и кто не нужен; но позвать, и настойчиво позвать, нужный театр; но согласовать порядок и последовательность гастролей; но разумно и последовательно, сознательно построить план спектаклей, концертов, вечеров и проводить его — это можно и это нужно сделать. Опять речь идет не о программе какой-нибудь школьной, но о внесении хоть какой-нибудь доли осмысленности и планомерности в театральное дело. А кто будет спорить с тем, что ни на йоту нет у нас ни той, ни другой.

Так вот я о том, что все это делается бессмысленно, а надо бы со смыслом — хоть с маленьким.

II. О зимнем сезоне

До зимы еще далеко, но зимний сезон в серьезном театре уже определился. А у нас?

Разумеется, и здесь руки у нас не развязаны, а связаны многим и многим. «Планы вот где составляются», — говорит директор и показывает на окошечко кассы. Но все-таки в условиях нэпа не все же ему давать, надо и у него брать. Касса связывает, но она же дает и известную свободу маневрировать, которой в донэповских условиях работы в провинции и в помине не было. Гомель — одно из лучших театральных дел в России по материально денежным возможностям. Но в таком случае надо поставить его и в театральном отношении как одно из лучших дел.

Хороший сбор, в конце концов, не самоцель же. Это только средство, которое надо уметь выгодно и разумно использовать.

Но у нас он превращается в самоцель. Не мы владем сборами, а сборы нами. Вы помните известную побасенку о дурне, поймавшем медведя. Ему кричат: Веди сюда. А он не идет. — Ну так сам иди. — Не пускает.

Вот и у нас так. Сборы то мы поймали, но ни привести их, куда надо, ни самим уйти от них нам нельзя. Вот и судите, кто кого поймал: дурень медведя или медведь дурня.

Мне думается, что затеять на зимний сезон заурядно-провинциальное дело, как в добром старом «благородном собрании», без проблеска плана и мысли в репертуаре и в постановках — грешно, недопустимо и никакой необходимостью не вызывается; не диктуется и не оправдывается. Театр, особенно провинциальный, страшно реакционен, архаичен и консервативен. Но и он уже прохвачен сквознячком. Уже есть бледные тени не вполне, не безнадежно старого театра.

Кто нужен нам в зимнем сезоне? Нам нужны, разумеется, раньше всего актеры, мастера театрального дела, техники игры. Такие в два дня не делаются — значит, в большинстве это будут старые актеры.

Ни чудосочного любительства, ни пустозвонких разговоров без дела нам не надо.

Но этого мало. Эти актеры, эти техники игры должны быть подобраны с таким расчетом, работа их должна направляться таким образом, — чтобы это была не труппа для сборов, а сборы для труппы. Другими словами, хотя бы проблески осмысленного театра должны быть в репертуаре и в постановке спектаклей. Без руля и без ветрил¹⁰, на волю ветров — зимний сезон идти не может. И если это было простительно для первого постоянного сезона, сопряженного с многими невыясненными опасениями, то сейчас это было бы непростительной ошибкой.

Повторить прошлый сезон, чуть изменив фамилии актеров, но оставить прежнее направление и систему, нельзя. Правда, нельзя и совсем по новому; правда, так спокойнее и еще многое правда тоже. Но хоть гирише — да иньше¹¹.

И для этого надо раньше всего твердо уяснить себе, чего мы хотим, а затем этого добиваться, а не дожидаться предложения руки и сердца от оставшихся случайно без дела актеров.

Мы хотим хоть немного сдвинуть театр с мертвой точки, вытянуть его из болота рутины, и это можно сделать легко. Делают же другие.

ГАСТРОЛИ ВТОРОЙ СТУДИИ МХАТ¹

Вторая студия² — самая скромная и негромкая из всех — она в семье своей родной казалась девочкой чужой³ — не раз. В ней нет актеров того трагического и острого гения, который сделал Чехова⁴ любимейшим актером эпохи, ни тех мощных и огромных талантов, которыми неожиданно почти обернулись дарованием Хмары⁵, Вахтангова⁶ и других участников 1 студии⁷ и не было турандотовской легкости третьей⁸, которая сделалась крылатой и смертной шуткой, создавшей вокруг молодой сцены атмосферу влюбленности и очарования.

С самого начала 2 студия встала на дорогу трезвого реализма — того *душевного натурализма*⁹, который Станиславский выдвинул одно время, как девиз своего театра. В конце концов, сверчок в 1 студии¹⁰ это был контрабандой провезенный груз самого яркого сценического романтизма под флагом МХТ. И сейчас кажется, что всякий зритель в этих полусмешных полускорбных фигурах мог провидеть Эрика¹¹ и весь теперешний путь студии. Мне кажется, что 2 студия возникла именно, как некая реакция другой души театра на эту романтизацию обыденщины, п. ч. в груди МХТ, как в груди Фауста: две души живут с давних пор¹². И вот, вместо романтики и жути, вместо мучительства и иностранного репертуара, невольно окрашивающего в чуть-чуть отвлеченный стиль, — 2 студия пришла на сцену шумным зеленым кольцом гимназистов¹³, которые захотели не играть на сцене, но быть на сцене сами собой. Жизнь на сцене взманила их.

Я не знаю последних самых работ студии. В репертуар гастролей вошли все прежние — студия показывает свое прежнее лицо. Слышно, что и у студии сейчас ломается голос, и она переживает переходный возраст. Но и прежнее ее лицо — есть в своем роде и стиле законченный и почти доведенный до совершенства театраль-ный жанр. И показать эту систему в ее чистом виде должна студия¹⁴.

К сожалению, художественное значение первого спектакля было прямо сорвано всякими техническими неприятностями и осложнениями. Тот гипноз настроения, который составляет основу воздействия на зрителя такой игры, был парализован и рассеян. Я думаю, этим актерам никогда не приходилось так трудно и не в своей тарелке играть. Да и сам театр-сарай вдруг сорвал такую кисею комнатной уютности с этого спектакля, и эта синяя комната и душевные разговоры имели чуть жалкий вид, как безделушки с письменного стола на площади. Эту поправку на неизбежное несовершенство приходится внести в оценку впечатлений.

Младость¹⁵ — из андреевских горе-пьес одна из худших. Поверхностно-карикатурная зарисовка гимназической молодежи сделана так, как студенческая цыганщина зарисована в Гаудеамус¹⁶. Все банальное, известное. Психология с вывертом. Сначала лирика самоубийцы и декламация о смысле жизни, потом внезапное просветление — радость жизни, открытая после смерти отца, после отчаяния и горя.

Недавно эту самую пьесу ставил у нас Красный Факел¹⁷. И хотя весь внешний облик спектакля был воспроизведен с постановки студии, но композиция спектакля была иная. Там сгущенная жуть с громкой истерикой, с мучительным выкриком сменялась вдруг внезапно спустившейся тишиной похорон, когда в доме покойник, — сквозь эту тишину намеками, тонкими травинками пробивалась радость. Здесь пропорции совсем другие. Придавленная, приглушенная, смягченная безмолвием первая часть — вся в один цвет и тут вдруг резко, сияющими бликами вспыхивает и загорается почти ярким светом радости. Уже сцена панихиды звучит торжеством. Все это сделано в целом неизмеримо совершеннее и технически лучше. Мяуканье кошки и

гудок паровоза — все эти мелкие пылинки натурализма не казались странными в том крепком шитье, где каждый шов сшит ниткой настоящего душевного движения.

Исполнение отдельных ролей вызывает самые серьезные возражения. В этом смысле спектакль не подымается над уровнем посредственности. В частности, Всеволод (Прудкин¹⁸) таким практически деловитым вдруг сделался после смерти отца, таким внутренне светлым и самовольным, без тени прошлой скорби, что всему этому плохо верилось. «Благополучный гражданин» — в конце, он и в начале не убеждал гипнотическим взглядом. Это было деловое рассуждение, а не андреевский надрыв.

Малорадостна фигура отца — Маецкова у Гузеева¹⁹. Это просто грузный мужчина, ожидающий удара. В недавнем исполнении Татищева это было тоньше, многозначительнее и лучше. Тени смерти и земного восторга были положены на образ многоцветно, и оставалось впечатление от них во всех последующих актах.

Катя (Елина²⁰) играла больше телеграфистку с маленькой станции или чеховскую акушерку, чем гимназистку — место очаровательного, от сердца, застенчивого кокетства сквозь слезы заняло приторно-преувеличенное заигрывание. Это сделано не тонко и не молодо — с клеветой на юность.

Прекрасно Зуева²¹ играет тетю Настю — что-то «вечно теткинское», самую категорию тетки — зараз и обездоленного, и панически застенчивого. Зоя (Ершова²²) и Стометова (Еланская²³) по-настоящему, всерьез гимназистки — так ходили, так думали, даже сердце у них билось, как под гимназическим передником.

Вася у Александровой²⁴ не утерял до конца женского облика. При всем превосходном его плаче и крике, внутренняя импульсивность и острота чувства были переданы с каким-то кокетством надутой губки и девической нежностью. Васька ловчее, грубее и крепче.

Не знаю, гастроли ли виной этому или самый механизм уже не годится для прежних песен, но досада каплями просачивалась в чувства зрителя, досада на то, что спектакль не заражает, не дышит молодостью. Младость — и вечная к ней рифма радость²⁵ — говорится у Пушкина. Вот этой-то рифмы и не было. Было отдаленное созвучие — ассонанс. Никому и не казалось, что радость будет.

Я думаю, что между зрителями и Младостью выросла за эти годы стена. Может быть, даже между актерами и ролями. И ключи, которые вчера еще так легко отпирали самые потаенные двери души, сегодня бессильны перед новыми замками, которыми заперты души и не входят даже, как следует, в скважины. Остается играть не отмыкающими ключами и искать — нет, делать — новые ключи²⁶.

ГАСТРОЛИ ВТОРОЙ СТУДИИ МХТ¹

Несколько лет тому назад мне привелось писать об открытии той самой студии Московского художественного театра², которая сейчас закончила гастроли у нас. Шло «Зеленое кольцо»³, шло стройно, как хороший концерт, и сразу вызвало слова восторга и признания у всех. Впечатление бодрости, веры в жизнь, свежести уносили из театра зрители. «В самом деле, студия сумела, писал я тогда, тот метод, которым художественный театр раскрывал души взрослых, применить к детям, подросткам, и можно сказать с уверенностью, что едва ли не первый раз на сцене с такой художественной силой и проникновенностью были раскрыты детские души»⁴. Но уже тогда было видно, что «опыт студии намечает ясно сравнительно узкий круг приложения и жизненности этих методов, круг, лежащий в стороне от *большого искусства*: в конце концов, это — *маленький театр*, почти домашняя комната»⁵.

Через несколько лет: бодрости, веры в жизнь, свежести не уносишь больше. Спектакль как-то иссох, лиризм его выветрился и испарился. Комнатные пропорции сохранились те же. Теперь это уже очевидно для всех — маленький спектакль при всех своих достоинствах.

Во-первых, ушел первый состав исполнителей. Я думаю, что часть ролей, по гастрольным условиям, в случайных руках. Дядя Мика, потерявший вкус к жизни, но, в сущности, притаивший его где-то глубоко, пропал в спектакле вовсе. Это был какой-то резонер, иногда распорядитель, желчный со старшими, безразличный к молодым — ни тона верного, ни верного лица. Какая-то сухость, принужденная, несвободная, притворная мимика. У первого исполнителя это была блестящая роль⁶. Недавно Татишев⁷, при всех недостатках, которые вносили в игру сапоги и фрэнч — внутренние и настоящие, — дал лирический и акварельно-прозрачный рисунок.

Очень оригинально, но не отраднo трактует роль Вожжина Судаков⁸. Перед нами слабовольный, с беспрестанно недоуменно моргающими глазами (во всех ролях!), потерявшийся, чуть приглуповатый человек — какой-то чеховский дачный муж⁹ или жених из предложения¹⁰ — комический неврастеник. Да и вообще, все старшие, которые безнадежно перепортили жизнь, никак не давали образа и подобия этой перепорченной жизни, которую зеленое кольцо хочет выправить по-своему.

Гимназисты и гимназистки тоже как-то механизировали свои исполнения. Один Петя переплетчик (Баталов¹¹) глядел настоящим до конца в этой толпе. Что-то подлинно незрелое, зеленое, растущее было в этих жадно раскрытых глазах и гиперболической серьезности. Видно было, что этот человек уставился глазами в жизнь и так и не сводит взгляда. Но это мимоходом и подробность.

«Великий бог деталей, всесильный бог любви»¹², который делал бесконечно очаровательными эти спектакли, скрылся, и в подробностях спектакль совсем не хорош¹³. И центральная драма Финочки, девочки, спасающейся из черного колодца

одинокости через общение с зеленым кольцом, через преодоление одиночества, поблекла в новом исполнении Ценовской¹⁴. Осталась очень искренняя передача, но той звенящей и тонкой боли, потом светлой радости, что были прежде, не было сейчас.

Самая «радость совместности»¹⁵, которая составляет центр и основу кольца, пропала — этот секрет совместного творчества, сливавший отдельные исполнения в единый оркестр ансамбля.

Во втором спектакле так же малорадостно прозвучала скомканная «История лейтенанта Ергунова» по Тургеневской повести¹⁶ и совсем глупая заключительная «американская», как ботинки Вера, комедия.

Неожиданно врезалась в восприятие маленькая сцена допроса Рылеева из романа Мережковского о декабристах¹⁷. Мережковский рисует эту сцену не вполне согласно с исторической правдой. Эта правда начинает теперь обозначаться ясно в связи с изучением подлинного «Дела» и разрушает легенду о декабристах. В одной из последних статей Покровский¹⁸ показал убедительно и ясно всю несостоятельность либеральной легенды, по которой декабристы «были отменно кроткие люди, которые не только перебить всех Романовых, но и зарезать цыпленка, вероятно, затруднились бы»¹⁹. Несостоятельна и «революционная легенда о декабристах», воплощенная ярче всего Герценом²⁰, для которой «декабристы — идеал революционера: как тип бойца за революцию выше героев 14 декабря подняться некуда»²¹. Зонд исторической критики вскрывает легендарность обеих версий. В частности, Рылеев в свете исторической правды — республиканец и царубийца в воображении — сейчас же после ареста, без всякого внешнего принуждения, не боясь казни и прося ее для себя лично, выдал других участников заговора, принес покаяние, желая примириться со своей совестью, не мирившейся с восстанием против «законной власти». «Ужаснее показаний Рылеева ничего быть не может, говорит историк, одно упоминание о его нестойкости вызывает негодование Плеханова»²².

Мережковский, следуя легенде, представляет дело так, что Рылеев до конца остается стойким и пламенно верующим в революцию, пророчествующим перед Николаем о ее пришествии. Его сознание, раскаяние, выдачу соучастников мотивирует поэт хитростью и обманом Николая, прикинувшемуся тоже другом революции и предложившему Рылееву союз революции и самодержавия для переустройства России.

И вот эта заведомая театральная ложь оказалась сильнее и ярче чем те пьесы, в которых сквозь героев гимназистов и гимназисток глядела самая доподлинная *жизненная правда*. Всмотримся ближе, как это могло произойти.

Покровский в статье, разоблачающей легенды о декабристах, говорит, что при всей исторической негодности брошюры Герцена²³ она «так заражает своим революционным энтузиазмом, что с педагогической точки зрения»²⁴ ее стоит рекомендовать еще и сейчас. Воспитательное значение брошюры огромно даже и после 1917 года. Юношам еще и сейчас может быть полезно прочесть такие книжки о

французской революции, как Минье²⁵ или Кине²⁶ — прежде чем приниматься за Кунова²⁷ или Жореса²⁸. Хотя мы отлично знаем, что революция происходила *не так*, как описывал ее Минье²⁹.

Так же обстоит дело и с театром. Хотя мы знаем, что допрос Рылеева происходил *не так*, как сыграла его студия, но *театральное значение* этой сцены огромно. Не только юношам, не только с педагогической точки зрения, но и с точки зрения любого зрителя *правда искусства* вовсе не полностью совпадает с *правдой жизни* и измеряется отнюдь не тем, что при наложении она совмещается, как равные фигуры в геометрии. Артист играет не маленькую, фактическую правду о допросе Рылеева, а большую правду революционного энтузиазма, и если для ее воплощения надо выйти из рамок истории и погрешить против фактической правды, художник создает условный, чисто сценический образ — сосуд его большой правды³⁰.

В сущности, Покровский, оправдывая ложную брошюру Герцена, повторил Пушкинскую истину, что «тмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман»³¹. В этом я вижу разгадку того, что возвышающий обман этой сцены оказался дороже, чем тма низких истин, мелких фактических правд о гимназических трагедиях. В конце концов, зеленое кольцо и младость³² — это театральное «ребячество, гимназические драмы»³³. Это бескрылый театр житейской правды, маленькой темы, без пафоса. А без пафоса нет, в сущности, театра.

Как много возражений ни вызывает исполнение этой сцены, она была сыграна открыленно, с пафосом, с попыткой уловить большую правду. Театром серенькой действительности, сверчков³⁴ и дяди Вани³⁵ часто бранили художественный театр. Его трагедия — это бесплодные поиски пафоса. И всякую попытку, всякое стремление хоть каплю зачерпнуть из этой огромной театральной стихии — чувствует зритель безошибочно. Не то — актер поигрывает, зритель посматривает — с холодной кровью. Подлинно театральное переживание прорезало слух, когда Рылеев заклинал: революция будет. Ни один народ так не способен к восстанию, как наш, — как колдун заговором заклинает и вызывает стихию. Это был волевой напор, устремление, стрела, вызов, полет. Слова вырывались, как камень из пращи, и потом, как падушие звезды, падали и гасли. Это была отдаленно звучащая — в намеках, — но настоящая трагическая музыка.

При всем том, для меня очевидно, что роль Николая у Вербицкого³⁶ сделана чисто внешне, и что он наивно играл величие императорским тоном и лицемерие платком, не доносимым до глаз. Судаков (Рылеев) один из интереснейших артистов, игравших в гастрольях (Баталов себя не показал почти). Его актерский излюбленный стиль — хочет быть близким к Чехову³⁷. Он ищет гротеска, смешения уродливого с прекрасным, комического с трагическим, на дне нищего духа взрастить цветы и травы. Рылееву придал он облик и речь, и движение юродивого от революции, святого идиота. Что-то зараз и обезьянье было в раскрытом рте и мигающих глазах, и экстатическое. Все это ростки большого дарования, но еще не большая игра.

На грани между маленьким театром комнатных переживаний и патетическим театром больших эмоций стоит Потоп³⁸. Это пьеска из репертуара I студии, где она проходит в прекрасном исполнении. Пьеса эта наивно и примитивно построена и, в сущности, представляет маленький психологический этюд. Люди американского города, у которых дело и доллар заменили душу, обедненные, эгоистичные, жадные, готовые перегрызть друг другу глотку в смертельной волчьей схватке конкуренции, вдруг оказываются кроткими агнцами, любящими друзьями, спаянными одной общей цепью, идущими по одной дороге, — как только они становятся пред лицом смерти. Все они во время наводнения попали в бар, и им грозит погибнуть в воде. Но этот истинный облик души, которая «естественная христианка»³⁹, опять обрывает шелухой, корой черствости, как только опасность миновала.

Уже первая студия делала ошибку, играя слишком всерьез эту ироническую шутку. В сущности, это О'Нэль, иронический гений, пошутил над всеми и уверил всех, что им грозит гибель. Это он смотрит зорким глазом и экспериментирует. Как трагическую шутку, это и надо играть. Между тем, это было сыграно, как правдивое происшествие⁴⁰. Чуть измененная, в смысле приближения к этому, постановка, по сравнению с I студией, казалась робкой и неполнозвучной. К прекрасным исполнениям Хмарой О'Нэля, Чеховым и Вахтанговым — Фрезера — оказалось невозможно и приблизиться. Фрезер у Азарина был сыгран в благороднейших серых тонах, почти бесцветно, мягко, с тихостью необычайной. Это для обычной утрирующей игры в еврейских ролях огромно и ценно. Но это была сыграна одна бедность без света. Комично суетился еврей, но в этой каменной душе не взрастил ни одного цветка артист⁴¹. А у Чехова это была сирень на камне⁴² — эта роль, свет в пустыне, чудо преображения, вода, претворенная в вино⁴³. И у О'Нэля (Судаков) седина лучами нимба сияла вокруг головы, но была маленькая страстность и ирония адвоката. У Хмары это звенело и гремело, как трубы медные.

Я думаю, что гастролы *криво* отразили лицо студии и ввели нас в самые старые и несветлые комнаты ее дома. Но и в этих неприбранных и уже нежилых почти комнатах, в этих неудавшихся — в целом — спектаклях был свой свет — и большой. Во-первых, это все оценка на большой спрос, на строгий суд, потому что студию меряешь большими мерами. А во-вторых, это искусство жизненной правды, которое принес на сцену художественный театр, этот душевный натурализм, против которого я возражал здесь, уже пройденная и преодоленная ступень в жизни театра и, кажется, в жизни самой студии. И самые недостатки, самая неуклюжесть подчас говорили именно об этом. «Вот такими мы были раньше, вот так мы играли прежде, но мы уже не играем больше так», говорили эти спектакли. Так взрослый примеряет свой детский костюм.

ПЕТР III И ЕКАТЕРИНА II¹

Зимний сезон русской драмы² открылся исторической хроникой Лернера «Петр III и Екатерина II»³.

Внимание зрителей было привлечено столько же сценой и новой драматической труппой, сколько и заново отделанным, расширенным и перестроенным помещением самого театра. Несмотря на некоторые промахи вкуса в отделке, орнаменте и еще кое в чем, мы получили *настоящий театр*, вместо маленького, хорошо отделанного, но совершенно не приспособленного концертного зала. Борьба за постоянный театр в Гомеле закончилась, сделано ценнейшее приобретение. Прежде всего, налажен сложный механизм сцены. Без скрипа, убийственных антрактов и смешных несуразностей он помогает развернуть спектакль. Сама сценическая площадка раздвинулась, стала просторней и светлей, и театральная картина много выиграла от того, что она перенесена на большое полотно. Вот *света* мало и на сцене, и особенно в зале. Какой-то придушенный, приглушенный унылый вид и тон приобретает от этого мутного, недостаточного освещения все. И аляповатый, и яркий, сильнее обычного комнатного во много раз — вот что раньше всего подымает и возбуждает зрителя, дает отчетливость и выпуклость игре. Да будет свет⁴.

Пьеса, выбранная для открытия, оказалась не особенно удачной. Как хроника она лишена связности, нарастания действия, цельности. Она просто инсценированный исторический рассказ, ряд сцен, повествовательно между собой связанных. В смысле исторической яркости она не дает много, все время колеблясь меж драматической занимательностью и значительностью героев и разоблачением их. Нельзя сказать, чтоб это была убийственная картина русского двора, которую дала бы чистая правда. Напротив, чувство Екатерины к Орлову представлено в тоне большой и серьезной страсти, которая отодвигает весь ужас ее опочивальни и неслыханного разврата куда-то на третий план. А главное, все это дано в разрезе личной драмы, личных столкновений, а не на фоне тогдашней России. Дело ведь вовсе не в том, что Петр был идиот, а Екатерина развратная женщина, а в том, что идиот управлял стомиллионным народом, а любовники царицы повелевали страной. А вот это дано только в эпизодах, между прочим. Желая сохранить разоблачительную тенденцию, автор допускает явные несуразности — политические и психологические. Вельможи прокламируют долой самодержавие, возводя на трон самодержицу и т. п.

Такое же половинчатое, недоуменное, застрявшее между исторической правдой и драматическими прикрасами впечатление производит и постановка. Она не позволяет себе яркой и смелой карикатурой исказить и разоблачить неслыханную нелепость двора. Хотя черточки карикатуры вкраплены там и здесь в игру, в акцент, в грим, но это разбавлено самой настоящей томностью и искренностью любви, измены и пр.

Поражает постановка чистотой, слаженностью, строгостью и серьезностью ведения спектакля. Внешне спектакль обставлен чисто, внушительно и красиво. От оценки и описания игры воздержусь. Некоторое засилие акцента, то, что актеры играли в своих ролях раньше всего немцев, украинцев и свои костюмы кажется мне наибольшим грехом. Первое впечатление говорит о том, что перед нами хороший ансамбль, который справится с трудным, но благородным ремеслом актера.

ВЕДЬМА¹

Эта пьеса третьестепенного русского драхенмахера Трахтенберга² появилась тогда, когда в большой литературе — мировой и русской — было половодье декадентства. Поэты слагали гимны отцу-дьяволу, романисты выискивали в человеческой душе порочное, роковое и гибельное, драматурги слаще яда любили загадочные натуры, всяких «женщин с моря»³. Цветы зла (название известного стихотворного сборника⁴) сделались девизом эпохи. Все имена и названия сатаны и его подручных (обоего пола) были отмыты от пыли веков и введены вновь в язык.

Обыватель тоже требовал на сцене загадочной натуры. Для него явилась «Ведьма» и др. Здесь та же общая тема подана на мелкой тарелке и вплетена в обывательскую драму петербургских меблированных комнат. Сама пьеса напоминает «меблирашку» в том отношении, что кто в ней только не ночевал (кроме поэзии)⁵ и не оставил своей искаженной и опошленной цитаты.

Трагическая хозяйка комнат, — гроза жильцов — на их языке ведьма. Это быт. Такие ведьмы есть. Но она же и в душе шалая ведьма с Лысой горы, — с нечеловеческим очарованием и страстностью. Но как предательски сквозь эту дьявольщину просвечивает пустота, разведенная на философии, только что высосанной из пальца.

О. Игорева⁶, игравшая Ведьму, очень умно отбросила философию и душевную загадочность натуры. Она взяла роль по бытовому просто, крепко и ясно — в ее вещественном содержании, и что можно было спасти — спасла. Это было существо меньше всего с Лысой горы, более всего — настоящая квартирная хозяйка. Звучный и хороший голос, особенно передающий властные, сухие, твердые, повелительные нотки, — выдает сразу активный волевой характер ее артистического дарования. Вероятно, ей по плечу героическое. Еще поражающее достоинство — это отсутствие того сценического кокетства и слащавой позировки, которые и сделались обязательными для ампула провинциальной героини. Сдержанно проведены все рискованные, сомнительные любовные сцены. Это сухо и благородно.

Куда-то пропадает звук, не доходя со сцены до зрителя — что-то поглощает его, съедает. При слабом свете и плохо слышном звуке спектакль меркнет, кажется бледным и тусклым.

ДЖЕНТЛЬМЕН¹

Великий остроумец сказал про свой народ как-то: всякий человек имеет право быть глупым, но немцы злоупотребляют этим правом². Так и всякая комедия имеет естественное и неотъемлемое право на глупость, но некоторые этим правом злоупотребляют. «Джентльмен» — именно из таких.

Худшее из произведений сумбатовской кухни³, всегда готовившей пьесы на сред-немецанский вкус и глухо провинциальную обывательщину. Пьеса эта — бытовая комедия, высмеивающая быт и «ндравы»⁴ купеческой Москвы конца прошлого века или самого начала XX. Кит Китыч Островского⁵ уже цивилизовался и хочет быть джентльменом, он — писатель и издатель газеты. Тема сама по себе богатая комическими возможностями. Купеческая душа и острое сочетание Замоскворецкого темного хамства⁶ и самодурства с утонченной «культурой»⁷ — это было в жизни еще недавно и это стоит большого смеха.

Но вот смеха то в комедии нет. Чтобы создать бытовую комедию, надо подняться — и писателю, и актеру — *над* устоями изображаемого быта и вздернуть его на виселицу смеха. *Бытовая комедия — есть всегда именно борьба с бытом, преодоление быта, казнь, расстрел быта.* Просто *так было* не оправдание для комедии. Но если комедия потеряет смех — она как соль, потерявшая свою соленость⁸. Женитьба на деньгах, семейная неволя, царство рубля, женская истерика — это все размазано с таким близоруким расчетом и так сценически плохо, что комедия быта превращается в комедию скуки.

И самое главное это то, что противопоставлено этому темному быту. Эти лучи света в темном царстве — лучше бы совсем без света⁹. Либерально-ваточные слащавые речи об идеалах, о филантропической помощи рабочим, о честном журнализме, и все это в образе такого святочного дела с такой сказочной бородой, что даже дети отказались бы ему верить. Эта мораль, это поучение — самое на конкурс глупое, что есть в пьесе. Есть ли смысл ставить такие пьесы, как «Ведьма» и «Джентльмен»? Я думаю, что *из всего* старого репертуара нет ничего менее подходящего и более вредного, чем мешански-обывательские, ярко антихудожественные, на выставку глупые макулатурные комедии скуки с моралью и эстетикой канареечной клетки¹⁰.

Все это тем более справедливо, что труппа обнаруживает редкий для нашей сцены глубоко серьезный подход к делу и умение работать. Умение внешне создать чистый и слаженный, без шероховатостей, сценически грамотный спектакль у них несомненно есть. Тем жальче. Чуть ли не первый раз вы не слышите суфлера, пьесу ведет не он, реплика сама цепляется за реплику, как зубчатки — это одно многого стоит.

Бардин¹¹, игравший хама-джентльмена — бытовой игрой владеет ловко, бойко, уверенно. Его разговорная речь, чуть окрашенная купеческим выговором, в меру передает именно то, что нужно. Дурные и показные привычки провинциального

натурализма заставляют его непременно хлопнуть рукой по подметке, когда идет речь о ней, пересчитать по пальцам всякое перечисленное, изобразить руками круг при слове концентрируется и т. д., и т. п.¹²

Вершинин играл Чечкова, купца старого закала, видящего попугайскую глупость своего племянника. Это было лучшее исполнение в пьесе — сочное, с юмором. Видно было, что артисту есть что сказать **по поводу** роли¹³ и он это хорошо и убедительно сказал: он уничтожил своего Чечкова.

ВЛАСТЬ ТЬМЫ¹

Первый спектакль для сезона² сделал брешь в сумбатовско-трахтенбергском репертуаре³: Толстой — Власть тьмы! Эта одна из прекраснейших русских драм. В ней, во всяком случае, **все** — от искусства и ничего от пошлости. По силе художественного обобщения, по яркости и смелости красок — эта крестьянская трагедия была и остается до сих пор непревзойденным образцом. В ней один герой — Правда, как говорил сам Толстой про другую свою вещь⁴. Самая неподкрашенная, неидеализованная, черная, но великая правда о мужике, который до сих пор на сцену и в литературу вводится или эпизодически в анекдоте, или обсахаренный. По какому-то молчаливому соглашению всех как-то установилось, что трагедия больших душевных движений и страстей, что героическая драма внутреннего порядка — это принадлежность Макбетов и Годуновых, т. е. царей и героев — фигур либо отвлеченных и условных, либо стоящих на высшей ступеньке культурной сложности⁵. Но сделать мужика во всей его реальной сути носителем героического во внутренней драме, т. е. показать общечеловеческое и великое в бунте мужицких темных страстей — это опыт, еще литературой не испытанный.

Для постановки пьеса трудна необычайно именно этим небывалым соединением вернейшей крестьянской этнографии, золотой россыпи простонародной речи, сурового реализма с большой драмой внутреннего порядка шекспировой силы.

У нас в театральной традиции это совершенно из двух разных опер, из разных областей нашей отвердевшей техники⁶ и почти несоединимо: играть мужика — это одно, играть большую драму — это совершенно иное. Получается обычно засилие одной из этих двух половин. В частности играть говор, мужицкую избу внутри, быт редко удается.

В постановке Бардина со всей тщательностью и серьезностью, которым нельзя отказать в решительном уважении и признании, была обставлена внешняя, этнографическая сторона. И все же получилось ложное впечатление подделки. Ливанская⁷ — сладостная, медоречивая отравительница Матрена — чуть не единственная,

без принуждения и фальши сыгравшая верно внешний и внутренний облик этой темной души. Бардин играет искренно — поэтому даже если игра его не достигает нужной силы воздействия, она принимается как грамотная и верная передача авторского текста, как сценическое чтение. Едва ли он актер на большие страсти и патетическое страдание. Бытовые нотки соблазняют его больше. Власть тьмы и рвущуюся из этой тьмы душу Никиты он показал бедно и не ярко, но передал верно.

Классические «тае» Акима⁸, невыразимая частица крестьянской души, в которой говор века рабства, покорности, безволия и безмолвия, — пропали вовсе.

РЕВИЗОР¹

Николай I, бывший на первом представлении гоголевской комедии, отозвался о ней так: «Ну и пьеса. Всем досталось, а больше всех мне». Нельзя точнее и лучше определить историческое и общественное значение этой бессмертной комедии. Когда городничий кричал в зал, заполненный тогдашними водителями России с императором во главе: Над кем смеетесь? Над собою смеетесь! — Это была брошенная в лицо разгадка комедии: вся николаевская, крепостнически-полицейская «немытая Россия»² — была взята под ревизию — и «всем досталось» и т. д. Буря негодования против Гоголя — «он зажигатель! Он бунтовщик!»³ — сразу показала, что не фарс, не анекдот, не водевильные шалуны на сцене, как в утешение себе думали многие. И этим уже пьеса с революцией; непременно в ее репертуаре⁴.

Даже в посредственном исполнении, которое и было показано на спектакле, это в лучшем смысле поучительное и живое представление. В этом смысле надо приветствовать утверждение в нашем репертуаре уже второй классической пьесы. Но это полдела. Уже Белинский, современник Гоголя, писал, что «несправедливо было бы требовать от публики, чтобы она круглый год смотрела только «Горе от ума» или «Ревизора» и не желала бы видеть что-нибудь новое; нет — новость и резкообразие необходимы для существования театра. Без этого театр походит на призрак, а не на что-нибудь существующее в действительности»⁵. Вот попросить бы слова в репертуарном комитете и сказать вот этими фразами — а сколько десятков лет тому назад они произнесены в защиту живой современности.

Сыгран был Ревизор по старинке, по традиционным сценическим нотам, где предопределено заранее, где актеру чихнуть, кашлянуть, а где надо прямо сказать, что он делает. Эти исполнительские⁶ образцы превратились в труху от долгого и не всегда умелого употребления. Поэтому играя Ревизора, актеры всегда копируют, и от этого исполнение приобретает что-то ученическое, школьное в плохом смысле этого слова. Гоголь *гиперболист*, художник необычайного, предельно-смешного,

эстетик безобразного⁷. Он вовсе не изобретатель средне-типического, рядового, шаблонного. Его лгун — сверхлгун, его дура — сверхдура. Вот этого патетического комизма, потрясающего смеха не было и не могло быть в школьном, гимназическом, насквозь внешнем спектакле.

Было же: добросовестная передача авторского текста, объяснительное чтение, с логическими интонациями, с разъясняющими жестами (монолог Осипа и др.), с указательным пальцем: «Смотри сюда», с неторопливым затяжным темпом. В кожу роли, как требовал Щепкин, не влез никто⁸ — каждый с трудом уместился в своих не совсем гоголевских штанах и совсем неголевском платье.

ВЕЧЕРНЯЯ ЗАРЯ¹

Пьеса наивно революционна. В свое время, при Вильгельме², она для немецкого обывателя могла показаться ниспровержением основ. Накануне немецкого Октября³ она смешно повторяет зады, застрявши на первой букве революционной азбуки.

Острые пьесы направлено против классового гнета офицерства. Ее конечная мысль — большая и верная — унтер-офицер такой же человек, как и офицер. Но кастовая, сословная офицерская честь, психология юнкера и простого солдата показаны на такой серенькой драме мещанских столкновений, идей и представлений, что материал губит пьесу. При чем вся эта мещанская мешанина взята не под углом комедии, отвергающей этот мирок идей и всю эту бурю в стакане воды, а под углом драмы, ставящей зрителя в сочувственно положительные позиции.

Девушка пришла после вечерней зари к любимому лейтенанту. Теперь она опозорена навеки. «Вот эта девушка», будут говорить все и указывать на нее пальцами. Отец, конечно, «лучше бы хотел, чтоб лежала под землей, чем позорила седую голову». Он пришел стреляться к оскорбителю офицеру, но между ними — юнкерская честь. Отец убивает тогда родную дочь и горькими слезами оплакивает классовое неравенство, 33 года (ах, эта почтенная немецкая хрестоматия — ровно тридцать лет и три года⁴ — ни на волос меньше!), медаль и еще многое.

Всерьез разыграть это — значит принимать молодеватые позы, точно солдат всегда на смотре, без конца говорить на бравый тон, сентиментально-благородно играть оружием. Некоторое драматическое достоинство имеет только сцена суда, да и та вся построена на смешном и пыжащемся благородстве.

Спасти это можно или улыбкой, посмеявшись над смешным, или взять хрестоматийный текст за основу для пародии и так и сыграть.

Из этого могла бы выйти очень хорошая картина, говаривал всегда один из русских живописцев, глядя на неудавшееся полотно: да вот видите, не вышла. Вот и пьеса могла бы, но не вышла.

ЗОЛОТАЯ КЛЕТКА¹

Луначарский как-то в прошлом году, по поводу одного из пустейших московских спектаклей, защищал право нашего репертуара на откровенно легковесную, но веселую комедию и даже водевиль. Право советского гражданина на смех — несерьезный и без глубины — доказывал он — есть неотъемлемое и естественное после тяжелого напряжения в течение ряда лет, право, а потому он призывал не морщиться пуритански и аскетически на шутку, на комизм забавного, на сценический пустосмех². Можно поэтому радостно мириться с легкомыслием и шалостью, с чепухой и путаницей, если только они остроумны и смешны.

В таком плане и надо брать пустопорожнюю комедию, с которой ничего другого не взять. Но комедия, которая хочет быть зараз и фарсом, и комедией, и психологической драмой (как сами герои говорят про золотую клетку), оставляет впечатление потуг и претензий — невеселых и не острых.

В сущности, эту историю об аристократе-журавле и купчихе-цапле³, которые никак не могут полюбить сразу оба одновременно, надо было рассказать как анекдот, как комический пустячок. Комическое несовпадение сердец и укрощение строптивости любовной игрой — очень старый и обычный стержень таких пьес.

Вместо этого автор (а за ним актеры) — расшили такие узоры во вкусе Вербицкой⁴ из фешенебельно-аристократической психологии, что пьеса утеряла тон и стиль комедии. Герои все титулованные, светские у таких шикарных писателей, — тонкие аристократические ноздри графа нервно вздрогнули — и в таком стиле все. Острожский только одной буквой отличается от Островского, но его комедия быта и нравов написана совсем другим алфавитом.

И актеры, вместо того, чтобы комически поговорить о странностях любви (иного комедия не смыслит разговора)⁵, отодвинули эти забавные странности, а вперед вынесли быт, психологию. Отсутствие комедийного тона⁶, несмешной, некомический склад каждой роли, неумение или нежелание шутить — вот что исказило спектакль при самой искренней и добросовестной передаче.

В главной роли (Ольферьевой) Игорева не нажала комедийной педали. Ее речь вся перенесена из драмы. Тот же нажим на звук, те же интонационные, голосовые курсивы, выделяющие отдельные слова подчеркнуто-резко и как бы другим шрифтом, та же речь в разрядку — раздвинутыми, тоже чтоб подчеркнуть, звуками, замыкающимися скороговоркой, то же парадоксальное и нерусское ударение на частице «не», — вообще не на логически и эмоционально центральных словах, а на максимално волевых⁷. Все это мастерство, неожиданный и оригинальный склад сценической речи, многообещающий в пьесах большого напряжения, металлической силы и чеканного стиля, но главной черты комедийного жанра — произвольной легкости, текучести, воздушности фразы и тона здесь нет, а гробовой тон в предфинальной сцене звучит уже в резонерском⁸ объяснении курьезно.

Васильев⁹ (Проскуров) при бедной и скудной мимике натянуто томничаящего затруднения, при использовании всего двух трех интонаций, вообще — оставался все время вне роли, вне пьесы, какое-то голое амплуа любовника.

Норский⁹ (Проскуров-отец) из старика-аристократа сделал опереточного Волапюка из «Сильвы». Вообще у него комизм сейчас переходит в опереточный тон и стиль. Эрина⁹ (Альцина) светскую кокетку и ветреницу обозначила комедийно, приблизительно и расплывчато, но верно.

КОРОЛЕВСКИЙ БРАДОБРЕЙ¹

Все-таки, как будто, свежим ветром потянуло. Пьеса Луначарского после канареечно клеточного репертуара² — это свежесть, она могла бы стать примечательным событием сезона. Правда, драматургия Луначарского не популярна. Нет в ней и той острой заразительности, которая волновала бы зрителя. Его драматургия, конечно, дилетантизм, но высокой литературной пробы. Пользуясь старой литературной формой драмы, Луначарский освещает ее как бы рентгеновым светом и делает видимыми ее внутренние пружины, ее социальные корни. Драма личных страстей занимает автора лишь в той мере, в какой она способна обнаружить, в своем столкновении с социальными силами³, мощь и огромность этих последних.

Так и в этой пьесе. Король Крюзль с его преступной страстью к дочери интересуется автора, как точка равновесия в той системе средневекового социального гнета, которая из «интересов людей создает машину рабства»⁴. Личная страсть Крюзля уже не личная страсть. Она отзывается во всем социальном механизме. Церковь, дворянство, народ — все приходит в движение. Пока линия развития страсти идет в направлении общих интересов — и церковь, и дворянство готовы покрыть это неслыханное дело. Но вот линия пересекла другую линию чьих-то интересов — и бритвой цирюльника недовольные перерезали намыленную королевскую шею. Власть, казавшаяся ее носителем чем-то божественным, воплощением великой воли — разоблачена в своем ничтожестве и бессилии. Бритва брадобрея острее королевского меча, когда ею движет история.

Эти две линии — восходящая линия развития личной страсти, ослепления могуществом и властью, и вторая, нисходящая линия разоблачения ничтожества этой власти⁵ — идут параллельно, стройно и убедительно — красиво, доходя одновременно до высшей (низшей) точки в общем разрешении — катастрофе — срыве, носящей насмешливо-острый, прозаически-пошлый характер. Минус пьесы — это ее чрезмерная литературность, многоглаголие — проще, многословие, объяснительное чтение самими действующими лицами кратких лекций о себе и о смысле пьесы.

Ставить надо было пьесу именно с расчетом на эти рентгеновские лучи, чтобы высветить сознательный смысл пьесы. Это требует и иных приемов игры⁶. Между тем, такие решающие в этом смысле сцены, как совет магнатов и на паперти собора, — скорее способны затемнить, чем выяснить дело. Бессильное, наивное, тусклое, безголосое, нелепо-нарядное собрание дворян не передавало ни на йоту того разбоя сильных, той шайки грабителей с атаманом-королем во главе, которая на угнетении работников полей и огородов строит свою жизнь.

А сцена у собора, где действует народ — наполовину — андреевские старухи из «Жизни человека»⁷ со свистящим шепотом, наполовину — газово-кисейная феерия во время речи Доротей⁸.

Вообще, эта пьеса большой иронии была разыграна с ложным пафосом. Особенно губительным оказалось исполнение короля Вершининым. Этот хороший и многоопытный актер погубил исполнение. Это оплошность не одного только актера, но и режиссера. Какой-то комический распев речи, беспомощная читка стиха, злодейское, захлебывающееся рычание, нелепая поза — полубалет, полукабак⁹, — безголосие. И потому удручающее, угнетающее однообразие тона (кстати у большинства исполнителей) — ни на минуту не отступить от ложного пафоса. Так в Костроме лет шестьдесят тому назад Несчастливцевы¹⁰ разделявали под орех Шейлока¹¹ с его кровожадной скупостью и рвали страсть в клочки¹². Но то бывало хоть с увлечением и темпераментом, а здесь — как взрослые, увеселяя ребят, изображают собаку — бездарно, добросовестно, старательно — и плохо.

Долгов в роли брадоброя показал лучшее исполнение в спектакле. Это было сделано с мыслью, с умением. К сожалению, перегруженность роли мефистофельскими ухватками с украинской сцены, оперным бубенцом паяца-злодея — взяты не в верном направлении и не в верной позе. Тень короля, его собака, ничтожество, делающееся вдруг его господином, трусливая сила — все это требовало большей психологичности и стиля.

В спектакль надо срочно внести решительные коррективы — это могло бы спасти хороший и ценный спектакль в сезоне.

КОМЕДИЯ ДВОРА¹

В пьесе есть такой момент — в самом финале: во время заседания совета министров, разрешающего семейно-спальные дела королевы, сообщают о революции; все приседают в ужасе, но премьер предусмотрительно запасся красными ленточками — он советует экс-королям и товарищам министрам «нацепить бантики» и с «да здравствует революция» идти к народу.

Вся пьеса в целом напоминает этот момент: это самый обыкновенный фарс с красным бантиком. То, что все эти постельные приключения случаются с коронованными особами, то, что в конце докладывают о революции, не делает еще пьесы сатирой на двор.

Правда, и в красном бантике есть своя, очень небольшая, но все-таки цена. По известному выражению, «лицемерие есть та дань, которую пороки платят добродетели»². Так, и красный бантик есть та дань, которую пошлость платит революции. Это заставляет притворяться; это дает, если не верный смысл, то верный адрес смеху, направляет его в цель.

В такой безмузыкальной оперетке отталкивают, в конце концов, не нескромности речи и ситуации. Большим произведениям разрешено же большое бесстыдство. Нестрашна и нескромность сама по себе. Но когда она ни к чему одобрена пошловатой вульгарностью и не остра? Все это было бы смешно, когда бы не было так глупо³.

И все же это был полуживой спектакль. Что-то переносилось через рампу, доходило до зрителя и смешило. В зале смеялись. Забавны были карикатурные министры с их нечленораздельным, полусобачьим рычаньем во время совещания, забавен нелепый премьер (Вершинин) с его преувеличенно-глупым шагом вприсядку, опереточный полушарлатан-полукороль (Норский). Симпатичное и чистое впечатление оставляет исполнение Эриной королевы Анны (да и других ролей). Она, правда, мало играет сценический образ роли, но при звучной и хорошей речи она с некоторой внутренней грацией и сдержанностью обошла пошловатые и рискованные места.

С такой опереточной игры в драме большего и не спросишь. Хуже было, когда вдруг вклинивались в спектакль целые куски игры всерьез.

И жаль, что выбор пьесы рассчитан на неумный и ничего не стоящий смех — курам на смех. Все эти вольности лубочной сцены можно было бы легко простить, если бы не крупницы сатиры потонули в фарсовой щекотке, а веселым смехом засмеялась бы комедия.

КОРОЛЕВА И ЖЕНЩИНА ¹

Драмы Гюго принадлежат театру романтическому. Но самый романтизм² французский, и у Гюго, в частности, следует строго отличать³ от обычного смысла этого слова. Если романтизму присуща оторванность от земли, устремление в мир мечты, мистическое проникновение в нечто невыразимое, то пафос Гюго определяется как раз обратными чертами — это верность природе и жизни, вплоть до политической и социальной тенденции, героизация самых элементарных движений души,

бросающиеся в глаза, подчеркнутые эффекты и образы — грубые, а не бесплотные настолько, что их можно пощупать.

Его романтизм особенный — в мелодраматических эффектах, в патетической декламации, в бенгальском огне, в поэтизации действительности. Как дикари и дети, он любит яркое, пестрое и громкое. Описание обыденного, поучает он, является ошибкой поэтов, страдающих близорукостью и одышкой. Главнейшим принципом своих драм он считает соединение возвышенного и гротескного (причудливого, отталкивающего, отвратительного), потому что от великого до смешного только один шаг, — и все драмы его разыгрываются именно на этом ограниченном пространстве в один шаг. К великому в них тяготеет пафос — напряжение большого чувства, сила образов и движений, «превращающая слабое мерцанье в яркий свет, а свет — в пламя». К смешному тяготеет — риторика, напыщенные фразы, общие места, цветы ученического красноречия, эффекты мелодрамы⁴.

В нашем переходном репертуаре многие выдвигают мелодраму на первое место — за ее большой размах, за простоту переживания, и это мнение получило неожиданное подкрепление на одном из виденных мной представлений этой пьесы. Перед финалом, когда зритель остается в неизвестности, чья совершилась казнь за сценой — рабочего-героя или вельможи-проходимца, мелодрама натянула все струны в зале. Появление рабочего было встречено аплодисментами и даже возгласами: «Правильно», — аплодировали не актеру, игравшему роль, одобряли не действующее лицо — а обрадовались мелодраме, которая верно угадала желания зрителей⁵. Такие (вообще, нередкие) в театре переживания свидетельствуют с несомненностью, что выстрел попал в цель, пьеса дошла до зрителя. А для театра это страшно много.

К сожалению, очень неудачная и комическая сцена дуэта двух женщин перед этим срывает напряжение момента. Да и вообще, если что мешает все же поздравить артистов с успехом, так это недостаточно мелодраматическая игра. Играть это надо так же громкозвучно, преувеличенно, подчеркнуто и с таким же размахом, как и написано. Злодей — так уж сам дьявол, герой — так чтоб блестело от героизма и т. д.

В лице Игоревой, исполнявшей роль Марии, я уже писал, театр имеет своеобразное и интересное артистическое дарование. Она комкает и рвет фразу и мало заботится о красивой интонации. У провинциальной героини обычно речь сбрызнута парфюмерией, припудрена и завита в кудряшки интонаций — это годится для передачи Ге⁶. Искусство нашей эпохи ценит прежде всего сильное и мужественное. Воление, как акт души, печать насилия над словом, волевой напор, активное мастерство — очень легко подметить, как основной тон ее игры. К беде, она охотно связывает это с внешним предлогом — как средство передать королеву. Женщину передает она иначе — ближе к шаблону. Ее стиль — противоположность сентиментальному эстетизму.

СЛЕСАРЬ И КАНЦЛЕР¹

По материалу, из которого построена эта пьеса Луначарского, она стоит едва ли не ближе всех к революции, но по всей сумме своих достоинств она занимает в нашем переходном репертуаре более чем скромное место. На ней оправдываются слова Троцкого², что о мелочной лавке поэт может писать³ так, что в каждой строке будет биться пульс самой живой современности, и наоборот, самая революционная тема, как предмет искусства, может быть воспринята и разработана всецело в плане дореволюционной психики⁴. В пьесе изображена наша эпоха и события наших лет: мировая война, поражение, революция, крах монархии, керенщина и меньшевизм, коммунистическая революция, эмиграция и бывшие люди. Но как создание театра, все это разрешено в самом немонументальном нестрогом стиле, — вернее в нарочито дилетантском смешении самых разных стилей — ближе всего к легкому зрелищному жанру обозрения с богатыми элементами мелодрамы, водевиля, фельетона, сатиры, комедии и чего еще. Автор совершенно намеренно скользит по поверхности, ищет простейшего и самого доступного смысла, переводя великую тему на самый легкий жаргон сцены, всецело принадлежащий прошлому театру, как и вся пьеса — по общему, кажется, признанию⁵.

Поэтому не ищите в пьесе ни психологии, ни социологии, ни быта, ни трагического конфликта — это полусерьезное, праздничное представление, легкое зрелище, полушутка-полуплакат, но шутка на злобу дня, но плакат на революционную тему.

Внести эту злободневность и революционную тему в постановку надо было. В фигуре Франка Фрея (Долгов) незадачливого президента от рабочих, социалиста-шарлатана, было что-то от Керенского: стремительная экспрессия речи, истерическая порывистость движения, чуть-чуть грим, но и это все было нерешительно и не до конца, а к концу и растеряно вовсе. В остальном актеры были увлечены очень схематической и условной Норландией и играли вне времени и пространства. Менее всего зритель мог сблизить происходившее на сцене с происходившим в жизни.

Затем ужасающее смешение стилей в игре, в котором отчасти повинна сама пьеса: то играли как водевиль, оперетку, почти фарс (последний акт), то как мелодраму (вся фигура канцлера), то как самую заправскую драму (любовник в должности Лео, драматическая Лара). Такое смешение тона, жанра: то флейта слышится, то будто фортепиано⁶.

В постановке пьеса явно распадается на куски: 1) основная мелодрама — личная история канцлера и слесаря, 2) комедия военных нравов буржуазии — мистика, порнография, спиритизм, 3) политический памфлет — карикатура против экс-королей и экс-президентов и пр. Вот по таким кускам и надо было распределить сферу влияния каждого стиля⁷.

Вместо этого комедия нравов была не в меру огрублена и представлена неубедительно; политический памфлет сведен на оперетку.

Проще говоря: в мелодраме не хватало одушевления, страсти, силы, а в сатире — яду и соли. Какая-то привычно-бытовая, средне комнатная настройка каждой роли, которая сказывается везде почти и говорит о трудности для бытового актера выйти из рамок быта в другой стиль. «Никогда сюртук не осквернял моего тела на сцене», с гордостью говорил один из великих актеров⁸ не бытового, большого, приподнятого стиля, имея ввиду средне житейский размер чувств и бытовой склад роли — он играл всегда в условном костюме. Наоборот, наши актеры никогда почти внутренне не вылезали из пиджака — в том же смысле. В конце концов, привычка к пиджаку — в речи, в тоне, в жесте — истинная причина бесстильности вещей другого духа и покроя.

СТАКАН ВОДЫ¹

Комедия о том, как три женщины перецарапались из-за миловидного прапорщика: королева, герцогиня и бедная девушка. Настоящая буря в стакане воды². Не ищите в ней ни сатиры на королей, ни прославления земной любви, приводящей к одному знаменателю корону или диадему и простой платочек, если они покрывают женскую голову. Все это слишком тяжеловесно для французской комедии, для пьесы Скриба³, которая прежде всего хочет быть легкой и свободной от всякого груза смысла или чувства.

Правда, автор нет-нет да и направит вдруг указательным перстом внимание зрителя сквозь всю эту милую чепуху и скажет: вот отчего зависят судьбы Англии, когда на сцене решается трагический вопрос быть или не быть какому-нибудь любовному свиданию. Но право же, указательный палец больше всего нужен там, где без него трудно что-нибудь отыскать⁴.

Но простим пьесе ее легкомыслие и умение всю жизнь уместить в стакане воды. Она хорошо, сценически умно и искусно, занимательно подает этот свой стакан.

Но вот постановка пусть же будет толковым подносом для этого стакана. Ей незачем углубляться в характеры, которых у героев по нечаянности нет, изображать эпоху, играть страсти. Актерам надо только подать интригу, развернуть запутанный клубок смешных положений, молниеносно сменяющих друг друга. Эта пьеса насковзь внешняя, вся она держится на сверкающем жесте, блестящем выходе или входе, скороговорке действия.

Игра была излишне осложнена присочиненной серьезностью, какой-то педантически тяжеловесной шуткой. Получилась изрядная смесь французского с нижегородским⁵. Зритель видел все время, что безвольную королеву, которая не умеет сердиться и у которой нет характера, надо играть не Игоревой (ей бы только сердиться), а Эриной, которая не может и не должна играть энергичную, самую активную в пьесе роль героини. По смыслу комедии им бы надо поменяться своими

местами. А по внешнему смыслу и наивному соображению за Игоровой установилась специальность на королев, но ведь есть королевы и Королевы.

Вот эта же чрезмерная внимательность больше заботиться о внешней красивости сцены и костюма, о том, как шикарнее походить на герцогов, чем о самом главном в комедии — впечатление такое, что актеры спешат сыграть свой титул, а уже потом кое-как свою роль. Центральная сцена со стаканом воды, которая дает имя всей комедии, пропадает для зрителя вовсе. Право же важнее позаботиться в комедии о том, чтобы быть смешным, а потом уже о том, чтоб быть виконтом и герцогиней⁶ — все равно это тряпичные гербы и короны.

Один из первых наших театральных критиков на днях прекрасно указал, что всеобщее сейчас стремление театра поразить глаз невиданным зрелищем, заинтересовать его сложностью, порадовать красотью — совсем не задачи театра. Потрясти слезами или смехом — вот его упрощенная формула⁷. Старые антрепренеры — рассказывает он — когда нанимали актрису, то экзаменовали ее конспективно: заплачь и смейся.

Вот по такому чрезвычайно упрощенному и сокращенному сценическому конспекту всякий зритель согласится экзаменовать актера. Мы не можем, да и не хотим требовать от нашей сцены чего-нибудь исключительного, необычайного или большого.

Тот же критик говорит: я не хочу вина, чаю, шоколаду... Дайте мне стакан воды. Только воды, живой, чистой влаги⁸.

Пожалуй, в этом заключена целая программа для нашего театра, а не только словесный каламбур или игра названием этой, в сущности невинной пьесы.

КОГДА ЗАГОВОРИТ СЕРДЦЕ¹

Когда заговорит сердце — молодая маркиза предпочтет нищего и незнатного секретаря виконтам и баронам. Чего проще. На такой сословной, «классовой» борьбе заговорившего сердца с высоко аристократическим укладом жизни можно, как на классной доске, показать и титулованных дельцов, и финансовый брак и вычертить простые и нехитрые чертежи любовной игры, неотразимые, как геометрия, но спутанные биржевыми махинациями, светскими приличиями и пр. Вот и вся схема игры на две части: заговорившее сердце и опутавшая паутина.

Вот эту паутину изображают у нас на сцене обычно с каким-то подобострастием, что ли. Эта коллективная картина быта — обычно разыграна и обставлена с максимумом доступного нам шика и со вкусом гостиной «первоклассного» фотографа. Также избраны и «сделайте, пожалуйста, приятное лицо». Колонны под мрамор с жилками, опять колонны, иногда шесть-восемь колонн разом, если пошкарнее.

Обстановка наша, правда, ушла от нестерпимых, грязновато-серых, кривых и подержанных павильонов. Это плюс.

Общее устремление современного театра направлено сейчас на замену живописных и тряпичных декораций трехмерной, выпуклой архитектурой, которая одна может быть настоящей средой трехмерного играющего человеческого тела. Рисованные картинки заменить постройкой². В связи с этим меняется и самый принцип сцены. Прежде она понималась натуралистически, как место действия — лес, море, комната — и старалась возможно больше на него походить.

В нынешнем театре она — только условная площадка для игры актера³, среда для его действия. Она не изображает ни комнаты, ни леса. Она только сцена для данной пьесы и строится так, как велит стиль и дух пьесы, а не образец или модель леса, моря, и пр.

В этих двух идеях — архитектурности и условности сценической площадки — заключено много освобождающей правды. Наша сцена как будто в намеках усваивает себе и ту, и другую. Первую в явном преобладании постройки над плоскими стенами, потолком и пр. Вторую — в сукнах, в отсутствии павильонов, в том, что сцена убрана условно.

Но надо сказать прямо: обставляется сцена по рецепту и вкусу мещанской обстановочки, канареечной красоты. Кто не согласится, что из пьесы в пьесу она навязчиво паточна, слащаво конфетна, как картинка с коробки из-под самой дамской пудры, всегда одинакова. Что-то плоское, подавляюще скучное есть в таком убранстве. На такой сцене не может быть ни весело, ни грустно — только зевотно.

И это не только обстановка. Все, что передает внешность жизни, манер, уклада, быта, все, что назвал я здесь паутиной — в том же духе и плане открыточного эстетства, пасхального ангелочка. Мне кажется это подавляет и внутреннюю игру актера — не потому ли они ходят иногда, как автоматы, и пьеса идет, как невеселый и разученный урок. Без изюминки — говорит про спектакли кое-кто в фойе. И мне думается, что при несомненном спасибо, которое следует актерам за вышколенность, за эту вежливость с зрителем, им надо сказать и то, что одним приличием играть нельзя.

О том, как играют у нас не быт, не паутину, а заговорившее сердце — в другой раз. Здесь только два слова об отрадных струйках юмора и смеха в этом спектакле. Эрина (Елена) предстала почти комедийной актрисой. Я сказал бы, что она была на пороге комедии. Легкая, но смелая (чуть не до взвизга) и непринужденная речь. Если она не справилась с психологическим рисунком роли — так долго молчавшее черствое сердце вдруг полюбило с грозой, со злобой, с болью — то с простым, ближайшим смыслом ее она была в ладу все время.

Долгов, играл Парэна, афериста и пройдоху, был за порогом комедии — по приемам игры уже в водевиле и фарсе. Это не в хулу, это было смешно, карикатурно, живо, во всяком случае, не деревянно, и игра.

Такая же игра возможна и в обстановке, чтоб лица актеров «вписывались в декорации»: она может быть комической и зловещей, шутливой и негодующей, насмешливой и лирической — вообще она должна научиться вместе с актером играть пьесу. Мертвых вещей, пошлых интерьеров (гостиных, спален), «красивой» обстановки на сцене не надо.

БЛАГОДАТЬ¹

Всякий раз, как я смотрю на сцене Игореву, мне делается жаль ее несомненного, оригинального и свежего дарования, которое так приметно для всякого глаза вянет и тускнеет в дешевой и подозрительной, выпадающей на ее долю работе. Ее роли всегда почти проигрышные для актрисы. А она владеет почти всем, чтоб выигрывать сценические партии.

Вот она в неумной благодати — сдержанная, почти скомканная женщина, такая строгая, сухая, внушительная, сильная — неужели это она сегодня опять будет в сотый раз этим важным тоном и общей врезывающейся, острой как нож, манерой рассказывать о том, какая благодать изменять мужу с важным сановником, самим предводителем дворянства, у любовника выпрашивать для мужа чины и ордена, всю жизнь, а главное всю пьесу, все 4 акта только об этом? Да, опять.

Есть большие страсти и значительные слова — они не для нашего репертуара. Он весь от узкой полосы реакции когда с восторгом копались в мелких гнойниках гнусного быта. Но есть и мелкие страстишки, ничтожные передряги жизни, каверзы, романчики — это и приходится играть, этим жить на сцене, этому отдавать силы и дарование, этим кормить зрителя. Если про любовь в наших пьесах вы спросите по Маяковскому —

Какая –
Большая –
Или крошечная.

вы можете быть уверены, что крошечная, одна из миллиона миллионов маленьких грязных любят².

Пьеса, по поводу которой пишу, иначе называется — Ее черновая работа. И все роли этой артистки напоминают ее черновую работу. В ней грязновато, перечеркнуто, не дописано, нужно подправить, а главное, незаконченно благодать ее дарования идет на черновую работу ее ролей. Пустота и ничтожество роли убивают его. Прежде всего, нет у нее рисунка роли, как целого. Как есть поэты одного куплета, одной строфы, даже одного стиха³, умеющие создать только мелкую единицу, одну фразу, а не целое стихотворение или поэму⁴, так есть актеры одного акта, одной сцены, даже одной реплики. Игорева — мастерица одной сцены. Это у нее сделано крепко. Но соединить сцену со сценой в акт, акты в роль — этого у нее нет, и раньше всего потому, что у нее нет роли или вернее есть всегда таковое расхождение между стилем ее игры и заданием роли.

Ее игра — лаконическая, сжатая, кроткая, сильная, резкая. У нее нет почти игры лица. Плавный жест, округлые, закруженные, мягкие линии и тона ей неизвестны.

Она художница острых углов, изломов, ее роль всегда ломаная линия, как речь. Но в ее игре нет ни пудры, ни мармеладу. Что-то отвечает в ее игре мужественному, жесткому, сильному духу современного искусства. Мне кажется, что и темперамента, как известного сценического волнения, лирики, полутонов, всякой дымки и душевного тумана нет у нее. Пятна и расплывчатое, неопределенное и смутное не в ее правилах. Но она играет зло, четко и сухо; не мажет кисточкой и жирной тушью, не вышивает мягкой ниткой, а вычерчивает иглой или режет как по дереву гравюру. Во всяком случае, на ее ролях есть этот знак — нажим воли и грубоватая твердость руки.

Провинциальной артистке своеобразие — почти крест. Но даже в передаче мелкой и жирной тушью, не вышивает мягкой и суровой, какой-то раскольничьей силой.

Напротив, для общей подготовки в трехдневной горячечной работе такая бытовая пьеса оказывается наиболее по зубам труппе. И все эти фигуры мелких чиновников и чиновниц, теток их и матерей, и жен, и кухарок сыграны неплохо и нескучно. Всегдашняя беда: никак не оттенено в игре, а напротив затушевано, что это пошлый чад жизни. Уморительно смешно играет долговязую глупость в образе Пятибратова Вершинин.

НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ¹

Пьеса называется Нечаянная доблесть², но спектакль был, как нечаянная радость. Мне думается, что это лучшая постановка за сезон и вообще первый вполне хороший спектакль. Не сомневаюсь, что он именно и будет тем гвоздем сезона, который сосредоточит на себе внимание и любовь зрителя.

Были, конечно, раньше исполнения отдельных ролей гораздо большей ценности, были и пьесы лучше. Но в целом, такого веселого, хорошего и радостного спектакля не было. Артисты и режиссер «нашли» пьесу и нужные ей средства сценической выразительности.

Пьеса Юрьина³ (и по признанию левофронтовой печати⁴) безусловно одна из наиболее живых и легких постановок Московского Малого театра и прекрасный материал для актера. Нашему репертуару близка она не только яркой, сочной, лубочной трактовкой полуплощадного фарса, не только выстрелом по обывательской тупости⁵. Наша сцена тоскует о трагедии истинного героизма, но и о фарсе ложного, дутого героизма, лопающегося как мыльный пузырь. Героическое и смешное равно нужны нам.

Есть лавровый лист, которым увенчивают героя, и есть лавровый лист, который кладут в суп. Вот об этом последнем лавре, увенчавшем жалкое ничтожество, каракатицу, моллюска, честного бюргера, прославленного ошибочной газетной

заметкой и попавшего в национальные герои, и рассказывает пьеса. Ее сатира не кусает до крови, не въедается в тело до костей, но весело смеется над тем, как делается история и великие люди в обывательском сознании⁶.

Постановка очень верно разрешена в плане анекдота. Бюргерский дворик и игрушечные горы I и II актов, анекдотическая избушка III дают ту шуточную Африку, которая и нужна. Обстановка играет, шутит⁷. Такая же Африка, в гримах, в костюмах чуть-чуть переборщили.

Игра такая же. Все «вольности лубочной сцены»⁸, изрядная порция балагана — в хорошем смысле этого слова. Заразительно смешно и весело. Спектакль непрерывного, здорового и умно направленного смеха.

Это было настоящее торжество Долгова, игравшего Ван-Гутена, лже-героя. Великолепная нелепость, соль грубоватой шутки, дерзкая и острая веселость, задорный смех гаера⁹, поэзия скоморошеского коленца, неподдельное шутовство помогли ему создать восхитительного дурачка, абсолютное ничтожество.

Но что поражает в замысле Долгова — это сила и смелость его комизма. Тема о дураке сценически исчерпана им до дна. Глупее быть нельзя, ничтожнее быть некуда. Если бы само ничтожество приняло человеческий облик, оно попросило бы Долгова одолжить клетчатые штаны и улыбку Ван-Гутена. Дурак доведен до предела. Ничтожество возведено в колоссальную степень. Это какая-то сияющая глупость, сверкающая нелепость, блистательный мыльный пузырь, раздувшееся, героическое ничтожество, человеческая дурость самой чистой воды.

Чуть мельчит эту шутку легкая примесь водевильной чепухи в игре: шляпка старой чиновницы и бантик под подбородком, присюсюкивающие нотки в речи и проч. Не вяжется и один акт с другим. В III он невероятно спокоен — где же гомерический трус? — неубедительно пронирлив и ловок — где же потрясающий дурак?¹⁰

Вообще, в III акте смеялись больше на сцене, чем в зале. Надо сказать это, хотя и не хочется говорить злые слова. Слишком расшутили III акт и о петле на шею говорили как о плитке шоколаду. Слишком много крика, неразборчивого галдежа в I акте; нельзя же начинать сразу с самых высоких нот. Вообще мне думается, что спектакль нуждается в корректуре — и в отдельных ролях и общем ходе пьесы. Публика редко учитывает, что постановка в провинции создается не на репетициях (их всего четыре-пять), а на самих спектаклях неизбежно сырых вначале. Игра с четырех репетиций это почти импровизация.

Тем значительнее удача актеров. Если исключить несколько неприемлемых фигур, кое-какие частности (опять распев из Брэдоброя у Вершинина¹¹ — более приемлемый в анекдоте, но и здесь лишний) — все играли хорошо, потому что весело, смешно, в стиле и плане пьесы.

Если бы оттенить эту шутку, ввести серьезную струю в игру — пьеса выиграла бы и обнаружила, что она нечто большее, чем водевиль. Тогда смех и шутка войдут в берега, крик притушится, суета уляжется — и крупчатая, крепкая соль почувствуется сильней и светлей.

ГАСТРОЛИ МАКСИМОВА ¹

Мелодекламация² с балетом — так значилось в программе. Сама по себе мелодекламация довольно несносный и фальшивый жанр. Она соединяет несоединимые, несливаемые ни по материалу, ни по формальной его обработке вещи — произносимое слово и музыкальный звук. Слово есть организованные шумы и интонации, музыка — система тонов. Слово под музыку оскорбительно и ненужно, потому что каждое искусство имеет свой язык и свои средства выразительности, непередаваемые на язык другого искусства.

В мелодекламации слово то теряется, тонет в складках музыки, то музыка пересекается, разрезается словом. Чего же хочет мелодекламация? Она родилась скорее всего в угоду мелкому вкусу, думающему, что чем громче, тем лучше. Она от той самой мещанской эстетики, что в погоне за слащавенькой красотой, «обожает» задушевный мотивчик и аромат туалетного мыла. Во всяком случае, это так же нужно и красиво, как кружево на меховой шапке.

К тому же мелодекламация Максимова соединяет слово и музыку в самом внешнем поверхностном плане. Слово ложится на мотивчик, как на фон; музыка дает «настроенье».

Есть стиль чтения, который внутренне приближается к духу музыки. Есть такой стиль, который выносит вперед именно ритмические элементы речи и стиха. Но у Максимова именно не этот стиль. Манеру его чтения правильней и проще всего определить, как драматическую, потому что он всегда играет и изображает то условное лицо, от имени которого звучат стихи. Вот он шамкает как старуха; вот, передавая еврейские мотивы, делает жалкие глаза и натягивает грустно-унылую маску на лицо или передразнивая вороний грай выразительно каркает.

Такая манера хороша для жанровой сцены, для комического рассказа — но не для лирики. И лиризм его чтения действительно дешевый.

Еврейские поэты в его передаче подслащены той банальной грустью, с которой обычно на русской сцене неразлучно изображение еврея. Даже нейтральные вещи, как лирика природы, осени, зорь, ложились на синагогальный напев и звучали жалостно, как сам Осип Дымов³. Неудачны и галантные картинки XVII века. Изящество, манерная грация, стилизация — тоже не в средствах такого чтения.

Остается просто русское, народно русское, что звучало в «Стеньке Разине» Каменского⁴ и в «Пляске» Л. Столицы⁵. Несомненно это было лучшее. Игра ритмов, перебои плясового такта в «Пляске» и хорошая простота «Стеньки», тихая сила, — самое лучшее в концерте, если не считать двух-трех пустячков. Но и здесь не было ни силы и размаха Разина, ни самовитого самоценного, грубого русского слова, расцвеченного «Заумью»⁶ персидских звуков⁷. Яркости и звучности в передаче звука, построенного у поэта, как узорчатый ковер, не было. Да и вообще, слишком

проглядывал первый любовник, искажающий стих, повторяющий отдельные его части, ломающий его ритм, сводящий лиризм на патоку⁸. Мелодика стиха горько плакала в тот вечер.

Голос у артиста сейчас небогатый, без верхов, техника произнесения хорошая, но не позволяющая ему быть солистом художественного чтения.

Совсем позорен балет. Не только расхождение танца с музыкой, но и простейшая неустойчивость и дрожание ноги, неумение провести простейшую танцевальную линию, которая расплывается, скачет и ломается⁹. Это так же относится к танцу, как детская пачкотня к живописи.

А публика валом валила и чуть не с бою брала места. Бедная публика: вот уж подлинно — не знаешь, где найдешь, где потеряешь. А она всегда именно там, где непременно потеряешь.

НА ДНЕ¹

Пьеса Горького — пьеса романтики, а не бытовые сцены. Голый человек, с которого слиняли все социальные краски, бывший человек, горьковский босяк — фигура, отвлеченная, нежизненная, почти символ. Шулер, проповедующий философию Ницше, проститутка, живущая в царстве романтической мечты и вымысла, бродяга, мудрый скептик, — все эти лица — подрумяненные души, как говорится в пьесе²: как кладут на лицо румянец, чтоб оно казалось ярче.

Всю эту неестественность подметили давно и давно уже сказано, что в этой пьесе все выдуманно и все нарочно, что в ней все разговаривают афоризмами и что это не ночлежка для босяков, а какая-то академия философов³. Поэтому в пьесе две стороны: одна — грязная портянка, безобразная рвань, ужас и чад ночлежного быта; другая — звучит гордо, заострена романтикой и философической иглой, исполнена волнующих истин, неестественно приподнята. И каждое лицо в пьесе отмечено двойным существованием — портянки и романтики⁴. В художественном театре пьесе создавало не только натуралистическое воспроизведение босяцкого быта, но и знаменитое настроение⁵, т. е. все то же отталкивающееся от этого быта, как аэроплан от воздуха. Напряженное стремление ввысь. И вся пьеса шла, как натянутая струна⁶.

В обычных постановках напирают обычно на портянку, вышелушивают пафос и при том еще самый быт босяцкий играют — от грима до жеста — преувеличенно, ходульно и маловероятно. В таком натуралистическом прицеле прошла пьеса и у нас. И победы, и поражения актеров, их удачи и неудачи лежат в этой плоскости бытового, внешнего изображения.

Лучшее оно у Вершинина (Лука). Все внешнее — характерный распев речи, особенности говора, утвердившиеся за этой ролью, золотая россыпь истинно народной простой речи, исполненные лукавой мудрости интонации, неторопливые, истовые движения этого лысого мудреца — сделаны со всей техникой и серьезностью артиста. Второй план роли, более высокий, требующий уже иной техники и иных приемов, не разработан вовсе.

В образе Насти Гончарова⁷ обозначила ясно то, что и раньше можно было подозревать у артистки и что ценно: насыщенность чувством, подлинное переживание, как подкладку игры и техники, наполнение роли настоящим, своим волнением. Может быть, эта артистка и может дойти до самозабвения в роли. Но дорогой душевный материал ушел опять на внешнее, плаксивое, несчастно-приниженное и цинически некрасивое образа, а внутренний свет, поэзию это увеличение не передало и не схватило.

Ряд образов опрозрачен просто потому, что актеры играли не то, что нужно: актер, барон (он же не фат), Васька Пепел. Массовую сцену скандала губит крик, визг, гам. Движения каждого участника толпы не расчленены, все делают одно и то же — машут руками и кричат.

Вообще, все это звучит не гордо⁸.

**НАУЧНАЯ ПСИХОЛОГИЯ И ТЕАТР:
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ**

К ВОПРОСУ О ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА АКТЕРА¹

Вопрос о психологии актера и театральном творчестве в одно и то же время чрезвычайно старый и совершенно новый. С одной стороны, не было, кажется, ни одного сколько-нибудь значительного театрального педагога или критика, ни одного вообще человека театра, который так или иначе не ставил бы этого вопроса и который в практической деятельности, преподавании, оценках не исходил бы из того или иного понимания психологии актера. Многие из театральных деятелей создали чрезвычайно сложные системы актерской игры, где нашли конкретное выражение не только чисто художественные устремления их авторов, не только каноны стиля, но и системы практической психологии актерского творчества. Такова, например, известная система К. С. Станиславского, полного теоретического оформления которой мы, к сожалению, до сих пор еще не имеем.

Если попытаться проследить истоки театральной психологии, они уведут нас далеко назад, и мы увидим большие и трудноразрешимые проблемы этой области, которые в течение столетий в различной форме волновали умы лучших представителей театра. Тот вопрос, который ставит Д. Дидро² в знаменитом «Парадоксе об актере»³, уже предвосхищает самые острые споры между различными современными театральными системами, а он, в свою очередь, был предвосхищен рядом театральных мыслителей, которые задолго до Дидро ставили его в несколько иной форме, но в той же плоскости и так же, как его ставит Дидро.

Есть что-то основное в этой постановке вопроса, и, когда внимательно начинаешь изучать ее историческое развитие, неизбежно убеждаешься: очевидно, она коренится в самой сущности актерского творчества, как оно раскрывается непосредственному пониманию, которое еще всецело руководится наивным изумлением перед новым психологическим феноменом.

Если, таким образом, в театральных системах проблема психологии актера при всех изменениях сохранила в качестве центрального парадокс об актерской эмоции, то уже в новое время к той же самой проблеме были проложены пути от исследований другого рода. Новые исследования начинают вовлекать актерскую профессию в общий круг исследований по психологии профессий, выдвигая на первый план психотехнический подход к актерскому ремеслу. В центре внимания обычно вопрос о том, как должны быть развиты некоторые общие качества и черты человеческой одаренности, чтобы обеспечить их носителю успех в области театрального творчества. Создаются тесты для исследования фантазии, моторики, словесной памяти, возбудимости актеров, на этом основании составляется профессиограмма актерского труда

совершенно по тому же принципу, по какому составляются аналогичные психogramмы всякой другой профессии, и затем по реестру установленных качеств подбираются к данной профессии люди, наиболее соответствующие этому списку.

Только в самое последнее время мы замечаем попытку преодолеть недостатки того и другого подхода к интересующей нас проблеме и поставить ее по-новому. В этом смысле и имеются в виду работы нового типа, в этом смысле мы и назвали проблему психологии актера вопросом совершенно новым и почти не исследованным.

Легче всего определить новый подход к старой проблеме путем противопоставления его двум прежним направлениям. Они имеют общий недостаток сверх того своеобразного коренного методологического порока, который характеризует каждое из них в отдельности и который до известной степени является противоположным в одной и другой системе исследования.

Общий недостаток прежних направлений — полный эмпиризм, попытка исходить из того, что есть на поверхности, констатировать факты, непосредственно схваченные, возводить их в ранг научно вскрытой закономерности. И хотя эмпирика, с которой имеют дело люди театра, есть часто область явлений, глубоко своеобразных и чрезвычайно значительных в общей сфере культурной жизни, хотя здесь оперируют такими фактами, как сценические создания великих мастеров, научное значение этих материалов не выходит за пределы собирания фактических данных и общих размышлений к постановке проблемы. Таким же радикальным эмпиризмом отличаются и психотехнические исследования актерского труда, которые в одинаковой мере не умеют подняться над непосредственно фактическими данными и охватить их общим, заранее заданным методологическим и теоретическим пониманием предмета.

Кроме того, как уже сказано, у каждого из этих направлений есть особый недостаток.

Сценические системы, идущие от актера, от театральной педагогики, от наблюдений, полученных на репетициях и во время спектакля, и являющиеся обычно огромными обобщениями режиссерского или актерского опыта, ставят во главу угла специфические, своеобразные, присущие только актеру особенности переживания, забывая о том, что эти особенности должны быть поняты на фоне общих психологических закономерностей, что актерская психология составляет только часть общей психологии и в абстрактно-научном, и в конкретно-жизненном значении этого слова. Когда же эти системы пытаются опереться на общую психологию, попытки оказываются более или менее случайной связью на манер той, которая существует между системой Станиславского и психологической системой Т.Рибо⁴.

Психотехнические исследования, напротив, упускают из виду всю специфичность, все своеобразие актерской психологии, видя в творчестве актера лишь особое сочетание тех самых психических качеств, которые в другом сочетании встречаются в любой профессии. Забывая, что деятельность актера сама есть своеобразное творчество психофизиологических состояний, и, не анализируя эти специфические состояния во всем многообразии их психологической природы,

исследователи-психотехники растворяют проблему актерского творчества в общей и притом банальной тестовой психологии, оставляя без внимания актера и все своеобразие его психологии.

Новый подход к психологии актерского творчества характеризуется прежде всего попыткой преодолеть радикальный эмпиризм одной и другой теории и постигнуть психологию актера во всем качественном своеобразии ее природы, но в свете более общих психологических закономерностей. Вместе с этим фактическая сторона вопроса приобретает совершенно иной характер — из абстрактной она становится конкретной.

Если прежде свидетельство того или иного актера, той или иной эпохи всегда рассматривалось с точки зрения вечной неизменной природы театра, то сейчас исследователи подходят к данному факту прежде всего как к историческому факту, который совершается и который должен быть понят раньше всего во всей сложности его исторической обусловленности. Психология актера ставится как проблема конкретной психологии, и многие непримиримые точки зрения формальной логики, абстрактные противоречия различных систем, одинаково подкрепленных фактическими данными, получают объяснение как живое и конкретное историческое противоречие различных форм актерского творчества, менявшихся от эпохи к эпохе и от театра к театру.

Например, парадокс об актере Дидро заключается в том, что актер, изображающий сильные душевные страсти и волнения на сцене и доводящий зрительный зал до высшего эмоционального потрясения, сам остается чуждым и тени этой страсти, которую он изображает и которой потрясает зрителя. Абсолютная постановка вопроса Дидро звучит так: должен ли актер переживать то, что он изображает, или его игра является высшим «обезьянством», подражанием идеальному образцу? Вопрос о внутреннем состоянии актера во время сценической игры — центральный узел всей проблемы. Должен или не должен актер переживать роли? Этот вопрос подвергался серьезным обсуждениям, причем в самой постановке вопроса предполагалось, что он допускает единое решение. Между тем уже Дидро знал, противопоставляя игру двух актрис — Клерон⁵ и Дюмениль⁶, что они являются представительницами двух различных и одинаково возможных, хотя и противоположных, в известном смысле, систем актерской игры.

В той новой постановке вопроса, о которой мы говорим, парадокс и заключенное в нем противоречие находят разрешение в историческом подходе к психологии актера.

По прекрасным словам Дидро, «прежде чем произнести: "Вы плачете, Заира" или "Вы останетесь там, дочь моя", — актер долго прислушивается к себе, прислушивается и в тот момент, когда потрясает вас, и весь его талант не в том, чтобы чувствовать, как вы думаете, но в том, чтобы тончайшим образом передать внешние знаки чувства и тем обмануть вас. Крики его скорби отчетливо обозначены в его слухе, жесты его отчаянья запечатлены в его памяти и были предварительно

выучены перед зеркалом. Он знает с совершенной точностью, в какой момент вынуть платок и когда у него потекут слезы. Ждите их при определенном слове, на определенном слоге, не раньше и не позднее. Этот дрожащий голос, эти обрывающиеся слова, эти придушенные или протяжные звуки, содрогающие тело, подкопившиеся колени, обмороки, бурные вспышки — все это чистейшее подражание, заранее вытверженный урок, патетическая гримаса, великолепное "обезьянство"⁷. Все страсти актера и их выражение, как говорит Дидро, входят составной частью в систему декламации, они подчинены некоему закону единства, они определенным образом подобраны и гармонически размещены.

В сущности, в парадоксе Дидро смешаны две очень близко стоящие друг к другу и все же вполне не сливающиеся вещи. Во-первых, Дидро имеет в виду сверхличный, идеальный характер тех страстей, которые передает со сцены актер. Это идеализированные страсти и движения души, они не натуральные, жизненные чувствования того или иного актера, они искусственны, они созданы творческой силой человека и в такой же мере должны рассматриваться в качестве искусственных созданий, как роман, соната или статуя. Благодаря этому они по содержанию отличаются от соответствующих чувствований самого актера. «Гладиатор древности, — говорит Дидро, — подобно великому актеру, и великий актер, подобно античному гладиатору, умирают не так, как умирают в постели. Они должны изобразить перед нами иную смерть, чтобы нам понравиться, и зритель чувствует, что голая правда движения, не приукрашенная, была бы мелкой, противоречила бы поэзии целого»⁸.

Не только с точки зрения содержания, но и со стороны формальных связей и сцеплений, определяющих их протекание, чувства актера отличаются от реальных жизненных чувств. «Но очень хочется рассказать вам, — говорит Дидро, — в качестве примера, как актер и его жена, ненавидевшие друг друга, вели в театре сцену нежных и страстных любовников. Никогда еще оба актера не казались такими сильными в своих ролях, не вызывали со сцены такого долгого рукоплескания партера и лож. Десятки раз прерывали мы эту сцену аплодисментами и криками восхищения. Это в третьем явлении IV акта мольеровской "Любовной досады"⁹. И дальше Дидро приводит диалог актера и актрисы, который он называет двойной сценой, сценой любовников и сценой супругов. Сцена любовного объяснения сплетается здесь со сценой семейной ссоры, и в этом сплетении Дидро видит лучшее доказательство своей правоты.

Как уже сказано, воззрение Дидро опирается на факты, и в этом его сила, его непреходящее значение для будущей научной теории актерского творчества. Но существуют и факты обратного характера, которые, впрочем, ни в малой степени не опровергают Дидро. Эти факты заключаются в том, что реально существует и другая система игры и другая природа художественных переживаний актера на сцене. И доказательством является, если взять пример близкий, вся сценическая практика школы Станиславского.

Это противоречие, не разрешимое для абстрактной психологии при метафизической постановке вопроса, получает возможность разрешения, если подойти к нему с диалектической точки зрения.

Мы уже говорили, что новое течение ставит проблему актерской психологии как проблему конкретной психологии. Не вечные и неизменные законы природы актерских переживаний на сцене, но исторические законы различных форм и систем театральной игры становятся в данном случае руководящим указанием для исследователя. Поэтому в опровержении парадокса Дидро, которое мы находим у многих психологов, все еще сказывается попытка решить вопрос в абсолютной плоскости, безотносительно к исторической конкретной форме того театра, психологию которого мы рассматриваем. Между тем основной предпосылкой всякого исторически направленного исследования в этой области является идея, что психология актера выражает общественную идеологию его эпохи и что она так же менялась в процессе исторического развития человека, как менялись внешние формы театра, его стиль и содержание. Психология актера театра Станиславского в гораздо большей степени отличается от психологии актера эпохи Софокла¹⁰, чем современное здание отличается от античного амфитеатра.

Психология актера есть историческая и классовая, а не биологическая категория. В одном этом положении выражена центральная для всех новых исследований мысль, определяющая подход к конкретной психологии актера. Следовательно, не биологические закономерности определяют в первую очередь характер сценических переживаний актера. Эти переживания составляют часть сложной деятельности художественного творчества, имеющего определенную общественную, классовую функцию, исторически обусловленную всем состоянием духовного развития эпохи и класса, и, следовательно, законы сцепления страстей, законы преломления и сплетения чувств роли с чувствами актера должны быть разрешены раньше всего в плане исторической, а не натуралистической (биологической) психологии. Только после этого разрешения может возникнуть вопрос о том, как с точки зрения биологических закономерностей психики возможна та или иная историческая форма актерской игры.

Таким образом, не природа человеческих страстей определяет непосредственно переживания актера на сцене, она лишь содержит в себе возможности возникновения многих, самых разнообразных и изменчивых форм сценического воплощения художественных образов.

Вместе с признанием исторической природы интересующей нас проблемы мы приходим к выводу, что перед нами проблема, в двойном отношении опирающаяся на социологические предпосылки в изучении театра.

Во-первых, как всякое конкретное психическое явление, игра актера представляет собой часть социально-психологической действительности, которая раньше всего должна быть изучена и определена в составе того целого, к которому она принадлежит. Нужно выявить функцию сценической игры в данную эпоху для данного класса¹¹, основные тенденции, от которых зависит воздействие актера на зрителя, и,

следовательно, определить социальную природу той театральной формы, в составе которой данные сценические переживания получают конкретное объяснение.

Во-вторых, признавая исторический характер этой проблемы, мы, вместе с тем, касаясь переживаний актера, начинаем говорить не столько об индивидуально-психологическом, сколько о социально-психологическом контексте, в который они включены. Переживания актера, по счастливому немецкому выражению, — это не столько чувство «я», сколько чувство «мы»¹². Актер создает на сцене безличные чувствования, чувства или эмоции, становящиеся эмоциями всего театрального зала. До того как они стали предметом актерского воплощения, они получили литературное оформление, они носились в воздухе, в общественном сознании.

Тоска чеховских «Трех сестер», воссоздаваемая на сцене артистами Художественного театра¹³, становится эмоцией всего зала, потому что она в широкой степени была кристаллизованным оформлением настроений больших общественных кругов, для которых ее сценическое выражение являлось как бы средством осознания и художественного преломления самих себя.

В свете высказанных положений становится ясно значение актерских признаний о своей игре.

Первое, к чему мы приходим, — установление ограниченного значения этого материала. Признание актера в своих чувствованиях, данные его актерского самонаблюдения и самочувствия не теряют, с этой точки зрения, огромного значения в изучении психологии актера, но перестают быть единственным и универсальным источником суждения о ее природе. Они показывают, как актер осознает собственные эмоции, в каком отношении к строю его личности они стоят, но они не раскрывают нам природы этих эмоций во всей ее действительной полноте. Перед нами только частичный фактический материал, освещающий проблему в одном только разрезе — в разрезе самосознания актера. Для того чтобы извлечь из такого материала все его научное значение, мы должны понять представленную в нем часть в системе целого. Мы должны понять психологию того или иного актера во всей его конкретной исторической и социальной обусловленности, тогда нам станет ясной и понятной закономерная связь между данной формой сценического переживания и тем социальным содержанием, которое через это актерское переживание передается в зрительный зал.

Нельзя забывать, что эмоции актера, поскольку они являются фактом искусства, выходят за пределы его личности, составляют часть эмоционального диалога между актером и публикой. Эмоции актера испытывают то, что Ф. Полан¹⁴ удачно назвал «счастливой трансформацией чувств». Они становятся понятными, лишь будучи включены в более широкую социально-психологическую систему, часть которой они составляют. В этом смысле нельзя отрывать характер сценического переживания актера, взятый с формальной стороны, от того конкретного содержания, которое составляет из содержания сценического образа, отношения, интереса к этому образу, из социально-психологического значения, из той функции, которую выполняет в

данном случае актерское переживание. Скажем, переживания актера, стремящегося осмеять известный строй психологических и бытовых образов, и актера, стремящегося дать апологию тех же самых образов, естественно, будут различны.

Здесь мы подходим вплотную к чрезвычайно важному психологическому моменту, невыясненность которого давала, по нашему мнению, повод к ряду недоразумений в интересующей нас проблеме. Например, большинство писавших о системе Станиславского отождествляли эту систему в ее психологической части с теми стилистическими задачами, которые она первоначально обслуживала, иначе говоря, отождествляли систему Станиславского с его театральной практикой. Правда, всякая театральная практика является конкретным выражением данной системы, но не исчерпывает всего содержания системы, которая может иметь еще много других конкретных выражений; театральная практика не передает системы во всей ее широте. Шаг к отделению системы от ее конкретного выражения был сделан Е.Б. Вахтанговым¹⁵, стилистические устремления которого так резко отличны от первоначального натурализма Художественного театра и который тем не менее осознавал собственную систему как применение к новым стилистическим задачам основных идей Станиславского.

Это можно показать на примере работы Вахтангова над постановкой «Принцессы Турандот»¹⁶. Желая передать со сцены не просто содержание сказки, но свое современное отношение к этой сказке, свою иронию, улыбку «по адресу трагического содержания сказки»¹⁷, Вахтангов создает новое содержание пьесы.

Замечательный случай рассказывает Б.Е. Захава¹⁸ из истории постановки этой пьесы: «На первых репетициях Вахтангов пользовался следующим приемом. Он предложил исполнителям играть не роли, указанные текстом пьесы, а итальянских актеров, играющих эти роли... Он предлагает, например, актрисе, исполняющей роль Адельмы, играть не Адельму, а итальянскую актрису, играющую Адельму. Он фантазирует на тему, будто бы она жена директора труппы и любовница премьера, что на ней рваные туфли, что они ей велики и при ходьбе отстают от пяток, шлепают по полу и т. д. Другая актриса, играющая Зелиму, оказывается лентяйкой, которой не хочется играть, чего она совсем не скрывает от публики (спать хочется)»¹⁹.

Мы видим, таким образом, что Вахтангов изменяет непосредственно данное ему содержание пьесы, но в форме ее выявления он опирается на тот же самый фундамент, который заложен в системе Станиславского: Станиславский учил находить на сцене правду чувств, внутреннее оправдание всякой сценической форме поведения.

«Внутреннее оправдание, — говорит Захава, — основное требование Станиславского, остается по-прежнему одним из основных требований Вахтангова, но только самое содержание этих чувств у Вахтангова совершенно иное, чем у Станиславского... Пусть чувства стали теперь иными, пусть они требуют иных театральных выразительных средств, но правда этих чувств как была, так и будет всегда неизменно основой той почвы, на которой только и могут произрастать цветы настоящего большого искусства»²⁰.

Мы видим, как внутренняя техника Станиславского, его душевный натурализм становятся на службу совершенно иным стилистическим задачам, в известном смысле противоположным тем, которые они обслуживали в самом начале развития. Мы видим, как определенное содержание диктует новую театральную форму, как система оказывается гораздо более широкой, чем данное ее конкретное применение.

Поэтому признания актеров о своей игре, особенно суммарные признания, составленные из обобщений собственного и притом очень разнообразного опыта, не учитывающие всего того содержания, формой воплощения которого является актерская эмоция, неспособны сами по себе объяснить свой характер и свою природу. Надо выйти за пределы непосредственного актерского переживания, для того чтобы его объяснить. Этот подлинный и замечательный парадокс всей психологии до сих пор еще, к сожалению, недостаточно усвоен рядом направлений. Для того чтобы объяснить и понять переживание, надо выйти за его пределы, надо на минуту забыть о нем, отвлечься от него.

То же самое верно и в отношении психологии актера. Если бы переживание актера было замкнутым целым, самим в себе существующим миром, тогда естественно было бы искать законы, управляющие им, исключительно в его сфере, в анализе его состава, тщательном описании его рельефа. Но если переживание актера тем и отличается от каждодневного житейского переживания, что оно составляет часть совсем иной системы, то его объяснение надо искать в законах построения последней.

Мы хотели бы в заключение коротко наметить то превращение, которое испытывает в новой психологии старый парадокс об актере. Мы еще далеки при современном состоянии нашей науки от решения этого парадокса, но мы уже близки к его правильной постановке в качестве подлинно научной проблемы. Как мы видели, сущность вопроса, который казался парадоксальным всем писавшим о нем, заключается в отношении искусственно созданной эмоции роли к реальной, жизненной, естественной эмоции актера, играющего роль. Нам думается, что разрешение этого вопроса возможно, если учесть два момента, одинаково важных для его правильного истолкования.

Первый заключается в том, что Станиславский выражает в известном положении о произвольности чувства. Чувству нельзя приказывать, говорит Станиславский. У нас нет непосредственной власти над чувством такого характера, как над движением или над ассоциативным процессом. Но если чувство «нельзя вызвать... произвольно и непосредственно, то его можно выманить, обратившись к тому, что более подвластно нашей власти, к представлениям»²¹. И действительно, все современные психофизиологические исследования эмоций показывают, что путь к овладению эмоциями и, следовательно, путь произвольного вызова и искусственного создания новых эмоций не основывается на непосредственном вмешательстве нашей воли в сферу чувствования, как это имеет место в области мышления и движения.

Этот путь гораздо более извилистый и, как правильно говорит Станиславский, более похожий на выманивание, чем на прямое вызывание нужного нам чувства.

Только косвенно, создавая сложную систему представлений, понятий и образов, в состав которых входит и известная эмоция, мы можем вызвать и нужные чувства и тем самым придать своеобразный психологический колорит всей данной системе в целом и ее внешнему выражению. «Чувства эти, — говорит Станиславский, — не совсем те, которые переживаются актером в жизни»²². Это скорее чувства и понятия, которые очищены от всего лишнего, обобщены, лишены своего беспредметного характера.

По правильному выражению Л. Я. Гуревич²³, если они прошли через процесс художественного оформления, они по ряду признаков отличаются от соответственных жизненных эмоций. В этом смысле мы согласны с Гуревич, что «разрешение вопроса, как это обычно бывает в очень упорных и длительных спорах, «лежит не «посередине между двумя крайностями», а в *другой плоскости*, позволяющей видеть предмет с новой точки зрения. К этой новой точке зрения обязывают нас как накопившиеся документы по вопросу о сценическом творчестве, свидетельства самих творцов-актеров, так и исследования, произведенные за последнее десятилетие научной психологией»²⁴.

Но это только одна сторона вопроса. Другая заключается в том, что, как только парадокс об актере переносится на почву конкретной психологии, он снимает ряд неразрешимых проблем, которые составляли его содержание прежде, и на их место выдвигает новые, но уже плодотворные, разрешимые и толкающие исследователя на новые пути. С этой точки зрения, не биолого-эстетическому и раз навсегда данному, но конкретно-психологическому и исторически изменчивому объяснению подлежит каждая данная система актерской игры, и вместо раз навсегда данного парадокса об актере всех времен и народов перед нами в историческом аспекте выдвигается ряд исторических парадоксов об актерах данной среды и данной эпохи. Парадокс об актере превращается в исследование исторического развития человеческой эмоции и ее конкретного выражения на различных стадиях общественной жизни.

Психология учит, что эмоции не представляют исключения из остальных проявлений нашей душевной жизни. Как и все другие психические функции, эмоции не остаются в той связи, в которой они даны первоначально в силу биологической организации психики. В процессе общественной жизни чувства развиваются и распадаются эти прежние связи; эмоции вступают в новые отношения с другими элементами душевной жизни, возникают новые системы, новые сплавы психических функций, возникают единства высшего порядка, внутри которых господствуют особые закономерности, взаимозависимости, особые формы связи и движения. Изучить порядок и связь аффектов составляет главную задачу научной психологии, ибо не в эмоциях, взятых в изолированном виде, но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актере. Эта разгадка, как можно предвидеть уже сейчас, приведет исследователей к положению, имеющему фундаментальное значение для всей психологии актера. Переживания актера, его эмоции выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явление, имеющее объективный общественный смысл и значение, служащее переходной ступенью от психологии к идеологии.

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ

СТАТЬИ О ТЕАТРЕ

Театральные заметки (Письмо из Москвы)

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

«Летопись» издавалась с 1915 по начало 1917 г. при ближайшем участии М. Горького. Журнал поддерживали и с ним сотрудничали писатели, ученые, искусствоведы, философы и общественные деятели И. Бунин, Е. Замятин, М. Пришвин, Л. Лопатин, В. Фриче, А. Луначарский, Б. Эйхенбаум, К. Тимирязев, А. Богданов (Малиновский), Ю. Мартов, В. Руднев (Базаров) и др. В общественной жизни России журнал играл весьма заметную роль и, вместе тем, он вызывал резкую критику как «слева», так и со стороны официальной власти. Например, военная цензура характеризовала «Летопись» как журнал «резко-оппозиционного направления с социал-демократической окраской», считая, что он относится к числу пораженческих изданий: «вся русская политическая литература подвергается со стороны журнала «Летопись» резкому осуждению» (Военная цензура о «Летописи» // Летопись, 1917. № 2. С. 4). В то же время, оппозиционные правительству издания — «Правда» и другие рабочие газеты — резко осуждали «Летопись», в частности, в связи с публикацией в ней биографии Ф. А. Шаляпина, написанной М. Горьким (протест был вызван в связи с коленопреклонением Шаляпина перед царем на сцене Мариинского театра 6.01.1911 г.). Здесь стоит также отметить и жесткое высказывание В. Ленина о «Летописи»: «Там какой-то подозрительный блок махистов и окистов. Гнусный блок! Едва ли его можно разбить...» (письмо В. И. Ленина А. Д. Шляпникову 14/27 октября 1916 г.).

Стоит добавить, что до написания «Театральных заметок» Л. С. Выготский в журнале «Летопись» уже публиковал свои литературно-критические статьи: Вячеслав Иванов. «Борозды и межи» (1916, № 10), Андрей Белый. «Петербург» (1916, № 12), Д. Мережковский. «Будет радость» (1917, № 1). Судя по датам предыдущих публикаций и заключению военной цензуры о допуске к печати, комментируемая статья готовилась в третий, мартовский номер журнала за 1917 г.

Возможно, активность сотрудничества Выготского с журналом «Летопись» в этот период была связана не только с близостью его взглядов к идеологии и общей мировоззренческой позиции журнала, но также и с тем, что сотрудником журнала был его двоюродный брат — поэт, филолог и переводчик Давид Исаакович Выгодский (1893-1943). Заметим, кстати, что сам подзаголовок статьи Выготского, — *«Письмо из Москвы»*, — можно рассматривать как определенную игровую форму общения с братом, который вел в гомельской газете «Полесье» постоянную рубрику *«Письма из Петрограда»*, где писал о Ф. Сологубе, А. Ахматовой, Н. Гумилеве, В. Маяковском, В. Хлебникове, Д. Мережковском и др. Впрочем, данный подзаголовок мог появиться и как отклик на рецензию Я. Тугендхольда «Письмо из Москвы» (Аполлон, 1917. № 1), которая была посвящена, так же как и часть данной статьи Выготского, постановке А. Таировым спектакля «Фамира-Кифаред».

² «*Электра*» Софокла — Гофмансталия — одноактная драма Гуго фон Гофмансталия (1874-1929), написанная в 1904 г.; позднее переработана в либретто для оперы Р. Штрауса (1908). Гофмансталь является одним из крупнейших драматургов европейского символизма и принадлежит к идеологам австрийского декадентства. Среди первых постановок «*Электры*» в России можно отметить: спектакль А. Санина (Москва, 1907) «Вечер Гофмансталия», который включал «*Электру*» и «*Смерть Тициана*»; постановку «*Электры*» К. Марджановым (Киев, 1907); спектакль В. Мейерхольда «*Электра*» (Минск, 1908). Первая оперная постановка в России была осуществлена в Мариинском театре в 1913 г. (дирижёр А. Коутс, режиссёр В. Мейерхольд, художник А. Головин). Опера выдержала только три представления и была исключена из репертуара, поскольку спектакль включал сцену обезглавливания царских особ, что было неприемлемо, с точки зрения публики, в год празднования 300-летия дома Романовых.

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

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

⁴ «*чистой театральности*» — Ф. Ф. Комиссаржевский в своих статьях о театре активно выступал против сценического натурализма, считая натурализм одной из «болезней» современного ему театра, «бездушно имитирующего жизнь» как в актерской игре, так и в художественном оформлении спектакля. Не менее жестко Комиссаржевский относился и к взаимоотношениям театра и литературы, подчеркивая, что центральной в театре является *актерская импровизация*. По мнению Комиссаржевского: «Актер, играя на сцене, должен передавать зрителям, прежде всего, состояния своей души, и в этом главная его задача. <...> Чистым выражением этих состояний души являются, прежде всего, движения...» (Ф. Ф. Комиссаржевский. Писатель и актер (Мысли) // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 99). Причем движения должны быть подчинены «внутреннему ритму» как выражению состояний души человека, поэтому так нужны паузы, — «жизнь на сцене в молчании». Говоря о чистой театральности, Комиссаржевский утверждал, что «чувство должно быть доведено до такой степени силы, чтобы оно обязательно требовало выражающего его действия. В этом одно из отличий чувства жизненного от чувства сценического» (там же, с. 100).

⁵ «...на трагедии Софокла-Гофмансталия "*Электра*"» — миф об Оресте и Электре в греческих трагедиях разрабатывался в разных вариациях Эсхилом, Софоклом и Еврепидом. Кратко сюжетная линия по Софоклу может быть изложена следующим образом. У микенского царя Агамемнона и его жены Клитемнестры было три дочери Ифигения, Электра и Христофемида и сын Орест. Перед военным походом Агамемнон приносит в жертву одну из дочерей — Ифигению, что не может ему простить его жена Клитемнестра. По возвращению



Агамемнона Клитемнестра вместе со своим любовником Эгисфом, братом Агамемнона, убивают царя. Электра спасает своего малолетнего брата Ореста от Клитемнестры и Эгисфа как законного наследника трона, отправляя его из Микен в Фокиды. Спустя восемь лет, достигнув совершеннолетия, Орест возвращается с целью отомстить Клитемнестре и Эгисфу. Все эти годы Электра не могла принять смерть отца, и ее плач и крики каждый день потрясали стены дворца; ее сестра Христофемиды, напротив, смирилась и зывала к разуму Электры прекратить стенания. Узнав, что брат Орест вернулся, Электра побуждает его к убийству матери и ее любовника. Орест совершает убийство Клитемнестры, а затем и Эгисфа.

У Гофмансталия на первый план выдвигаются мистические глубины бессознательного и подсознательного в поведении главной героини. На подобное переосмысление классического сюжета наложило отпечаток его знакомство с работами З. Фрейда, в частности, с «Исследованием истерии» (1895). Гофмансталь подчеркивает в своих ремарках «дикое упоение» злобой Электры. Христофемиды не хочет помогать Электре в расправе над матерью, в ответ Электра проклинает Христофемиду и «в дикой решимости» готовится одна к мести. В сцене убийства Орестом Клитемнестры, Электра мечется перед дверью, «как пойманный зверь в клетке», и, услышав крик матери, «воскликает, как демон»: «Ударь еще раз!». После убийства Эгисфа Электра начинает приплясывать все быстрее и быстрее и в напряжении дикого ликования падает замертво. В репликах Электры и отзывах о ней других персонажей, а также в авторских ремарках на первое место выступает ее иступленная одержимость. Образ Электры проникнут непримиримостью, отчужденностью от всех, истерическим надломом. Сам Гофмансталь говорил о своей героине: «Содержание жизни разрушает ее изнутри, как превращающаяся в лед вода разрывает на куски глиняный сосуд» (Боги пали, осталась ненависть // Ведомости, 2013. № 136 (3398). 31 июля). Таким образом, одно из ключевых различий между Электрой у Софокла и Электрой у Гофмансталия состоит в том, что у Софокла ее стремление к мести направлено на восстановление порядка, разрушенного убийством царя, мужа и отца; у Гофмансталия же стремление обусловлено реализацией внутренних тенденций надломленного горем «Я». По сути дела, на это различие и обращает внимание Л. С. Выготский чуть ниже в своей рецензии.

б «...Электру, находящуюся во власти духа отца, отданную загробным теням, заменил разгневанной и мстящей за отца дочерью» — здесь, на наш взгляд, Л. С. Выготский затрагивает один из центральных вопросов, который интересует его при анализе театрального искусства — о психологии сценического переживания. Может ли актер пережить высокое чувство трагедии, если этого чувства у него не было в его реальном жизненном опыте? Заметим, что, по сути, с этого же вопроса и начинается анализ Выготский в своей первой работе о «Гамлете»: восприятие «Гамлета», как трагедии. Эта проблема, в несколько иной формулировке, будет обсуждаться им и в более поздних театральных рецензиях, где на первый план выступит оппозиция духовного и душевного смысла (см., например, рецензию Л. С. Выготского «Гастроли Е. В. Гельцер» (Наш понедельник, № 3. 11.09.1922. С. 4. — Стр. 328 наст. изд.). В данной же статье Выготский специально акцентирует внимание на мысли Ф. Ф. Комиссаржевского о том, что *отсутствие у современного актера реального опыта переживания трагического* требует адаптации греческой трагедии к знакомой ему «гамме чувств», переложения античной трагедии на современный лад. Это неизбежно ведет к психологизации трагедии, «претворению символической правды трагедии в жизненную правдоподобность».

⁷ «*протокольной имитации жизни*», «*жизненной правды*» — здесь Л. С. Выготский отсылает к статье Ф. Ф. Комиссаржевского «Писатель и актер (Мысли)» (В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914, С. 87-105).

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

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

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

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

¹⁰ «Обстановка <...> должна являться "выражением философского смысла всей пьесы"...» — приведем более расширенную цитату из статьи Ф. Ф. Комиссаржевского: «... чувства и мысли, идеи, создают и сценическую обстановку, все то, что окружает действующих на сцене людей. Таким образом, и она должна являться не копией жизни, не воспроизведением всего жизненного до мелочей, а лишь воспроизведением со строгим отбором самого типичного для внутренней характеристики действующих на сцене и выражением философского смысла всей пьесы (выделено ред.). Обстановка говорит зрителю тем же языком, которым говорят действующие, она рождена, как и каждая роль и весь ансамбль, одухотворенностью создателей сценического представления» (Ф. Ф. Комиссаржевский. Писатель и актер (Мысли) // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 95).

¹¹ Эта часть статьи Л. С. Выготского посвящена постановке спектакля «Фамира-Кифаред» крупнейшим русским режиссером-реформатором XX в. Александром Яковлевичем Таировым (наст. фамилия Корнблит, 1885-1950). На сцене Таиров дебютировал в 1904 г. в роли Пети Трофимова в «Вишневом саде» А. П. Чехова. В сезон 1906/1907 гг. был актёром театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. В Передвижном театре П. П. Гайдебурова начал режиссёрскую деятельность, поставив в 1908 «Гамлета» У. Шекспира и «Дядю Ваню» А. П. Чехова. В 1913 г. Таиров окончил юридический факультет Петербургского университета; в том же году поступил в Свободный театр К. А. Марджанова. Поставил здесь спектакль «Жёлтая кофта» Хезельтона-Фюрста и пантомиму «Покрывало Пьеретты» Шницлера. В 1914 г. Таиров вместе с Алисой Коонен и группой молодых актёров создал Камерный театр, который назвал «театром эмоционально-насыщенных форм» или «театром неореализма». Центральной в его творчестве была проблема актерской выразительности, поиск новых художественных средств развития языка театрального искусства.

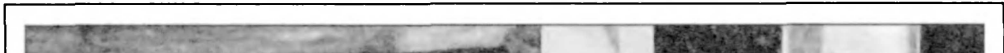
¹² «*Фамира-Кифаред*» *Иннокентия Анненского...* — пьеса написана И. Ф. Анненским в 1906 г., имела подзаголовок «вакхическая драма». Подзаголовок недвусмысленно отсылает к классическому противопоставлению «аполлонического» и «дионисийского» начал; противоположность небесного и земного. Если «аполлоническое» начало воплощает принцип индивидуализма, рациональности, мудрости, гармонии, уравновешенности и оптимизма, то «дионисийское», напротив, символизирует иррациональное уничтожение индивидуальности через мистическое единство (сплоченность со своим ближним), неудовлетворенность (нарушение покоя, беспокойство), безмерное буйство (как чудовищный ужас, так и блаженный восторг). Как отмечал Ф. Ницше, «под чарами Диониса смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком» (цит. по: Ницше Ф. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм* // Ницше Ф. *Собрание сочинений*: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1).

Сюжетная канва драмы Анненского основана на античном мифе о Фамире, сыне нимфы Агриопы и царя Филаммона. Фамира, прославившийся своей игрой на кифаре, вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишен музыкального дара. У Анненского этот миф дополнен особой линией любви матери-нимфы Агриопы к своему сыну Фамире. Обольщенный Фамира лишается слуха и в отчаянии выжигает себе углем глаза и становится нищим, выпрашивающим подаяния; мать же, превращенная в птицу, сопровождает его в вечных скитаниях.

¹³ *Безлюбый* — антоним к слову «любящий» (не любящий, не способный любить). Заметим, что именно это редкое в русском языке определение использует и постановщик спектакля А. Я. Таиров в своей работе «Записки режиссера», которая была опубликована в 1921 г.: «назревала безлюбая трагедия Фамиры» (Таиров А. Я. *О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма*. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 163).

¹⁴ «...*Камерному театру, поставившему эту пьесу*» — премьера спектакля «*Фамира-Кифаред*» в Московском Камерном театре состоялась 2 ноября 1916 г. (режиссер А. Таиров, художник А. Экстер, художник по свету А. Зальцман, композитор А. Фортер, лепка портала В. Мухина, в главной роли Н. Церетелли). Публика и критика благосклонно приняли спектакль. Так, театральный критик Я. Тугенхольд писал: «Постановка "Фамиры-Кифаред", несомненно, самое значительное явление московской театральной жизни в начале сезона. Я вовсе не хочу этим сказать, что спектакль оправдал все возлагавшиеся на него надежды — слишком своеобразен был замысел, слишком сложна была драма Анненского сама по себе, слишком неблагоприятно для больших затей в наше военное время, чтобы все вышло так, как предполагалось. Но именно ввиду перечисленных обстоятельств даже промахи спектакля интересны, а самый факт его значителен» (Тугенхольд Я. *Письмо из Москвы* // *Аполлон*, 1917. № 1. С. 72-74]. Помимо этой оценки, с нашей точки зрения, важно привести и свидетельство о реакции зрителей на постановку. Так, ведущая актриса Камерного театра Алиса Георгиевна Коонен (1889-1974) вспоминает: «Очень хорошо помню этот спектакль. Напряженная тишина в зрительном зале, никаких внешних знаков одобрения. Мы не понимали: есть успех или нет. После конца публика не спешила уходить, горячо обменивалась впечатлениями. Поклонники и друзья театра говорили Таирову и актерам много хороших, даже восторженных слов, но впечатление рядового зрителя оставалось загадкой. Каково же было наше удивление, когда на следующий день появились единодушные хвалебные отзывы в прессе. Даже Николай Эфрос, постоянный приверженец Художественного театра,





писал об этом спектакле как о полной победе. Постепенно расшевелилась и публика. Уже через несколько дней атмосфера в зале сильно потеплела, во время действия то и дело раздавались аплодисменты» (Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985. С. 228-229).

¹⁵ «...рассматривать ее только, как переработку античной трагедии» — цитата из публичной лекции И. Анненского «Античная трагедия» (Анненский И. Ф. Драматические произведения: Меланиппа-философ. Царь Иксион. Лаодамия. Фамира-кифаред. М.: Лабиринт, 2000. С. 5-46).

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

¹⁷ «...по системе А. А. Зальцмана...» — эта система давала возможность использовать рассеянный свет. Позднее А. Я. Таиров писал: «Произведенные им частичные опыты на сцене Камерного театра, а затем применение его изумительной системы в макете «Фамиры-Кифарэда» подарило нас всех незабываемыми минутами. Сценическая коробка, являющаяся почти неизменным гробом для многих исканий, в немом бессилии расступалась перед мощными потоками света, насыщавшего макет, и вот уже исчезали стены и разливавшаяся световая атмосфера меняла свою окраску, откликаясь на малейший нажим управляющего рычага» (Таиров А. Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 171). Важны и уточнения, касающиеся особенностей этой системы освещения, которые отмечает в своих воспоминаниях А. Г. Коонен: «Свет Зальцмана оказался абсолютно органично связанным с художественным решением спектакля. Он заполнял все сценическое пространство. В освещении не участвовали ни рампа, ни софиты, ни прожекторы — свет был прозрачным, то легким, радостным, то пасмурным. Нас, актеров, освещение Зальцмана поначалу озадачило. Когда впервые на репетиции сцену залил зальцмановский свет, оказалось, что обычный театральная грим выглядит в нем совершенно неприемлемым. Актеры казались накрашенными, как в захудалом балагане. Тогда Таирову пришла в голову мысль, сделать грим графическим. Подчеркивались только глаза и брови, тон лица оставался естественный, свой. Так как тела актеров были сильно обнажены, возникла еще одна мысль — подчеркнуть рельеф мышц тонкими растушеванными линиями. Это дало замечательный эффект. Рисованных линий из зала, конечно, не было видно, но тела укрупнились, казались особенно сильными» (Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985. С. 227-228).

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

подчеркивания «трехмерного» тела актера использовалась особая «кубатура» (то, что Выготский выше назвал «кубистические массы»): «Прежде всего, пол сцены должен быть сломан. Он не должен представлять собой одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля на целый ряд разновысотных горизонтальных либо наклонных плоскостей, ибо ровный пол явно невыразителен: он не дает возможности рельефно выявить спектакль, он не дает возможности актеру раскрыть в должной степени свое движение, в полной мере использовать свой материал» (Таиров А. Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 161).

¹⁹ «...вызывающим своей незавершенностью в зрителе дополнение и продолжение творчества актера» — здесь Л.С. Выготский фиксирует важный психологический феномен, который связан с проблемой действенной идентификации зрителя со сценическим персонажем. Заметим, что мысль о *незавершенности* актерского действия и эффекте его завершения зрителем переключается с кругом идей К. Левина, которые тот формулировал по поводу психологических механизмов, связанных с эффектом незавершенного действия (подробнее см. Собкин В.С. К определению понятия «идентификация» // Виды и функции речевой деятельности / Под ред. А.А. Леонтьева. М.: Институт языкознания РАН, 1977. С. 115-122).

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

Следует подчеркнуть, что свой взгляд на своеобразие психологии актерской игры Таиров строил на оппозиции как к Натуралистическому театру (К.С. Станиславский), так и Условному (В.Э. Мейерхольд), что было чуть позже обобщено им в работе «Записки режиссера» (1921). Так, Натуралистический театр, по мнению Таирова, «мало-помалу превратился не то в экспериментальный институт по психопатологии, не то в популярного гида по истории русской и иностранной литературы <...> Сосредоточившись исключительно на переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив творчество его жизненной правде со всеми ее случайностями, Натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свои особые, отнюдь не продиктованные жизнью законы» (Таиров А. Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 84-85). Если Натуралистический театр страдал «косноязычием» жеста, то Условный, напротив, «сбросил с актеров отягчавшие плечи жизненные пиджаки» (там же, с. 87). Актеры Условного театра были подчинены замыслу художника, входя в спектакль в виде «колоритного пятна», отсюда «статуарность» актера,

скудость и скудность жеста. Вспоминая свою работу с Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской, Таиров писал: «Я помню, как тщательно актеры вылущивали из своей души "презренные чувства", как стремились они к тому, чтобы, боже избави, не переживать страдание, гнев, любовь, ненависть или радость, а лишь холодно и спокойно *изображать их*. *Изобразительный метод* стал главным догматом их сценической веры и главным компасом их сценической практики» (там же, с. 88). Для Мейерхольда периода Условного театра было важно найти в живописных полотнах выразительные жесты героев и компоновку групп персонажей, которые он и стремился перенести на сцену; актеры изображали не чувства, а их внешние проявления, *их форму*. Следствием этого, по мнению Таирова, является «механизация актера», «умерщвление в нем творческого Я».

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

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

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

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

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

²³ «...придавая драме дурной элемент балета» — отметим, что выразительным языковым средствам в танцевальном искусстве и драматических спектаклях Л. С. Выготский

уделял особое внимание во многих своих газетных рецензиях периода 1922-1923 гг. (см., например, Гастроли Е.В. Гельцер // Наш понедельник, №3. 11.09.1922. С. 4; Гастроли Утезова и Фореггера // Наш понедельник, №46. 23.07.1923. С. 3; Наш понедельник, №47. 30.07.1923. С. 3. — Стр. 328, 398, 399 наст. изд.).

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

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

²⁶ «...новой Второй студии Художественного театра...» — студия открыта в Москве в 1916 г. мхатовцами Н. Массалитиновым, Н. Александровым и Н. Подгорным. Среди студийцев были актеры К. Еланская, А. Зуева, М. Кнебель, Б. Ливанов, М. Прудкин, Н. Хмельёв, М. Яншин и др. Режиссерами студийных спектаклей были К.С. Станиславский («Сказка об Иване-дураке», 1922), Е.Б. Вахтангов («Потоп», 1918), В.Л. Мchedлов («Младость», 1918) и др. Первым спектаклем студии была постановка Мchedловым пьесы З. Гиппиус «Зеленое кольцо» (1916). В спектакле были заняты: Р. Молчанова, Н. Баталов, Е. Бринер-Корнакова, А. Гузеев, Е. Елина; роль главной героини гимназистки Финочки исполняла Алла Тарасова. В 1924 г. В.И. Немирович-Данченко приступил к реорганизации Художественного театра: 1-я Студия была «отпущена на волю» и превратилась в самостоятельный театр — МХАТ 2-й, а 2-я Студия прекратила своё существование, и её актёры и режиссёры были приняты в Художественный театр и составили так называемое «второе поколение» МХАТа. В 1927 г. Немирович-Данченко писал бывшему студийцу Н. Хмельёву: «Я радуюсь тому, что оправдались давно-давно сказанные мною слова, что во 2-й Студии больше, чем где-нибудь, индивидуальных дарований. Радуюсь тому, что во 2-й Студии всегда было такое крепкое, непоколебимое отношение к метрополии. Радуюсь, что судьба направила в главное русло театра именно 2-ю Студию и что её вожаки шли по этому пути со смелостью, ясностью и безоговорочностью — качества, с которыми только и можно побеждать» (Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т.2. С. 344, 713-714)

Дебютному спектаклю студии — «Зеленое кольцо» по пьесе Гиппиус — посвящена третья часть комментируемой статьи Л.С. Выготского. Добавим, что позднее в 1923 г. Вторая студия МХАТ гастролеровала в Гомеле, и на эти гастроли Выготский дал критический отзыв (Наш понедельник, №51. 27.08.1923. С. 3. — Стр. 404 наст. изд.).

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

²⁸ «лабораторией новых исканий» — К.С. Станиславский считал свою студию творческой лабораторией: «Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов» (Станиславский К.С. Собраний сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 358).

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

³⁰ «...постановка пьесы З. Гиппиус "Зеленое Кольцо"...» — работа над пьесой началась в 1914 г., опубликована же она была в 1916. «Зеленое кольцо» — пьеса о молодых людях, обеспокоенных поиском новых социальных и религиозных идей. Она является философской драмой, в которой поставлены и решаются важнейшие для творчества Гиппиус той поры религиозно-философские вопросы: общественность, брак, пол, будущность.

Еще до публикации за право ее постановки боролись несколько театров. Так, Всеволод Мейерхольд в письме (1914) к Зинаиде Гиппиус писал: «Многоуважаемая Зинаида Николаевна, распечатывая Ваше письмо, я уже знал, что меня ждет: <...> Дмитрий Сергеевич отдал свою пьесу (*по видимому, имеется в виду пьеса Д. С. Мережковского «Будет радость» — ред.*) в Художественный театр, а Вы Ваше «Зеленое кольцо» — студии К. С. Станиславского. <...> Не забудьте, что Вы обещали написать мне, как теперь обстоят дела Вашего «Кольца», ставшего мне столь дорогим» (Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896-1939. М.: Искусство, 1976. С. 166). Первая постановка пьесы была осуществлена В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре (преьера состоялась 18 февраля 1915 г.).

Полтора года спустя «Зеленым кольцом» открылась Вторая студия МХТ (27 ноября 1916 г.). По воспоминаниям Всеволода Вербицкого, одного из основателей и руководителей студии, дебют был более чем успешным: публика минут пять непрерывно вызывала режиссёра, который «по своей исключительной скромности» предпочёл спрятаться (Вербицкий В. А. Вторая студия. Из воспоминаний // Ежегодник Московского Художественного театра. 1946 г. М., 1948, С. 523-556). Во многом успех этого спектакля был обусловлен особым отношением актеров к содержанию пьесы. В репетиционной работе они шли именно «от себя» («Я в предлагаемых обстоятельствах»), а не от знакомых сценических образцов. С известной оговоркой можно полагать, что в своей репетиционной работе над пьесой режиссер В. Л. Мчедлов использовал этюдный метод, в результате которого была найдена особая атмосфера и стилистика существования актеров на сцене. В. И. Немирович-Данченко отмечал, что исполнители «Зеленого кольца» были «свежее и вооруженнее в приемах простоты», чем актеры МХТ (Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 2. С. 544-545). В подтверждение сказанного сошлемся на известного театроведа И. Н. Соловьеву: «Зеленое кольцо» дало очень молодым актерам идти не от знакомой сцены (знакомой сценой не была ли к этому моменту сцена МХТ, ее пленительные спектакли Чехова), а от знакомой жизни: от нашей собственной жизни, сценой еще не ухваченной. Люди потянулись в Милютинский переулок (Вторая студия в свой первый год играла там), хотя и афиши еще не было. Спектакль влек шармом ближней узнаваемости, когда на интонацию, на жест, на складочки блузки радуешься: та самая, тот самый, те самые. Юноши и девушки «те самые». Не «похожие», а «те самые». Во всяком случае, Финочка в «Зеленом кольце» была «та самая». В восемнадцатилетней Алле Тарасовой признали идеал «своей» (молодые офицеры брали с собою на фронт открытки с Финочкой — Тарасовой, как брали фотокарточку сестры или нареченной)» (Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М.: Московский Художественный театр, 2007. С. 306).



Стоит добавить, что предлагаемая самой драматургией «Зеленого кольца» возможность активного включения актером своего жизненного опыта в предлагаемые обстоятельства пьесы и использование режиссером этюдного метода для освоения ими текста роли стали одними из важных психотехнических принципов работы над ролью именно во Второй студии МХТ. Подтверждением этому, на наш взгляд, может служить педагогическая деятельность одной из учениц Второй студии М.О.Кнебель при воспитании актеров и режиссеров. Заметим, что собственно психологические механизмы подобного освоения текста пьесы как порождения смыслового высказывания были рассмотрены Кнебель в совместной статье с А.Р.Лурией (Кнебель М.О., Лурия А.Р. Пути и средства кодирования смысла // Вопросы психологии, 1971. №4. С. 77-83).

³¹ «*Написанная a thèse...*» — в пер. с франц. «написанная от ума, дидактично».

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

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

³⁴ «*Главная ее черта — это преодоление разделенности, одиночества, соборность, совместность*» — здесь Л.С.Выготский ссылается на то понимание смыслового центра «Зеленого кольца», которое дает в своем послесловии З.Гиппиус: «Мейерхольд <...> собрал в фойе молодежь (подлинную молодежь, иные еще только школу кончали). "Вы поймите, — взволнованно убеждал он молодых артистов, — вы поймите, что центр этой сцены — "вместе". Каждый должен чувствовать себя живой частью одного живого целого. И все время тут же присутствует это "целое". Двигайтесь, путайте, перебивайте друг друга, но слушайте не себя, а всех других. Никакая путаница не страшна, если вы будете помнить вот это "вместе", вот эту живую, все время действующую в вас и среди вас, — общность..." Я не помню точных слов и всей технической стороны речи Мейерхольда, но суть ее, здесь переданная, была именно такова. И лишний раз убедила меня, что Мейерхольд знает — пусть недостаточно в пьесе выявленный — центр "Зеленого Кольца", его секрет: радость совместности» (З.Гиппиус. Зеленое — алое — белое. Вроде послесловия // Биржевые ведомости, 1916. 23 апреля (утренний выпуск).

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

³⁶ «*трое целуются, обнявшись*» — здесь Л.С.Выготский отсылает к финалу пьесы «Зеленое кольцо».

Финочка, Сережа и Руся стоят вместе, Финочка посередине, держатся за руки.

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

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

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

Трое целуются, обнявшись.

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

³⁸ «...пьесы "написанные", а не обозначенные только» — здесь Л.С. Выготский неявно отсылает к дискуссии, развернувшейся в 1914 г. вокруг статьи Ю. Айхенвальда «Отрицание театра», который сформулировал жесткий тезис о том, что театр вторичен по отношению к литературе: «...драма без театра мыслима, театр без драмы немислим. Если бы он составлял к ней неизбежное дополнение, это бы его узаконяло; но он, повторяю, — только спутник; а без спутников можно обойтись, — был бы путь» (Айхенвальд Ю. Отрицание театра // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 14).

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

⁴⁰ *Савина Мария Гавриловна (1854-1915)* — великая русская актриса. В 1869 г. дебютировала в Минске, в пьесе «Бедовая бабушка». В свой первый бенефис (1869) играла роль Полиньки в пьесе «Доходное место» А.Н. Островского (1869). В 1874 г. дебютировала на Петербургской сцене и была приглашена в Александринский театр, где после роли Кати в пьесе «По духовному завещанию» заняла ведущее место. Начиная с комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1876), А.Н. Островский доверял ей исполнение главных ролей почти во всех своих новых пьесах. Критика отмечала воплощение в игре Савиной поэтической





женственности, искренней веселости наряду с глубоко трогающим драматизмом, а также успешное перевоплощение в ролях от наивных девочек в мелодрамах до крупных комических или трагических героинь в классических произведениях Н. Гоголя, И. Тургенева, Лопе де Вега и др.

⁴¹ «...ограничился раскрытием вложенной в нее автором идеи "радости совместности"» — заметим, что эту идею зрители и критика смогли понять и пережить при просмотре спектакля В. Мейерхольда по пьесе З. Гиппиус. Так, известный критик Г. И. Чулков писал: «...В современном театре почти всегда скучно. Но вот недавно смотрел я "Зеленое кольцо" З. Н. Гиппиус, и не только не скучал, но ушел из театра как-то хорошо растревоженный и, быть может, пойду опять смотреть эту странную пьесу. <...> Я жадно слушал этот строгий, к одной цели направленный диалог, смотрел с неотступным интересом сцену за сценою, где все какое-то одно устремление, один порыв. Мне кажется, что очарование "Зеленого кольца" именно в этом исключительном единстве устремления. Душа автора куда-то летит. Вот этот полет и волнует, и увлекает. <...> Я не только извне понял, что хотел сказать автор, но и как-то невольно согласился с ним. Я согласился с тем, что целомудренной душе девушки и отрока сегодня, в начале XX века, невозможно принять покорно те формы брака, сопутствующего развратом, тяжелым и косным, какие существовали до сих пор. Да и "счастливый" брак, верный и прочный, можно ли принять? Здесь что-то неладно, что-то неблагополучно. История Дафниса и Хлои не влезет в наш новый любовный опыт. Идиллия никак не получится. И даже любовные муки Тристана мы теперь понимаем как-то "ретроспективно". Вот об этом, мне кажется, пьеса З. Н. Гиппиус. Отвращение к этим формам брака и "любви" так остро и так напряженно в "Зеленом кольце", что невольно является мысль о монашеской точке зрения. Нет ли тут под новою маскою ветхих и суровых идей того же восточного аскетизма? В том-то и дело, что нет. Надо прислушаться к тому, о чем лепечут эти подростки из "Зеленого кольца". В том-то и дело, что целомудрие не аскетизм. Пусть наивно, пусть нескладно, пусть безумно даже — все это, весь этот отказ от вчерашней семьи. Но зато здесь есть верность заповеди — будьте, как дети. <...> во всем есть дух новый, чуждый простого и высокомерного отрицания любви и жизни» (Чулков Г. Н. Наши спутники. М.: Изд-во Н. В. Васильева, 1922. С. 54-56).

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

⁴³ «... "Сверчка на печи" в первой студии...» — подробнее см. рецензию Л. С. Выготского «Гастроли "Красного Факела". Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти» и наши комментарии к ней (Наш понедельник, № 39. 04.06.1923. С. 3. — Стр. 376 наст. изд.).

Театр и революция

¹ Статья опубликована в книге «Стихи и проза о русской революции. Сборник первый» (Киев: Книгоиздательский кооператив «Современная мысль», 1919). 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 эстетического 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 2-й сборник издан не был. Стоит добавить, что позднее Приказом Главлита книга была запрещена из-за помещенных 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 устранин 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 Китяж. Троцкий. Кольцов М. // Куранты искусства, литературы, театра и общественной жизни. Киев, 1918. №8 (сентябрь). С. 8-9). В 1954 г. М. Кольцов был реабилитирован.

Автор другой критической статьи — Владимир Гариевич Агатов (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-морьяка...»), исполненные в фильме Марком Бернесом получили общенародное признание, 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». Агатовым 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, Агатову приписывается авторство текста песни «Кокаинетка» («Что Вы плачете здесь, одинокая глупая 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. Агатова, также как и судьба М. Кольцова сложилась трагически — в 1949 г. он был репрессирован. Отбывая свой срок в лагере, Агатов 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. Больного пришлось 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 1915-го и 1916-го 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 «Соловьиный 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. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 2. 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 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 // *Художественная культура* [эл. изд.] / Гл. ред. Дуков Е. В. М.: ГИИ, 2012. № 5). 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, 1957. Т. 8. С. 120).

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.). Основание 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, В. 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 девятых годов прошлого века, они не вошли еще сколько-нибудь широко и прочно в наш словесный оборот, не стали еще ходячею монетою 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, подводился под это ощущение некоторый теоретический, 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

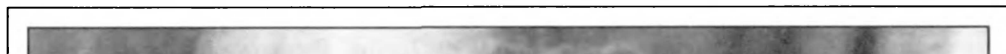
от него (а радость — непрменная атмосфера оправданного в своем бытии театра, тот воздух, вне которого нет для него подлинной жизни и нет в нем подлинной нужности), — все сильнее просачивалась какая-то горечь и без всякого теоретизирования, непосредственным своим языком говорила, что не все тут обстоит 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 гущалось 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, 1913. 13 октября). Этого аспект в системе Станиславского будет затрагиваться Выготским и в более поздних его рецензиях (напр., см. «Наш понедельник», №39. 04.06.1923. С. 3. — Стр. 376 наст. изд.).

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 исключающий 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 (В. Иванов), комедии дель арте (А. Блок), средневековой мистерии (А. Ремизов) (подробнее см. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Ком. 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 веревочку 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 её неприглядности, особой, по выражению В. Майкова, «прикрепленности человека к жизни». Реалистические принципы русского театрального искусства нашли свое отражение и в драматургии, 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 др. 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 др. 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 снизили 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 именно «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, грозным 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. / Ком. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 129-131). Однако в отличие от Мейерхольда, он строит свое рассуждение на анализе ценностей, акцентируя внимание на социальных ожиданиях театральной публики, как «незыблемой основы театра».

¹⁰ «...отрицание театра Айхенвальда...» — имеется 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 вовсе 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. Отрицание театра // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 13-14).

¹¹ «... "театр для себя" Евреинова» — здесь Л. С. Выготский делает отсылку к теоретическому принципу театральности Н. Н. Евреинова, согласно которому «инстинкт театральности» свойственен человеку также как инстинкты самосохранения, половой и другие. Это инстинкт *преображения*, «т.е. инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком» (Евреинов 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, №28. 12.03.1923. С. 3. — Стр. 360 наст. изд.).

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 «Полесская правда», № 1057. 25.11.1923. С. 4. — Стр. 426 наст. изд.

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, ожидая, 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 А. П. // 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 золочёных туфельках на высоких каблуках, увидел гордо поднятую прекрасную голову с тяжёлой, падающей на спину причёской. Блеснул тонкий браслет у плеча. Блеснули большие, ясные и гордые глаза. «А-а, это вы, мещенат... — 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 своё 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, №42. 25.06.1923. С. 3. — Стр. 390 наст. изд.).

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, №30. 26.03.1923. С.3; №32. 09.04.1923. С. 4; №33. 16.04.1923. С. 3; №34. 23.04.1923. С. 3; №36. 14.05.1923. С.3; №37. 21.05.1923. С.4 (Стр. 361, 362, 364, 366, 367, 369 наст. изд.); отдельные рецензии посвящены также белорусскому театру (Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С.4; №42. 25.06.1923. С.3 (Стр. 387, 388 наст. изд.)). 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 рутины, штампа, косности (название происходит от украинского «березень» — первый весенний месяц, март). В художественное объединение входило шесть актёрских студий (в Киеве, Белой Церкви, Умани, Одессе), более 400 актёров и сотрудников, режиссёрская 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 актёров и режиссёров. 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, экспрессионистичности, 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 годы 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. Лурии, который включал в себя отделы общей (заведующий отделом — П. Гальперин), клинической (завотделом — М. Лебединский) и генетической (детской и возрастной; завотделом — 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 Лесь Курбаса и, скорее всего, он старался приобщить своих коллег-психологов к творчеству этого режиссера и своего первого учителя. Возможно, что театральные впечатления, 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 сходства 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 побудило 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 др. (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 перделки 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: Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2005). Действительно, подобные перделки 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 мелкобуржуазной 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 внутреннего голоса: «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, В. 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 Романов 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 можно думать, что Л. С. Выготский допускает неточность, поскольку В. М. Фриче в 1918 г. был назначен комиссаром по иностранным делам Московской области. Должности комиссара по делам искусств 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 (Центроттеатр) 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...». Правомерность 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. / Ком. 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 др. Более подробно см. прим. 7 к рецензии Л. С. Выготского «Гастроли второй студии МХАТ» (Наш понедельник, № 51. 27.08.1923. С. 3. — Стр. 669 наст. изд.).

³³ «На дне» — премьера пьесы М. Горького в Художественном театре состоялась в 1902 г. (режиссёры: 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 гг. 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 казнён, 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, № 20. 10.1918. 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 механизме действия механизма идентификации. Подчеркнем, что Выготский весьма точно

диагностирует своеобразие этого феномена как проявление *истерии*. В этой связи сопоставим описание механизма идентификации при интерпретации истерического припадка, как действие 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 желанья 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 пансиону. 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, подчинённых агитационным задачам.

⁴⁰ «*Коммивояжер свободы*» — в библиографии Викторьена Сарду (1831-1908) пьесу с таким названием 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 "явно 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 цензурируемым 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 отшатнулась 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 устраивал овации 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* (здесь и далее выделено ред.) в сером кителе. Звуки 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 «...переработанной для сцены поэмы Вас. Каменского "Стенька Разин"...» — поэма русского поэта-футуриста В. В. Каменского «Стенька Разин» написана в 1915 г.; в 1919 она переработана в пьесу; в 1928 — 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 свой репертуар (см. рецензию Л. С. Выготского «Гастроли Максимова» в газете «Полесская правда» № 1072 от 13.12.1923. С. 3. — Стр. 429 наст. изд.).

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 др. 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 кошунством. 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 потопы 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 попадаются 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.], №243. 5.11.1918).

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 угождать 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 усугублялось 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, 1918. № 10. 11 ноября. С. 2).



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 статьей 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 — приложение 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. комиссар, ибо вижу в этом организованную черную травлю революционного искусства» (Маяковский В. Открытое письмо народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому // Петроградская правда, 1918. № 254 (480). 21 ноября).

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; 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 актёрской игры (окарикаривании 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-саботажники, блокада РСФСР, а также замечания об электрификации и о концессиях в связи с обсуждением этих вопросов на VIII Всероссийском съезде Советов в декабре 1920 года 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 thèse» 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, 1918. № 10. 11 ноября. С. 2).

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, 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 гг. 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 др. 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 Ахматовой. 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» (Пунин 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 работе «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

тысячелюстной революции дни не воспеты.

На улицы, футуристы,

барабанщики и поэты!

⁵⁴ *Озаровский Юрий Эрастович (1869-1924)* — драматический актёр, педагог, театровед, режиссёр 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 «Мститель» писал: «Старый театр нужно сломать. Кто не понимает этого, тот не понимает ничего» (Правда [ежедн. изд.], №282. 16.12.1919). Более того, чуть позже в 1920 г. в своей книге «Экономика переходного периода» он уже не ограничивался цензурой и «словом» 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» (цит. по: 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 [ежедн. изд.], №47. 23-28 декабря 1919 г.).

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, №37. 21.05.1923. С. 4. — Стр. 369 наст. изд.).

⁵⁶ «Всякому, и юноше, и старику 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, В. 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 художественного произведения» (1912) эта мысль выражена несколько иначе: «Каждое приближение к нему (к художественному произведению — прим. 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).

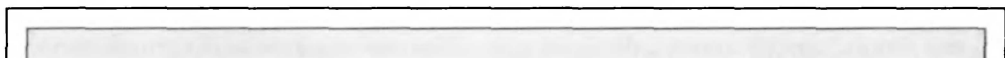
⁵⁹ «Шекспировский театр» — английский драматический Королевский Шекспировский театр; открыт в 1879 г. в Стратфорде-на-Эйвоне. В театре ставятся пьесы У. Шекспира и проходят шекспировские фестивали (с 1886 г. они стали регулярными).

⁶⁰ «...Гамлет Крэга...» — имеется в виду постановка «Гамлет» Г. Крэга в Художественном театре в 1911 г.; роль Гамлета исполнял В. И. Качалов. На эту постановку Л. С. Выготский ссылается также в своей работе «Трагедия о Гамлете, принце Датском, В. 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 // Герцен А. И. Собрание сочинений: в 30 т. М.: Акад. наук СССР, 1961. Т. 22).

⁶² «Иначе говорят в зале или комнате...» — заметим, что особое внимание соотношению 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 различия 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 изменяло 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 стараются 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, № 10. 30.10.1922. С. 3; № 38. 28.05.1923. С. 3. — Стр. 341, 374 наст. изд.).

⁶⁵ «Москва увлекается Диккенсом» — имеется в виду постановка Первой студии 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, № 39. 04.06.1923. С. 3. Прим. 3. — Стр. 376 наст. изд.).

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 послереволюционные 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 отдела, 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 Новагорода». 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 пружиною. 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 прибавлять 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 Зимины) в сезоне 1918/1919 гг. В послереволюционный период, помимо постановки в театре Совета рабочих депутатов оперы «Борис Годунов», Ф. Ф. Комиссаржевский поставил «Лознгрин» Р. Вагнера, «Орестейю» С. Танеева, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова. В этот 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 — прим. 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, 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 (псевдоученый 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, открытые 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» высказывались 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 затрещине, 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).

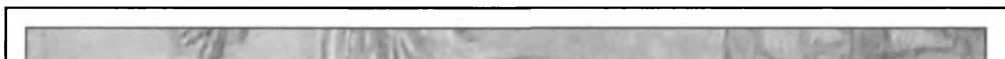
Заметим, что вскоре после премьеры Форреггер был приглашен в качестве участника агитпоезда в Воронеж, и «Театр четырех масок» так и остался «студией одного спектакля» (Марков П. А. О театре: в 4 т. М.: Искусство, 1974. С. 454). Добавим, что к творчеству Н. Н. Форреггера Л. С. Выготский еще раз обращается в своей рецензии «Гастроли Утесова и Форреггера» (Наш понедельник, №46. 23.07.1923. С. 3. — Стр. 398 наст. изд.).

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. Послереволюционная 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 г. 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 «Жар-птица» 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 театра, 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 облачью, 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.

Нарежьте даже

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 изображении («небо как у Айвазовского»), то А. Левинсон в своей рецензии на спектакль напротив подчеркивает гротескность: «...веселы в «Раю» пестрые пузыри облаков».

ТЕАТРАЛЬНЫЕ РЕЦЕНЗИИ ГОМЕЛЬСКОГО ПЕРИОДА

Монна Ванна

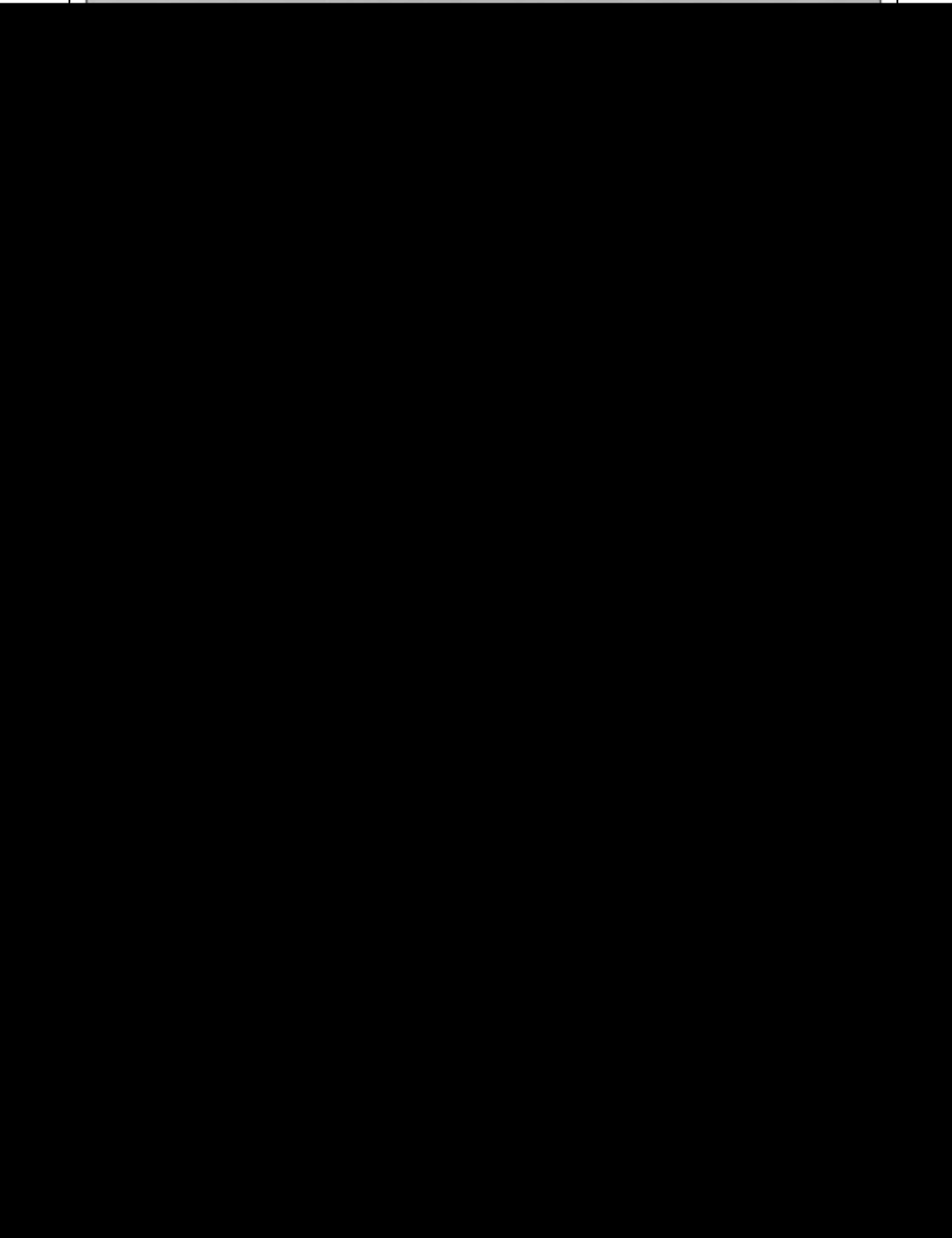
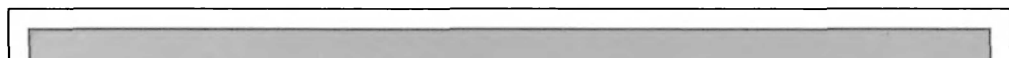
¹ Вереск, № 1. 22.05.1922. С. 8-9. Данная рецензия отсутствует в списке авторских работ Л.С. Выготского (Лифанова Т.М. Полная библиография трудов Льва Семеновича Выготского // Вопросы психологии, 1996. № 5. С. 137-157) и публикуется впервые. Добавим, что год спустя Выготский возвращается к этой пьесе в небольшой рецензии на гастрольный спектакль в Гомеле театральной труппы «Красного Факела» (Наш понедельник, № 40. 11.06.1923. С. 3. — Стр. 381 наст. изд.).

² Историческая драма «Монна Ванна» М. Метерлинка написана в 1902 г. Поскольку она малоизвестна и практически не ставилась в Советский период, приведем кратко сюжет драмы. Действие пьесы разворачивается в осажденной врагами Пизе, во главе которых стоит немный полководец флорентийцев Принцивалле. Начальник пизанского гарнизона Гвидо Колонна отправляет своего отца Марко на переговоры с врагом, после которых Марко сообщает сыну о согласии Принцивалле не разрушать город, а перейти на их сторону, т.к. флорентийцы готовят заговор против самого Принцивалле, однако для этого необходимо выполнить одно условие: жена Гвидо — Монна Ванна должна придти к нему совсем нагой, прикрытой лишь плащом. Несмотря на протесты мужа, Монна Ванна готова принести себя в жертву ради спасения Пизы. Во время встречи Принцивалле и Монны Ванны выясняется, что она — та женщина, которую он любит с детства. Однако в этот момент флорентийцы врываются в лагерь Принцивалле, и уже Монна Ванна становится спасительницей Принцивалле, предлагая ему уйти в Пизу. Город торжествует и прославляет подвиг Монны Ванны, однако униженный Гвидо готов принять ее обратно в качестве жены только после смерти «насильника». Он ставит жену перед выбором — либо она признается в том, что Принцивалле обладал ею, либо, если она настаивает на том, что он ее не обесчестил, — он будет казнен. Тогда Ванна, чтобы спасти Принцивалле, лжет, что он обладал ею, что она заманила его в город поцелуями (при этом она страстно целует Принцивалле, шепчет ему слова любви и заклинает молчать).

Марко понимает и принимает высокий обман Монны Ванны. Гвидо счастлив, для него прошедшее — тяжелый сон. «О да, ты прав, — отвечает ему Ванна, — то был тяжелый сон... А вот сейчас — сейчас начнется светлый...».

В России сценическая жизнь «Монны Ванны» связана, прежде всего, с именами В. Ф. Комиссаржевской и В. Э. Мейерхольда. Впервые «Монна Ванна» была поставлена антрепренером С. В. Брагиным в 1903 г. в Железноводске, а год спустя — труппой В. Э. Мейерхольда, также на юге России. В обоих этих спектаклях главную роль играла В. Ф. Комиссаржевская.

³ *Морис Метерлинка (1862-1949)* — бельгийский философ и драматург. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1911). Его литературные интересы во многом определились благодаря знакомству с Э. Верхарном, Ф. Вилье де Лиль-Аданом и другими поэтами-символистами. Изучение философии усилило мистицизм Метерлинка. Мировую славу ему принесла пьеса «Синяя птица» (1908). Право ее первой постановки Метерлинка передал К. С. Станиславскому



(преьера состоялась 13 октября 1908 г.). Мотив смерти постоянно присутствует в его творчестве; в поздний период возобладали интерес к мистике и оккультизму. (Шкунаева И. Ранний театр Мориса Метерлинка; Театр Метерлинка в начале XX века // Шкунаева И. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973).

⁴ «*крови, криков и шпак*» — цитата из работы М. Метерлинка «Трагедия каждого дня» из сборника «Сокровище Смиренных» (1896): «Они (трагики — прим. ред.) занимают нас таким же родом приключений, которые забавляли варваров, столь привычных к искушениям, убийствам и изменам, между тем как наша жизнь большею частью проходит вдали от *крови, криков и шпак* (выделено ред.); и человеческие слезы стали молчаливы, невидимы и почти духовны...» (Метерлинк М. Полное собрание сочинений: в 4 т. Пг.: Товарищество А. Ф. Маркс, 1915. Т. 2. С. 69).

⁵ «*поверхностного и материального величия крови, внешних слез и смерти*» — цитата отсюда же: «Когда я сижу в театре, мне кажется, что я возвратился на несколько часов к своим праотцам, которые имели представление о жизни простое, сухое и грубое, о котором и почти не вспоминаю, и в котором не могу принять никакого участия. Я вижу мужа, обманутого и убивающего свою жену, женщину, отравляющую любовника, сына, мстящего за отца, отца, умерщвляющего своих детей, детей, убивающих отца, убитых королей, изнасилованных дев, отравленных граждан, и все обычное, но — увы! — столь *поверхностное и материальное великолепие крови, внешних слез и смерти* (выделено ред.)» (там же, с. 69).

⁶ «*борьбы одного существа с другим, столкновения страсти и долга*» — неточная цитата отсюда же: «...это истинно-трагическое не просто материально или психологично. Оно раскрывается не в законченной борьбе одной жизни против другой, не в борьбе одного желания с другим или в вечном разладе между *страстью и долгом* (выделено ред.)» (там же, с. 68).

⁷ «*психология победы или убийства элементарна и исключительна; и бессмысленный шум ужасного события заглушает исходящий из глубины прерывистый и тихий голос существ и предметов*» — цитата отсюда же: «...психология победы или убийства слишком элементарна и исключительна, а бесполезный шум жестокого поступка заглушает более глубокий» (там же, с. 69).

⁸ «*неслышимом диалоге*» — цитата отсюда же. Проблема «неслышимого диалога» является центральной в творчестве Метерлинка: «Вот почему красота и величие прекрасных и больших трагедий заключается не в поступках, но в словах. И не в одних словах, которые сопровождают и объясняют действие. Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога. <...> Рядом с необходимым диалогом, идет, почти всегда, другой диалог, кажущийся лишним. <...> только его и слушает напряженно душа, потому что только в нем обращаются к ней» (там же, с. 72). Поэтому М. Метерлинк считал, что «в драме нужно показывать не события действительности, а внутреннюю жизнь человека, его устремленность к духовной сфере». При этом «для истинного общения людей между собой обычный язык недостаточен, он слишком материален. Настоящее общение осуществляется при помощи *молчания* (выделено ред.)». Отсюда и требование «раскрыть перед зрителем "общение душ" без помощи слов порождает принцип "второго диалога" («*неслышимого диалога*» — добавлено ред.), который становится у Метерлинка основным» (Театральная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. С. С. Мокульский [до 1961 г.], П. А. Марков [с 1963 г.]. М.: Сов. энцикл., 1961-1967. Т.3. С. 810). Характерно, что к этой особенности творчества М. Метерлинка, как крайне важной для анализа проблематики психологии искусства Л. С. Выготский обращается позднее:



«Учение его о "неслышимом диалоге", о внутренней, второй драме, о двойном смысле явлений в символической драме, о двух мирах, в которых происходит ее действие, и вытекающем отсюда стремлении символического театра выявить эту двойную сущность явлений — все это глубокое и замечательное учение» (Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 527). Следует добавить, что эта же тема, но уже в другом развороте — как возможность духовной близости и понимания без помощи слов — обсуждается Л. С. Выготским при анализе вопросов внутреннего диалога и предикативности речи в работе «Мышление и речь» на примере известной сцены общения героев романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстого — Кити и Левина.

⁹ *«некогда жить, потому что надо убивать соперника или любовницу»* — цитата из статьи М. Метерлинка «Трагедия каждого дня»: «Когда я сижу в театре, мне кажется, что я возвратился на несколько часов к своим праотцам, которые имели представление о жизни простое, сухое и грубое, о котором и почти не вспоминаю и в котором не могу принять никакого участия. Я вижу мужа, обманутого и убивающего свою жену, женщину, отравляющую любовника, сына, мстящего за отца, отца, умерщвляющего своих детей, детей, убивающих отца, убитых королей, изнасилованных дев, отравленных граждан, и все обычное, но — увы! — столь поверхностное и материальное великолепие крови, внешних слез и смерти» (Метерлинк М. Полное собрание сочинений: в 4 т. Пг.: Товарищество А.Ф. Маркс, 1915. Т. 2. С. 69). В отношении «Монны Ванны» подобное утверждение Л. С. Выготского, на наш взгляд, не совсем справедливо. Дело в том, что ее можно рассматривать как своеобразный опыт Метерлинка по построению сложноорганизованного *многоадресного* общения. Так, например, героиня пьесы Монна Ванна при произнесении своих монологов имеет в виду одновременно нескольких адресатов — Гвидо и Принцивалле, рассчитывая, что ее фраза будет ими по-разному понята. При этом зритель обладает *избыточным видением* этой коммуникативной ситуации, фиксируя различие в понимании одних и тех же слов разными персонажами.

¹⁰ *«Очень трудна для постановки такая пьеса»* — это, в частности, подтверждается и критическими отзывами. Так, например, О. Л. Книппер в своем письме к А. П. Чехову от 7 января 1903 года пишет: «До выхода Комиссаржевской было ужасно: разговаривали на сцене какие-то скучные мужчины в трико и в шаблонных средневековых костюмах, завывали, шептали, но толку никакого. По всей пьесе это был сплошной ужас, и они возбуждали смех. Комиссаржевская — никакая Монна Ванна. Странное соединение какой-то будничной современной простоты и напыщенных фраз и жестов. <...> Вся пьеса прошла у меня мимо уха. <...> Постановка — никакая, прямо срам. Вызывали плохо» (Щац В., Данилова С., Ринчино Э., Шилини Е., Корнеева Н. Ольга Леонидовна Книппер-Чехова — Переписка с А. П. Чеховым — Воспоминания и статьи (Часть первая). М.: Искусство, 1972).

¹¹ *Драга-Сумарокова Валерия Францевна (1896-1967)* — русская советская актриса, нар. артистка УССР (1954). Сценическую деятельность начала в 1916 г. в Ярославском театре, в 1922-1923 гг. служила в Московском театре Революции, руководителем которого в эти годы был В. Э. Мейерхольд (ныне — Московский академический театр им. В. В. Маяковского). С 1926 г. — играла в Киевском театре им. Леси Украинки. Среди ролей — Каренина («Живой труп»), Аркадина («Чайка»), Василиса («На дне») и др.

¹² *«...медная гравюра, перенесенная на хлебный мякиш...»* — данное выражение весьма показательно в контексте последующих исследований Л. С. Выготского по психологии искусства, где ключевым моментом, вызывающим катарсическое переживание является именно

противоречие материала и формы. Иными словами, данное сравнение (гравюра на мякише) можно рассматривать как особый тип критической оценки, фиксирующей отсутствие противоречия, т. е. условия, необходимого для возникновения катарсического переживания зрителем актерской игры.

¹³ *Кириков Федор Федорович* — советский театральный актер. Брат актера и известного антрепренера Матвея Федоровича Кирикова.

¹⁴ *Сумароков Александр Александрович (1884-1967)* — советский актер театра и кино, режиссер. Заслуженный артист УССР, заслуженный деятель искусств Чечено-Ингушской АССР. В 1907-1908 и 1914-1917 гг. играл в московских театрах. В 1922-1923 гг. играл на сцене Театра Революции.

¹⁵ *«блян-э-нуар»* — скорее всего, имеется в виду «бланш-э-нуар» (франц. *«Le Blanche et Noir»* — «Белое и черное»). Во Франции, в Париже издавался журнал с таким названием и подзаголовком *«Revue des beaux-arts»* (франц. «Обозрение изящных искусств») в 1887-1889 гг. В журнале публиковались статьи по истории и теории «искусств, основанных на рисунке» — французской графики, предвещающей искусство периода Модерна — стиля Ар Нуво (франц. *L'Art Nouveau* — Новое искусство). (Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2004-2009).

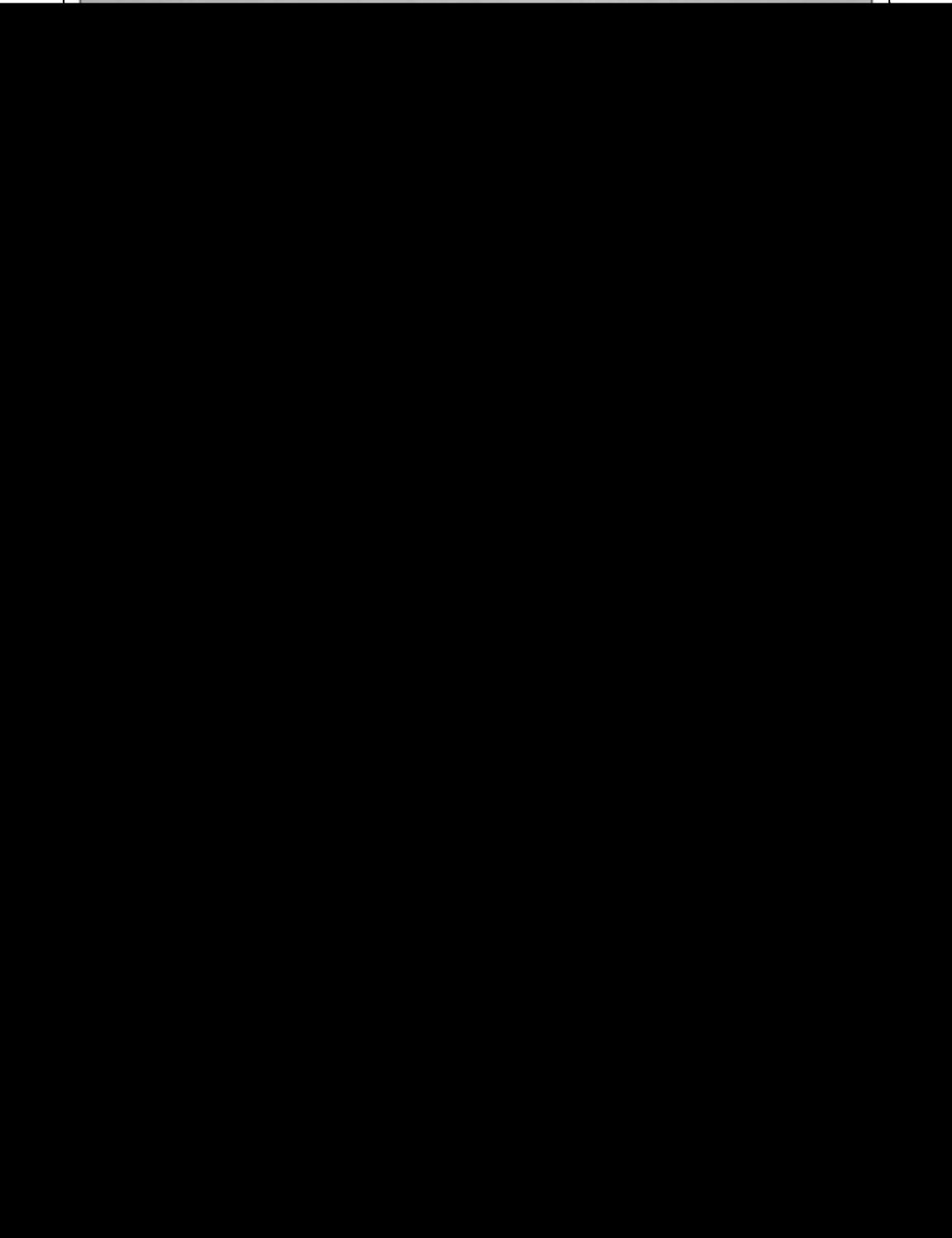
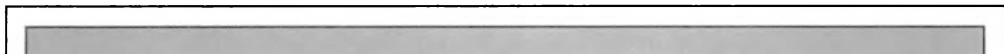
¹⁶ *Кириков Матвей Федорович (1880-1951)* — российский и советский актер. В юности брал уроки актерского мастерства у известного актера Владимира Давыдова. Играл в российских провинциальных театрах (Брянск, Гомель, Самара, Саратов, Петрозаводск и др.). С 1934 г. — актер Новосибирского театра «Красный факел». Также Кириков был антрепренером Федора Шаляпина, Леонида Собинова и русской балерины Анны Павловой.

¹⁷ *«...с намеками только на обстановку»* — поскольку основные исполнители, которые упоминаются в рецензии Л. С. Выготского, В. Ф. Драга и ее муж А. А. Сумароков в 1922-1923 гг. служили в театре Революции, которым руководил в это время В. Э. Мейерхольд, то можно предположить, что эта постановка была антрепризой актеров театра Революции. Возможно, в работе над этой антрепризой актерам помогал Мейерхольд, уже имевший опыт постановки этой пьесы в 1904 г. в Херсоне.

Гастроли Е. В. Гельцер

¹ Наш понедельник, № 3. 11.09.1922. С. 4.

² *Гельцер Екатерина Васильевна (1876-1962)* — русская советская балерина. В 1894 г. окончила Московскую балетную школу и сразу же была зачислена солисткой в труппу Большого театра. Через два года перешла на сцену Мариинского театра в Петербурге. В 1898 г. вернулась в Москву. Уже в первой ответственной партии — Аврора («Спящая красавица», П. И. Чайковский) — Гельцер имела колоссальный успех у публики. Она считается одной из самых ярких представительниц русской школы классического танца, а ее исполнение отмечалось критиками как безукоризненное по технике, эмоциональности и глубокому пониманию сценического характера роли. Е. В. Гельцер была одной из немногих танцовщиц, которые еще в дореволюционные годы выезжали на гастроли в провинцию, что сделало ее искусство известным широким кругам зрителей. Самым известным сценическим образом, воплощенным Гельцер, считается Саламбо (1917; «Саламбо», Арендса). Также исполняла



партии Одетты и Одиллии («Лебединое озеро», П. И. Чайковский), Эвники («Эвника и Петроний», Ф. Шопен), Рыбачки («Любовь быстра», Э. Григ) и др. В 1925 г. Гельцер первой из артисток балета было присвоено звание народной артистки РСФСР. В 1943 удостоена Сталинской премии. Следует добавить, что личная жизнь Екатерины Гельцер связана со многими романтическими историями: существует легенда, что она сделала заядлым балетоманом Анатолия Луначарского; в 1924 г. она венчалась в маленькой церкви на Поварской с тайно пробравшимся в Россию генералом от кавалерии Финляндской армии лютеранином Карлом Густавом фон Маннергеймом и др.

³ *Дункан Айседора (1878-1927)* — американская танцовщица. Одна из основоположниц пластической школы «танца модерн». В 1903 г. впервые выступила в Будапеште со своей концертной программой, а в конце 1904 — начале 1905 г. гастролировала в Санкт-Петербурге и Москве, где, в частности, познакомилась с К. С. Станиславским. Русский режиссер был в восторге от ее танца и видения искусства как стремления к *истинному чувству*. В архивах К. С. Станиславского можно найти несколько писем Дункан в период с 1908 по 1910 г. Именно А. Дункан познакомила К. С. Станиславского с английским режиссером Гордоном Крэггом (отцом ее дочери), который в 1911 г. поставил в МХАТе спектакль «Гамлет» с В. И. Качаловым в главной роли. Заметим, что эта постановка и трактовка «Гамлета» вызвала у Л. С. Выготского большой интерес, и он ссылается на нее в своей работе о Гамлете 1915-1916 г.

В январе 1913 г. Дункан вновь выехала на гастроли в Россию. С 1922 по 1924 г. была женою русского поэта Сергея Есенина. В 1921 г. нарком просвещения СССР А. В. Луначарский официально предложил Дункан открыть танцевальную школу в Москве, пообещав финансовую поддержку. Дункан резко отрицала классическую школу в балете, выдвинула принцип общедоступности танцевального искусства. В своих работах опиралась на образцы древнегреческой пластики, стремилась к органичной связи танца с музыкой. Отказавшись от *условных жестов*, искала *выразительные движения*, танцевала без обуви (в противовес классическому танцу на пуантах), заменила балетный костюм (пачка и трико) свободной туникой, что подкрепляло ее *принцип «свободы движений»*. Дункан считала, что движения в танце обуславливаются «*внутренним импульсом*» и не могут быть заранее подчинены музыке и определенной *танцевальной форме*.

⁴ *Фокин Михаил Михайлович (1880-1942)* — русский артист балета, балетмейстер. В 1898 г. окончил Петербургское театральное училище и был зачислен в труппу Мариинского театра. Танец Фокина отличался высоким легким прыжком и благородной грациозной манерой, особым индивидуализированным подходом к исполнению классических партий (Арлекин «Арлекинада», Дезире «Спящая красавица», Базиль «Дон Кихот», Зигфрид «Лебединое озеро», Амун «Египетские ночи» и др.). Как балетмейстер дебютировал в балетах для учеников Петербургского училища (1905). Затем ставил спектакли в Мариинском театре («Египетские ночи», «Эвника», «Шопениана» и др.). Михаил Фокин — признанный балетмейстер-новатор и реформатор. Опираясь на искания современной живописи и театра, он противопоставил отвлеченным образам классического балета *конкретные человеческие характеры*. В своих постановках он стремился отразить многообразие и сложность жизни; в светлую, праздничную атмосферу балетов Фокина диссонансом входили темы одиночества, безудержности губительных страстей, призрачных грез о счастье и др. Эти темы потребовали новых выразительных средств; в итоге Фокин пришел к отрицанию классического танца как системы художественного мышления, но пользовался им в отдельных случаях, когда это помогало *выражению определенных характеров или эмоций*. Фокин часто обращался к



стилизации, перенося в хореографию вазовую живопись, старинные гравюры. В 1909 г. участвовал в гастрольях «Русских сезонов» в Париже, организованных С. П. Дягилевым. Фокин был руководителем балетной труппы «сезонов», и на первом этапе основу репертуара составляли его постановки. В 1918 г. эмигрировал в США.

⁵ «...выразительного жеста» — проблема выразительного движения активно обсуждалась не только новаторами и реформаторами балета, но и деятелями театра. Так А. Я. Таиров особое внимание уделял понятию «эмоциональный жест». В своей книге «Записки режиссера», изданной в 1921 г., он пишет: «Эмоциональный жест — только он в силах выявить искусство подлинного театра — искусство пантомимы. Только он даст ключ к обретению подлинной формы; формы, насыщенной творческим чувством, — эмоциональной формы. "Эмоциональный жест", "эмоциональная форма" — ведь это и есть тот сценический синтез, к которому мы ощупью шли в нашей работе, вне которого нет исхода современному театру, да и театру вообще» (Таиров А. Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 91). Уже в первой своей постановке пантомимы «Покрывало Пьеретты» Таиров уделяет внимание отысканию своеобразия «эмоционального жеста», «т. е. жеста, который не был бы иллюстрирующим или грубо-психологическим, но соответствовал бы "известной схеме последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Арлекином", очищенного от всяких мешанских мелочей сценария и вознесенного к столкновению "изначальных ликов человеческого существа, уже покончивших со счетом каждого дня и переживших последнюю схватку — схватку Любви и Смерти"» (цит. по: Борьба с натурализмом // Е. А. Зноско-Боровский. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 221-441).

Специальное внимание вопросам выразительного движения уделял и В. Э. Мейерхольд. Разработанная им система упражнений, направленных на развитие физической подготовленности тела актера к немедленному выполнению данного ему актерского задания, носила название «биомеханики». В 1918 г. на Курсах мастерства сценических постановок в Петрограде вводится преподавание биомеханики как теории движений; в 1921 г. Мейерхольд использует этот термин для занятий сценическим движением. В методическом плане, составленном для занятий в Студии, работавшей с 1914 по 1917 гг. на Бородинской ул. в Петербурге, который, по сути, является первым мейерхольдовским манифестом актерского искусства, он пишет: «Движение как сильнейшее средство выражений в создании театрального представления. Роль сценического движения значительнее роли других элементов театра. Лишившись слова, лишившись актерского наряда, рамы, кулис, театрального здания и оставшись только с актером и его мастерскими движениями, театр все же остается театром: *о мыслях и побуждениях актера зритель узнает по его движениям, жестам и гримасам (выделено ред.)*» (Класс В. Э. Мейерхольда. Техника сценических движений // Мейерхольд В. Э. [ред. и изд.] Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто. 1914. №4-5. С. 94-98). Ученик В. Э. Мейерхольда С. М. Эйзенштейн также уделял особое внимание физическому движению в актах творчества и художественного восприятия; движение он называл «основным элементом искусства», имея в виду при этом *не только физическое, но и движения чувства, мысли* и т. п. (Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 3).

Отсылки на работы Таирова и Мейерхольда здесь неслучайны, поскольку в других своих театральных рецензиях (Наш понедельник, №32. 09.04.1923. С. 4; Наш понедельник, №28. 12.03.1923. С. 3. — Стр. 362, 359 наст. изд.) Л. С. Выготский обращается к творчеству этих теоретиков и практиков театра.

Более того, столь развернутый комментарий необходим, поскольку проблемы выразительного движения Л. С. Выготский касается не только в своих театральных рецензиях, но она оказывается одной из центральных в его последующих психологических работах, посвященных проблематике культурного развития ребенка. В качестве примера приведем описание трех ступеней развития «указательного жеста»: «Вначале указательный жест представляет собой просто неудавшееся хватательное движение, направленное на предмет и обозначающее предстоящее действие. Ребенок пытается схватить слишком далеко отстоящий предмет, его руки, протянутые к предмету, остаются висеть в воздухе, пальцы делают указательные движения. Эта ситуация исходная для дальнейшего развития. Здесь впервые возникает указательное движение, которое мы вправе условно назвать указательным жестом в себе. Здесь есть движение ребенка, объективно указывающее на предмет, и только. Когда мать приходит на помощь ребенку и осмысливает его движение как указание ситуация существенно изменяется. Указательный жест становится жестом для других. В ответ на неудавшееся хватательное движение ребенка возникает реакция не со стороны предмета, а со стороны другого человека. Первоначальный смысл в неудавшееся хватательное движение вносят, таким образом, другие. И только впоследствии, на основе того, что неудавшееся хватательное движение уже связывается ребенком со всей объективной ситуацией, он сам начинает относиться к этому движению как к указанию. Здесь изменяется функция самого движения: из движения, направленного на предмет, оно становится движением, направленным на другого человека, средством связи; хватание превращается в указание. Благодаря этому само движение редуцируется, сокращается и вырабатывается та форма указательного жеста, про которую мы вправе сказать, что это уже жест для себя. <...> Таким образом, можно сказать, что через других мы становимся самими собой, и это правило относится не только к личности в целом, но и к истории каждой отдельной функции. В этом и состоит сущность процесса культурного развития, выраженная в чисто логической форме. Личность становится для себя тем, что она есть в себе, через то, что она предьявляет для других. Это и есть процесс становления личности. Здесь впервые в психологии ставится во всей важности проблема соотношений внешних и внутренних психических функций. Здесь, как уже сказано, становится ясным, почему с необходимостью все внутреннее в высших формах было внешним, т. е. было для других тем, чем ныне является для себя. Всякая высшая психическая функция необходимо проходит через внешнюю стадию развития, потому что функция является первоначально социальной. Это — центр всей проблемы внутреннего и внешнего поведения» (Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1983. Т. 3. С. 143-144). Добавим, что в этой работе Л. С. Выготский строит свои рассуждения, опираясь на историю развития указательного жеста не только в онтогенезе ребенка, но и в филогенезе, в частности, обращаясь к данным исследований В. Келера, описывающих поведение обезьян, их выразительные движения в ходе взаимодействия (прикосновения, крик, взгляд и т. п.). Это сопоставление линий онто- и филогенеза является важным методологическим принципом в подходе Л. С. Выготского. Однако заметим, что помимо логики рассуждений становления высших форм поведения — от низшего к высшему, — возможно (и даже необходимо) движение в противоположном направлении. Так в данной театральной рецензии, посвященной балету, Выготский осмысливает как раз именно *высшие формы* выразительного движения, когда они выступают как особые семиотические системы.

⁶ «...не выражает никакого психологического переживания» — важно подчеркнуть, что подобное утверждение противоречит распространенным представлениям о природе эмоционального переживания, сформулированных на тот период наиболее последовательно Т.Рибо в работе «Психология чувств», где отмечается, что в выразительных движениях, таких как мимика (выразительные движения лица), пантомимика (выразительные движения всего тела — поза, жест) и вокализация (интонация, выразительные паузы, повышение или понижение голоса, смысловые ударения) проявляются именно чувства, связанные с конкретным предметным содержанием. (Рибо Т. А. Психология чувств. СПб: Типография А. А. Пороховщикова, 1898). При этом в книге У.Джемса «Многообразии религиозного опыта», с которой Л. С. Выготский уже был знаком в это время (ссылка на нее есть в библиографии к работе о «Гамлете»), вводится представление об особых «способах приятия мира» у стойков и христиан, проявляющихся в «холодном подчинении необходимости» у первых и «восторженной ясности духа» у вторых (Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. М.: Наука, 1993). Подобные состояния характеризуют общие жизненные и мировоззренческие установки. Скорее всего, это и имеется в виду в данном случае Л. С. Выготским. Вместе с тем, важно подчеркнуть, что категория переживания является одной из центральных в его исследованиях. Так в «Психологии искусства» катарсическое переживание является основной темой: «произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. С. 29). Исходя из этого, Выготским и исследуются те особые знаковые формы («машины»), которые порождают художественные переживания. При этом заметим, что для Выготского важен не столько «материал», на котором строится произведение, сколько сам механизм катарсического переживания. В более позднем исследовании (в работе «Педология подростка», 1929-1931 гг.) переживание выступает уже как единица сознания: «Действительной динамической единицей сознания <...> где все основные свойства сознания даны как таковые <...> то есть полной единицей, из которой складывается сознание, будет переживание» (Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Педагогика, 1983. Т. 4. С. 383).

⁷ «...не душевного, а духовного» — здесь, на наш взгляд, имеется в виду неявная отсылка к работе С. Франка «Душа человека» (1918), где душевная жизнь связывается с предметностью и конкретностью процессов «видения»; т.е. содержанием «предметного сознания», которое формирует «субъективно-индивидуальный "предметный мирок"». Духовная же жизнь «обнаруживает себя как объективный творческий смысл или идею» (Франк С. Л. Опыт введения в философскую психологию М.: Изд-во Г. А. Лемана и С. М. Сахарова, 1917. С. 200). В конечном счете, это вопрос о *смысле жизни*. В своей более поздней работе 1925 г. «Смысл жизни», Франк поясняет это различие следующим примером: «Этот вопрос — не "теоретический вопрос", не предмет праздной умственной игры; этот вопрос есть вопрос самой жизни <...> Чехов описывает человека, который, всю жизнь живя будничными интересами в провинциальном городе, как все другие люди, лгал и притворялся, "играл роль" в "обществе", был занят "делами", погружен в мелкие интриги и заботы — и вдруг, неожиданно, однажды ночью, просыпается с тяжелым сердцебиением и в холодном поту. Что случилось? Случилось что-то ужасное — *жизнь прошла*, и жизни не было, потому что не было и нет в ней смысла!» (Франк С. Л. Смысл жизни. Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1976. С. 9).

Добавим, что в книге «Психология искусства», Л.С.Выготский также ссылается на работу С.Франка «Душа человека»: «Стоит только взглянуть на ребенка, чтобы увидеть, что в нем заключено гораздо больше возможностей жизни, чем те, которые находят свое осуществление. Франк говорит, что если ребенок играет в солдата, разбойника и лошадь, то это потому, что в нем реально заключены и солдат, и лошадь, и разбойник» (Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. С. 263-264). Эта ссылка на С.Франка включена в контекст рассуждений Л.С.Выготского о природе художественного переживания, которое восполняет «неполноту и несовершенство» конкретной жизненной ситуации. При этом Выготский подчеркивает различие между «жизненным значением» и переживанием искусства как творческого акта, связанного с особыми критическими моментами нашего поведения, которые и преодолеваются («разрешаются»). Это своеобразная «победа» над обыденным, житейским чувством: «...недостаточно разобраться и в структуре самого произведения — необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна» (Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. С. 266). Заметим, что именно это преодоление обыденного чувства и отмечает Л.С.Выготский в своей рецензии, поясняя своеобразие переживаний, связанных со зрительским восприятием классического танца. И наконец, добавим, что выделение духовного аспекта является вообще важным аспектом в критических рецензиях Л.С.Выготского о театре. Так, например, в рецензии на спектакль по пьесе Э. Ростана «Орленок», характеризуя манеру актерской игры, Выготский отмечает: «сценический жест не волочится за словом, а предваряет его, как молния гром, не иллюстрирует логический и предметный смысл, а сообщает тексту психологический и духовный» (Наш понедельник, № 14. 27.11.1922. С. 3. — Стр. 348 наст. изд.). Подчеркнем, что при этом духовность понимается здесь не в рамках религиозных представлений, а в философском смысле.

⁸*Апломб* — в хореографии апломбом называют искусное удерживание в равновесии танцующих во время пируэтов, поднимания на носки, сальто-мортале и т. п.; помимо этого так называют уверенность в действиях и находчивость в речи и в обращении с людьми; слово это целиком взято из французского языка и совершенно вошло в употребление в разговорной речи (Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890-1907).

⁹*«...система искусственного движения...»* — выделение Л.С.Выготским системы *искусственного движения* представляется крайне важным, поскольку в развиваемом им культурно-историческом подходе к развитию психики, само разведение «естественного, натурального» и «искусственного, знаково-опосредованного» является ключевым. Особенно подробно это рассмотрено в фундаментальных монографиях «Психология искусства» (1925), «История развития высших психических функций» (1930), «Мышление и речь» (1934). Заметим, что в данной театральной рецензии искусственное движение в балете задается как оппозиция к естественному движению человека. Это движение подчинено особым семиотическим законам и направлено на выражение духовного смысла (см. примечание 7). Важно подчеркнуть, что на искусственность танцевальных движений Выготский обращает внимание и в других своих рецензиях. Так, например, в рецензии на хореографические постановки Н.М.Фореггера, он отмечает: «Эксцентрические танцы — единственное, что сказало хоть полслова о новом. Сделанные со всей точностью и ловкостью акробатики, построенные на сложнейшем учете механики человеческого тела, они 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, ташат за волосы. Не любовный лепет, не танцевально-мотыльковое порханье, — но жуткий шаг и ход человеческих механизмов, борьба и вызов, схватка, танцевальный крик, стон, мучительство, эротика, смерть...» (Наш понедельник, №46. 23.07.1923. С. 3. — Стр. 398 наст. изд.). Как видим, здесь искусственное движение включено в совершенно другую эстетическую систему представлений и направлено на выражение иного смысла: «Эксцентрическое искусство, которое хочет быть истинным выразителем духа и темпа современной, американизированной, машинизированной жизни, искусством парадокса и трюка, — обнаруживает себя и в новых жестах, и в новых ритмах, и в новых формах сценической композиции» (там же).

¹⁰ «*душой исполненного полета*» — цитата из романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (1830), относящаяся к описанию посещения Онегиным балета.

Мои богини! что вы? где вы?
 Внемлите мой печальный глас:
 Все те же ль вы? другие ль девы,
 Сменив, не заменили вас?
 Услышу ль вновь я ваши хоры?
 Узрю ли русской Терпсихоры
Душой исполненный полет?
 Иль взор унылый не найдет
 Знакомых лиц на сцене скучной,
 И, устремив на чуждый свет
 Разочарованный лорнет,
 Веселья зритель равнодушный,
 Безмолвно буду я зевать
 И о былом вспоминать?

Считается, что А. С. Пушкин посвятил эти строки, ставшие девизом балета, танцовщице Авдотье Истоминой — своей юношеской любви.

¹¹ «...дым и ветер танца...» — возможно, этот образ связан с ритуальными танцами, сопровождавшими сжигание умерших на алтаре под открытым небом; танцы были предназначены облегчить переход души в иной мир, призвать милость богов на жертвенный огонь. В обряде душа ассоциировалась с дыханием и дымом, и своими движениями рук танцовщицы как бы помогали подниматься дыму вверх, далее душу подхватывали жаворонки (птицы, прилетевшие из рая), и движения танца становились похожими на взмахи крыльев птиц. Подобные танцы характерны, в том числе, для белорусского фольклора.

¹² *Пафос* — (греч. *πάθος* — «чувство, страсть, страдание») — поскольку Л. С. Выготский употребляет словосочетание «личный пафос», то приведем несколько толкований, которые, с нашей точки зрения, дополняют друг друга: 1) воодушевление, подъем, энтузиазм (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: Азбуковник, 1999. С. 944); 2) страдание, к которому привели собственные действия человека, ведомого сильной страстью, то есть разрешение страсти через страдание.

В учении Аристотеля пафос — одно из основных понятий эстетики: смерть или иное трагическое событие, происходящее с героем произведения, вызывает у зрителя сострадание или страх, кои затем разрешаются в катарсическом переживании (Словарь практического психолога / Сост. С. Ю. Головин. М.: АСТ, Харвест, 1998); 3) один из «механизмов» творчества, эмоциональная основа творческого процесса художника — его страсть, увлеченность, горение души и, одновременно, страдание, мучение от осознания невозможности достижения идеала, абсолютной красоты, неудовлетворенность творчеством (Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2004-2009.); 4) взволнованное, приподнятое состояние человеческого духа, связанное с переживанием высокого предмета. <...> В Новое время категория пафоса связывается, прежде всего, с понятием возвышенного: изображение глубокого и сильного страдания, по мысли Ф. Шиллера, должно быть дополнено картиной сопротивления ему, в ходе которого обнаруживается самостоятельность и свобода человеческого духа. <...> В XX в. оригинальную теорию пафоса строит С. Эйзенштейн на основе своих кинематографических экспериментов. Пафос, или экспрессивность, определяется им, в частности, как «скачки из взрыва в взрыв», как своеобразная логика нарастающих и друг друга умножающих повторов. <...> это такая теория (и практика), которая озабочена технологией экстаза как отдельной формы восприятия (Петровская Е. В. Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2001). Важность выделения категории пафоса в творчестве С. Эйзенштейна, в данном случае, имеет для нас особый смысл, поскольку подобные представления явно перекликаются и со взглядами Л. С. Выготского по поводу театрального воздействия спектакля на зрителя. При этом сам вопрос о пафосе, в том случае, когда имеется в виду эмоциональный отклик зрителя, непосредственно связывается им с современностью и правдой жизни: «Не надо думать, что только большому и тонкому театру доступен пафос. Он там, где жизнь. Техника была первобытна в старом провинциальном театре, но он горел и пафосом страстей, и солью смеха» (Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3. — Стр. 358 наст. изд.).

13 «*Трагическое запечатление этой жестокости на прозрачности танца...*» — сам по себе оборот «прозрачность танца» распространен в рецензиях, посвященных балету. Однако в данном случае, Л. С. Выготский использует эту метафору особым образом. В этой связи важно обратить внимание на характерное для Выготского употребление образа легкой ткани, флера в его ранней работе о Гамлете при характеристике трагедии: «Мы вовсе не думаем приподнять ту завесу, перед которой мы стоим, взирая на Гамлета, говоря образами Гесснера, обнажить лики героев этой "трагедии масок"; не думаем приподнять тот флер, который, по прекрасному слову Берне, висит над картиной, но который нельзя отбросить, так как он нарисован на самой картине [Берне, 1899. С. 861]» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. С. 175).

По сути дела, здесь формулируется та же идея присутствия, включенности трагического в прозрачную структуру танца.

14 «*...вальс Каприз...*» — как правило, Е. В. Гельцер включала в свою концертную программу танцевальный номер «Вальс-Каприз», который был поставлен для нее А. А. Горским на музыку А. Г. Рубинштейна.

15 «*...мотылькового полета...*» — букв. «порхающий, мотающийся, снующий полет», в ассоциации с вальсом можно определить еще и как «кружение», а с «каприз» — как «случайное, неожиданное, прихотливое проявление». По сути дела, этим комплексом ассоциаций

определяется то представление о движении, которое, по мнению Л. С. Выготского, в идеале и должно соответствовать исполнению этого хореографического номера. Однако, на наш взгляд, здесь мы, возможно, сталкиваемся с гораздо более сложной системой ассоциаций, которая характеризует Выготского именно как психолога. Дело в том, что в античности Психея, являющаяся олицетворением души и бессмертия человека, изображалась в виде девушки с крыльями мотылька, бабочки. И здесь уже возможна отсылка к стихотворению О. Э. Мандельштама «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920).

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

Эта связь мотылькового полета и души перекликается не только с фрагментом данной рецензии, где речь идет о душевном и духовном смысле, но и с другим стихотворением Мандельштама «Ласточка», написанном в том же 1920 г.

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется...
...Но я забыл, что я хочу сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется...
...Но не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона.
А на губах, как черный лед горит
Стигийского воспоминанье звона.

В этой связи заметим, что стихотворение «Ласточка» имело для Выготского важное значение. Приведенные строки мы встречаем и в его работе «Психология искусства», и что, пожалуй, самое главное — в последней его книге — «Мышление и речь», где строки из этого стихотворения используются в качестве эпиграфа к последней главе. Таким образом, если для выражения мысли необходимо слово: «без слова» мысль в чертог теней вернется», то здесь, по сути дела, мы сталкиваемся с той же идеей Выготского — без адекватного выразительного танцевального движения — знака, — мысль художника (танцовщицы) не может быть также выражена. Она гибнет, становится невыразимой, уходит в «царство теней». По-видимому, именно в этот период у Выготского начинает формироваться общее представление о важности знака, как психологического орудия.

И, наконец, стоит отметить и другой момент. Дело в том, что оба вышеприведенных стихотворения входят в миниатюрный цикл «Летейские стихи» (написан в 1920 г., опубликован в 1922 г.) Мандельштама, где третьим является стихотворение, фрагменты которого мы также считаем необходимым привести.

Чуть мерцает призрачная сцена,
Хоры слабые теней,
Захлестнула шелком Мельпомена

Окна храмины своей...
...В суматохе бабочка летает.
Розу кутают в меха...
...Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима...
...Чтобы вечно ария звучала:
«Ты вернешься на зеленые луга», –
И живая ласточка упала
На горячие снега.

Заметим, что все три стихотворения, объединенные в данный цикл, посвящены реке Забвения и переходу в Царство Теней. Этот момент крайне важен, если мы обратим внимание на самую сюжетную композицию рецензии, где кульминационной точкой является описание исполнения Е. В. Гельцер Умирающего лебедя. Характерной особенностью ее танца является, как отмечает Выготский, «пафос расстояния между драматическим изображением и танцевальным отрешением и вознесением». Таким образом, с одной стороны, это сюжетные события, связанные с драматургией балета «Лебединое озеро» — любви, борьбы со злом (также как включенные в стихи Мандельштама сюжеты мифов об Эвридике, Персефоне и Антигоне), а с другой — выраженная в танце тема «отрешения, вознесения», т. е. тот же смысловой конфликт, как и у Мандельштама: «Когда Психея-жизнь спускается к теням...». Так, используя в рецензии ряд литературных образов («душой исполненный полет»; «дым и ветер танца»; «трагическое запечатление жестокости на прозрачности танца»; «мотыльковый полет»), Выготский актуализирует круг возможных ассоциаций, связанных с ключевым номером программы выступления Е. В. Гельцер. Ведь, по сути дела, этот танец и выражает трагический переход в Царство Теней. Но важно и то, что Выготский здесь реализует особую критическую позицию, суть которой связана с порождением у читателя смыслового переживания, и в этом отношении, это особая *художественная критика*.

¹⁶ *Фуэте* — общепринятое сокращенное название виртуозного движения классического танца, исполняющегося как ряд последовательно повторяющихся туров в быстром темпе и на одном месте, при выполнении которых работающая нога по окончании каждого поворота на 360° открывается точно в сторону (а la seconde, на 2-ю позицию) на высоту 45-90°.

¹⁷ *Пируэт* — термин в балете, означающий полный оборот (или несколько оборотов) на одной ноге, при этом вращение возможно и вправо, и влево.

¹⁸ «... *Умирающего лебедя*» — Е. В. Гельцер включала в свою концертную программу хореографическую миниатюру «Умирающий лебедь» в постановке М. М. Фокина.

¹⁹ *Павлова Анна Павловна (1881-1931)* — русская артистка балета, одна из величайших балерин XX века. После окончания Императорской танцевальной школы, в 1899 г. была принята в труппу Мариинского театра. Танцевала партии в классических балетах «Щелкунчик», «Конек-Горбунок», «Раймонда», «Баядерка», «Жизель». В 1906 г. стала ведущей танцовщицей труппы. Анна Павлова исполняла главные роли в балетах М. Фокина «Шопениана», «Павильон Армиды», «Египетские ночи» и др. В 1907 г. на благотворительном вечере в Мариинском театре Анна Павлова впервые исполнила поставленную для нее М. Фокиным хореографическую миниатюру «Лебедь» (позже «Умирающий лебедь»), ставшую впоследствии

одним из символов русского балета XX века. В 1909 г. участвовала в «Русских сезонах» Сергея Дягилева в Париже, положивших начало ее мировой известности. Афиша работы В. Серова с силуэтом А. Павловой стала навсегда эмблемой «Русских сезонов».

²⁰ *Апофеоз* — термин имеет несколько значений, среди которых «высшая стадия развития чего-либо, кульминация»; «прославление, возвеличение кого-нибудь» и «торжественная заключительная массовая сцена некоторых театральных представлений». (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: Азбуковник, 1999. С. 944).

²¹ *«властительные ритмы»* — цитата из стихотворения В. Я. Брюсова «Когда я, юношей, в твоих стихах мятежных...» (1913).

...Я вдруг почувствовал, как страшно необъятен
Весь мир передо мной, и ужаснулся я
Громадности Земли, и вдруг мне стал понятен
Смысл нашего пути среди туманных пятен,
Смысл наших малых распрь в пучине бытия!
Верхарн! ты различил *«властительные ритмы»*
В нестройном хаосе гудящих голосов.

Заметим, что «властительные ритмы» в контексте процитированного стихотворения выступают в качестве смыслового обобщения отношения и к миру (*«громадности земли»*), и к взаимоотношениям (*«смысл наших малых распрь»*), и к собственной позиции (*«смысл нашего пути»*); как смысловое обобщение созданного балериной художественного образа. Более того, заковыченная цитата «властительные ритмы» отсылает к названию книги Эмиля Верхарна. В 1909 г. состоялась встреча Брюсова с Верхарном, во время которой последний читал новые поэмы из готовящейся к печати книги «Властительных ритмов». «В этой книге, — говорил Верхарн <...>, — я хочу передать в стихах те основные ритмы, которые управляют движениями современной жизни: ритмы страсти, изобретения, жажды блага, жажды обновления, протеста, гордости, сознания своей силы...» (Брюсов В. Я. В гостях у Верхарна. Из записной книжки // Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: Олма-Пресс, 2002. С. 255). Таким образом, проясняется и крайне важное значение самого понятия «ритм», как глубинной основы не только художественного переживания, но и организации проявлений социальной активности.

²² *Тихомиров Василий Дмитриевич* (наст. фамилия Михайлов; 1876-1956) — русский советский артист балета, балетмейстер, народный артист РСФСР (1934). Учился в Московском театральном училище (1885-1891); в 1891, благодаря блестящим способностям, был переведен в Петербургское хореографическое училище. Долгое время был премьером балетной труппы Большого театра, помощником режиссера балетной труппы, режиссером, а с 1925 по 1930 гг. состоял в должности заведующего балетной труппы Большого театра. Был постоянным партнером и супругом Е. В. Гельцер, после развода артисты остались партнерами по сцене (см. Большая Советская энциклопедия / Гл. ред. Б. А. Введенский. 2-е изд. М.: Гос. науч. изд-во «Большая советская энциклопедия», 1949-1958. Т. 42; Русский балет. Энциклопедия / Ред. Е. Белова, Г. Добровольская, В. Красовская. М.: Согласие, 1997).

Гастроли Соловцовской труппы

¹ Наш понедельник, № 3. 11.09.1922. С. 4.

² «...слаженного ансамбля...» — в Гомеле проходили гастроли Театра «Соловцов» — русского драматического театра Киева, который основан известным российским актером и режиссером Николаем Николаевичем Соловцовым (1857-1902) в 1891 г. на базе «Товарищества драматических артистов». Это один из первых стационарных театров Киева с постоянной театральной труппой; с 1941 г. носит название — Национальный академический театр русской драмы им. Леси Украинки. Н. Н. Соловцов являлся одной из знаковых фигур провинциальной театральной жизни. В. И. Немирович-Данченко в своей работе об А. П. Чехове пишет, что рассказ-шутка «Медведь» был посвящен именно Соловцову; об антрепризе Соловцова Немирович-Данченко отзывается как о «самом лучшем в провинции» (Немирович-Данченко В. И. Рождение театра / сост., вст. ст. и комм. М. Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. С. 69)

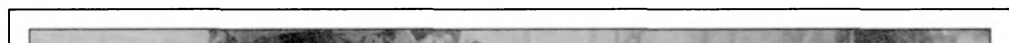
³ «...по театру Свердлова...» — в начале 20-х годов в Гомеле действовали два театра — зимний театр им. Калинина (зрительный зал на 396 мест) и театр им. Свердлова (партер на 560 мест и 20 лож на 100 мест). Открытие театра им. Свердлова (летний и зимний залы) состоялось 7 ноября 1921 г. С 1 октября 1921 г. по 1 апреля 1922 г. в Гомельских театрах работали две труппы: русская под руководством А. Агазаровой и еврейская. В следующем зимнем сезоне 1922/1923 годов играли две труппы Губполитпросвета, образованные в феврале 1922 г. (русская — 24 артиста и еврейская — 20 артистов). Они состояли из видных артистов Киевских театров и Киевской театральной молодежи Соловцовского театра. Всей театральной работой в Гомеле руководил директор гостеатров И. Д. Файль. В течение сезона было дано 24 бенефиса. 4 марта 1923 г. состоялся прощальный спектакль в связи с закрытием сезона — была поставлена пьеса «Враги» М. Горького. Л. С. Выготский дал рецензию на этот прощальный спектакль (см. Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3. — Стр. 360 наст. изд.).

⁴ «...сценические шахматы...» — ассоциативная связь шахмат с живыми фигурами отнюдь не случайна. В литературе можно встретить немало упоминаний о «живых шахматах»: «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла и др. Однако известны и реальные попытки использовать шахматную игру для театрализации различных социальных ситуаций. Так, например, испанский инквизитор Педро де Арбуэс (1441-1485) изобрел особый вид казни: два слепых монаха играли в «живые шахматы», где фигурами были приговоренные к казни; когда один из игроков «съедал» фигуру, соответствующего человека убивали. Граф А. С. Строганов устроил в 1796 г. для Екатерины II и шведского короля Густава IV, гостивших в его загородном дворце, партию «живых шахмат». Театрализация шахматной игры была весьма популярна и в 20-е годы в советской России: в 1921 г. состоялась первая массовая инсценировка «живых шахмат»; в 1923 г. прошли три представления «живых шахмат»: в Керчи, в Москве и в Омске («бессмертная партия» в виде битвы между Трудом и Капиталом); в 1924 г. в Ленинграде на Дворцовой площади состоялась шахматная партия с участием бойцов Красной Армии (белые) и ВМФ (черные).

⁵ «...расположение на подмостках живых фигур...» — характерно, что данная тема затрагивается Л. С. Выготским уже в его первой работе, посвященной анализу трагедии В. Шекспира «Гамлет» (1915-1916), где специально обсуждается вопрос о соотношении фабулы пьесы и действующих лиц: «...наша тема <...> есть параллельное рассмотрение







фабулы пьесы, хода событий (трагедии в целом) и действующих лиц (трагедии в частностях)» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 369). Заметим, что здесь фиксируются два ключевых структурных основания: подобно тому, как на определенном этапе шахматной партии (этапе развития сюжета) фигура (персонаж) может приобретать свое особое значение. Добавим, что в работе о «Гамлете» дается более глубокий психологический анализ особенностей смыслового восприятия событий трагедии с позиции различных действующих лиц: «...говоря не о самых событиях, а об отражении их в зеркалах-душах действующих лиц, — критик должен хорошо изучить каждое зеркало, так как все они разные, — дающие и отражения разные — выпуклые, вогнутые, прямые, с различным душевным фокусным расстоянием, они дают отражения то увеличенные, то уменьшенные, то искривленные. Для того чтобы изучить в отражениях самые события, надо найти фокус, центр каждого зеркала — каждого действующего лица» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 368).

⁶ «...их игра, а не переходы с одного места на другое...» — проблеме мизансцены, как особому выразительному средству театрального искусства, уделяли особое внимание многие деятели театра. Так, например, К. С. Станиславский писал: «Метод старых мизансцен принадлежит режиссеру деспоту, с которым я веду борьбу теперь, а новые мизансцены делаются режиссером, находящимся в зависимости от актера» (Станиславский К. С. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 8. С. 102). Таким образом, у Станиславского мизансцена является результатом творческого *взаимодействия актеров с режиссером*. Эту психологическую подчиненность мизансцены игре актера подчеркивает в данном случае Л. С. Выготский. В то же время есть и другие аспекты, характеризующие особую важность мизансцен в театральном искусстве. Так в «Гамлете» Г. Крега мизансцена трактовалась иначе и выступала как *образная единица* творческого замысла: противоречие незыблемости власти и несокрушимости одинокого духа Гамлета (Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1983). Особое значение метафоричности и образности мизансцены придавал в своих постановках В. Э. Мейерхольд, обращая внимание на соотношение *статических* и *динамических* моментов при создании спектакля. Режиссуру он рассматривал как искусство мизансцены. Ученик Мейерхольда Борис Покровский, вспоминая о занятиях у Мейерхольда, пишет, что тот всегда приходил на репетиции с «мешком мизансцен», и если предложенную мизансцену не оценивали как гениальную, то он тут же предлагал другой вариант (Покровский Б. Н. Ступени профессии. М.: Всероссийское театральное общество, 1984).

⁷ «Здесь будет драма. <...> В случайных и незакономерных движениях фигур не по рассчитанной сетке доски — ее нет» — по поводу используемого Л. С. Выготским сравнения спектакля с шахматной партией, на наш взгляд, можно высказать ряд соображений. Во-первых, важно подчеркнуть, что метафорой шахмат при изучении языковых закономерностей активно пользовался лингвист Ф. де Соссюр, работы которого в России стали известны к началу 1920-х годов. Соссюр отмечал, что при игре в шахматы важно не из какого материала сделаны шахматные фигуры, а знание правил игры и значимость каждой из фигур. Представление о своеобразии шахматной партии использовалось не только для анализа лингвистических особенностей, но и для обоснования двух возможных аспектов изучения языка — диахронического и синхронического (Соссюр Фердинанд де. Курс общей лингвистики. М.: Едиториал УРСС, 2004). Характерно, что идеи Соссюра в России были

особенно популярны среди участников научного объединения по изучению языка — ОПОЯЗ (Р. О. Якобсон, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, О. М. Брик и др.). Отсюда можно предположить, что именно в этот период у Л. С. Выготского начинает проявляться особый интерес к структурным исследованиям, как в области изучения соотношения языка и сознания, так и структуралистским работам по изучению искусства.

Во-вторых, стоит обратить внимание на одну достаточно существенную, с нашей точки зрения, деталь. Она касается жанра театральной постановки. Так набор фигур и правил в шахматах определяет многообразие *шахматных партий*. В театре набор определенных ролей (фигур) и правил их взаимоотношений соответствует жанру. Это и подчеркивает Выготский в данной рецензии, когда пишет, что уже по «входу горничной» можно судить, что *будет драма* (добавим от себя — не трагедия или комедия). Используя эту шахматную метафору, отметим, что в спектакле психологическое взаимодействие «фигур-персонажей» учитывает и моделирует правила как жанрового (амплуа), так и социально-ролевого взаимодействия. Добавим, что понятие «театрального жанра» (трагедия, драма, комедия и др.) является одним из ключевых для Выготского и используется в большом числе его театральных рецензий.

В-третьих, шахматная метафора, используемая Л. С. Выготским в данной театральной рецензии, неоднократно появляется у него и в более поздних собственно психологических исследованиях. Так в «Психологии искусства» при анализе басни со ссылкой на А. А. Потебню, он отмечает, что применение в басне персонажей-животных или предметов, действия которых характерологически обосновано и предсказуемо, осуществляется подобно действию шахматных фигур (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. С. 104). В книге «Мышление и речь», рассматривая особенности интроспекции на разных возрастных этапах, Л. С. Выготский акцентирует внимание на особенностях смыслового восприятия и также обращается к примеру с шахматами: «Воспринимать вещи по-иному означает в то же самое время приобретать иные возможности действия по отношению к ним. Как на шахматной доске: иначе вижу, иначе играю.» (Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: 16 тип. треста «Полиграфкнига», 1934. С. 193). Крайне интересно шахматная метафора используется им и при описании своеобразия переживаний, возникающих у ребенка на этапе кризиса 7 лет: «Переживания приобретают смысл (сердящийся ребенок понимает, что он сердит), благодаря этому у ребенка возникают такие новые отношения к себе, которые были невозможны до обобщения переживаний. Как на шахматной доске, когда с каждым ходом возникают совершенно новые связи между фигурками, так и здесь возникают совсем новые связи между переживаниями, когда они приобретают известный смысл. Следовательно, весь характер переживаний ребенка к 7 годам перестраивается, как перестраивается шахматная доска, когда ребенок научился играть в шахматы» (Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т.1 С. 377). Подчеркнем, что аналогия с шахматной игрой здесь используется именно для описания партитуры переживания.

И наконец, крайне интересно использование шахматной метафоры в конспекте Л. С. Выготского к лекциям по психологии детей дошкольного возраста. Так, здесь фиксируется особенность возникающего внутреннего смыслового поля в особой координированности с внешним, подобно тому, как в данной рецензии он пишет: «E2 — e4, обязывает белая королевская пешка. E7 — e5, отвечает черная и подходит к ней вплотную: узел игры завязался». При этом центральным оказывается сюжет об эволюции игры, о переходе к осознанию игрового

правила: «Всякая игра с правилом есть мнимая ситуация (обратно первому параграфу: всякая мнимая ситуация есть игры с правилом): например, шахматы — раз правило — ergo ферзь и конь диктуют иное поведение, чем деревянные фигурки. Но первоначально правило в игре не осознано — себе — его надо открыть (оно скрыто) в игре с куклами и лабильно (зависит от прихоти), — а дальше оно осознано, дано непосредственно в так называемых играх с правилом (в них надо открыть скрытую в них мнимую ситуацию). Центральный тракт развития игры: от открытой мнимой ситуации с скрытыми правилом и скрытой целью, с лабильными — мнимостью, правилом и целью — к скрытой мнимой ситуации с открытыми правилами, целью и константными мнимостью, правилами и целью (игра в куклы — (есть и в доигровой деятельности) — игра в шахматы — полюсы развития), т. е. из игры извлекается ее суть» (Эльконин Д. Б. Психология игры. М.: ВЛАДОС, 1999. С. 341). Таким образом, мы видим, что шахматная метафора, появившаяся в одной из первых театральных рецензий Л. С. Выготского для описания актерского взаимодействия, в дальнейшем активно используется им при иллюстрации различных психологических закономерностей: особенностей художественного восприятия, механизмов интроспекции, характеристики возрастных кризисов и развития игры на разных этапах онтогенеза.

⁸*«То же словесное здание драмы <...>. В реплике, полученной у суфлера, подогретой наспех и отданной в публику — его нет»* — здесь затрагивается вопрос о порождении языкового высказывания, когда это не просто говорение, а результат живого взаимодействия, *борьбы*. При этом важно отметить два аспекта. Один касается роли общения и конфликта между персонажами не только при восприятии спектакля, но и при работе актера над ролью в ходе репетиционного процесса. Так сценическое общение имеет принципиальное значение как при обучении актера по системе К. С. Станиславского, так и в ходе репетиционной работы над ролью (О. Н. Ефремов, Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос и др.). Из психологических работ здесь можно выделить монографию П. М. Ершова «Режиссура как практическая психология» (Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. М.: Мир искусства, 2010), где особое внимание уделяется понятию *борьбы*. Другой момент касается мотивов, определяющих речевое высказывание именно как действие и стоящий за этим высказыванием смысл. Неслучайно в своей работе «Мышление и речь» Л. С. Выготский возвращается к данной теме, непосредственно ссылаясь на репетиционную работу по системе К. С. Станиславского: «...мысль имеет свое особое строение и течение, переход от которого к строению и течению речи представляет большие трудности <...>. С этой проблемой мысли, скрывающейся за словом, столкнулись, пожалуй, раньше психологов художники сцены. В частности, в системе Станиславского мы находим такую попытку воссоздать подтекст каждой реплики в драме, т. е. раскрыть стоящие за каждым высказыванием мысль и хотение» (Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: 16 тип. треста «Полиграфкнига», 1934. С. 312). Именно актуализация «хотения» и определяет «подогретость» речи актера.

⁹*Николай Николаевич Соснин (настоящая фамилия — Соловьев, 1884-1962)*. Актерскую карьеру начал в 1906 г. в Николаеве. До революции играл в театрах России и Украины. В 1917-24 гг. играл в Киевском русском театре Соловцова. В 1924-30 гг. работал в Астрахани, Воронеже, Симферополе. В 1931 г. переехал в Москву, играл в бывшем театре Корша. В 1933-59 гг. — актер МХАТа. Критики отмечали, что для творчества Соснина были характерны благородство исполнительской манеры, глубокое проникновение во внутренний мир героев, отказ от внешних эффектов. Исполнение комедийных ролей отличалось

тонким юмором, легкостью диалога. Среди лучших ролей Соснина считались Протасов («Живой труп» Л. Толстого), Керженцев («Мысль» Андреева), Трофимов («Вишневый сад» Чехова), Павел I (одноименная пьеса Мережковского); во МХАТе — Нароков («Таланты и поклонники» Островского), Алексей Турбин («Дни Турбиных» Булгакова), Гаев («Вишневый сад» Чехова), Каренин («Анна Каренина» Л. Толстого) и др.

¹⁰ *Л. Болотина* — актриса театра «Соловцов», исполняла роли Василисы («На дне»), Савеловой («Мысль») и др. Выше уже упоминалось о том, что А. П. Чехов и Н. Н. Соловцов поддерживали приятельские отношения. Подтверждение этому мы находим и в письме Чехова О. Л. Книппер от 7 марта 1901 г.: «Много искренности и сердечности вложила в роль Наташи молодая артистка г-жа Болотина. Нельзя не поблагодарить г. Соловцова за столь тщательную постановку «Трех сестер» (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. 9: 1900 — март 1901. С. 523).

¹¹ *Вершинин* — актер театра «Соловцов», исполнял роли Доктора («Мысль»), Луки («На дне») и др. Также участвовал в постановках гомельских театров — «Благодать» (Пятибратов), «Джентельмен» (Чечков), «Комедия двора» (Премьер-министр) и др.

¹² *«Мысль»* — спектакль по пьесе Л. Н. Андреева («Современная трагедия в трех действиях и шести картинах»), написанной в 1902 г. Сам Андреев в октябре 1914 г. назвал «Мысль» — этюдом «по судебной медицине» («Биржевые ведомости», 1915. № 14779, утр. вып. 12 апреля). В «Мысли» Андреев стремится опереться на художественный опыт Ф. М. Достоевского. Доктор Керженцев, совершающий убийство, в известной степени задуман Андреевым как параллель Раскольникову, хотя сама проблема «преступления и наказания» решалась Андреевым и Достоевским по-разному (Ермакова М. Я. Романы Ф. М. Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. Горький: Волго-Вятское кн. изд., 1973. С. 224-243). В образе доктора Керженцева Андреев развенчивает ницшеанского «сверхчеловека», противопоставившего себя людям. Чтобы стать «сверхчеловеком» по Ф. Ницше, герой встает по ту сторону «добра и зла», переступает через нравственные категории, отбросив нормы общечеловеческой морали. Но это, как убеждает читателя Андреев, означает интеллектуальную смерть Керженцева, его безумие. Отсюда и другая параллель с Ковриным из рассказа А. П. Чехова «Черный монах». Помимо этого напрашивается и аналогия с «сумасшествием» Гамлета.

¹³ *«Трагедию мысли <...>. Конфликт Мысли...»* — данный фрагмент рецензии крайне интересен, на наш взгляд, в двух отношениях. С одной стороны, мы фиксируем своеобразный повтор уже намеченной в рецензии проблемы соотношения мышления и речи: «мысль имеет свое особое строение и течение» (см. прим. 8 к данной рецензии). Здесь же Л. С. Выготский обсуждает данную проблему несколько иначе, в связи с особенностями актерского выражения сложного мыслительного процесса: мышление не выражается контрастом «большого лба» и «беспокойства мимики». На наш взгляд, Л. С. Выготский фиксирует психологическую сложность проблематики мышления, обращаясь к произведению, где в самом названии вынесена интересующая его проблема: «Мысль» — так и называется пьеса Леонида Андреева. Само название — это своеобразное обобщение темы, характеризующее феномен «вбирания смысла». Этот обобщенный смысл и надо развернуть в драматическое действие. И здесь принципиальной оказывается именно система ценностно-смысловых установок, ставящая героя пьесы в ситуацию морального выбора.

С другой стороны, трагедия мысли, повторимся, это ключевая тема, которой посвящена и ранняя аналитическая работа Выготского о «Гамлете» (1915-1916 г.). Так он пишет: «В прекрасной статье, на которую мы уже ссылались и будем ссылаться ниже, Вл. Гиппиус говорит: "Гамлет — мистик. И потому, что вся его судьба определена голосом из бездны (Тень отца), голосом, в реальности которого он не сомневается. И потому, что он страдает от насилия мысли над волей, и потому более всего, что его трагедия заключена не в этой власти мысли над волей, но в том, что он, погруженный в обыденность, взирает на жизнь свысока и в то же время не перестает из глубины слышать голос бездны. Не говоря уже о фатальности совершающихся событий..." Здесь уже намечено глубоко многое, но все еще сбивается на "насилие мысли"» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 537-538).

¹⁴ Керженцев Антон Игнатьевич — главный герой пьесы Л. Н. Андреева «Мысль», доктор медицины.

¹⁵ «...во время бури и песок — как птицы» — этот же оборот Л. С. Выготский использует и в более поздней своей рецензии: «Я уже писал как-то и это не устану повторять: в бурю, в песок, как птицы» (Уриэль Акоста — Гроза // Наш понедельник, № 12. 13.11.1922. С. 3. — Стр. 345 наст. изд.).

Преступление и наказание — Золотая осень — На дне

¹ Наш понедельник, № 4. 18.09.1922. С. 4. К сожалению, имеющийся в библиотеке РГБ экземпляр данной рецензии не очень хорошего типографского качества и имеет ряд дефектов, поэтому некоторые слова при настоящей публикации восстановить не удалось. Другие доступные нам варианты текста этой рецензии содержат те же неточности. Более того, в явно небрежной публикации психологического журнала Международного университета природы, общества и человека «Дубна» (Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2011. № 4. С. 198-223) значительная часть данной рецензии вовсе отсутствует (практически две трети текста).

² <нрзб> — возможно: «дефекты, ошибки».

³ «Преступление и наказание» — роман Ф. М. Достоевского (1866). Многократно инсценировался в России и за рубежом. Первая попытка инсценировать роман была предпринята А. С. Ушаковым в 1867 г., но не состоялась из-за запрета цензуры. Первая состоявшаяся постановка в России относится к 1899 г. Премьера «Преступления и наказания» в переделке Дельера (Я. А. Плющика-Плющевского) состоялась на сцене Суворинского театра в Петербурге 4 сентября 1899 г. Какой инсценировкой пользовалась Соловцовская труппа установить не удалось.

⁴ <нрзб> — возможно: «при нормальной прохладе».

⁵ Вурманов — найти какие-либо данные об этом актере не удалось.

⁶ «...снится как щет севера далекая пальма» — имеется в виду отсылка к стихотворению М. Ю. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...» (1841).

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой она.

И снится ей все, что в пустыне далекой –
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горячем
Прекрасная пальма растет.

⁷ <нрзб> — возможные варианты отсутствуют.

⁸ *Иов* — библейский персонаж, являющийся образцом прочности веры и добродетели, который, несмотря на посланные ему страдания и лишения, не поколебался в своей вере. В то же время, связь в данном фрагменте текста упоминания Иова с не заковыченной цитатой из стихотворения М. Ю. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...» (см. прим. 6 к данной рецензии) дает основание полагать, что здесь Л. С. Выготский имеет также в виду не столько традиционное представление об Иове, сколько характеристику М. Ю. Лермонтова как поэта, находящегося в напряженных отношениях с Богом, что явно прослеживается в интерпретации Д. С. Мережковского (1908): «...Вл. Соловьев осудил Лермонтова за богоборчество. Но кто знает, не скажет ли Бог судьям Лермонтова, как друзьям Иова: "... горит гнев Мой за то, что вы говорили о Мне не так верно, как раб Мой Иов", — раб Мой Лермонтов» (Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб.: РХГИ, 2002. С. 301). В этом контексте понятно отношение Л. С. Выготского к отсутствию того «градуса» актерского существования на сцене, которое характерно для персонажей Ф. М. Достоевского и «богоборческих» мотивов в лирике М. Ю. Лермонтова.

⁹ <нрзб> — возможно: «изображении».

¹⁰ <нрзб> — возможно: «существовании».

¹¹ <нрзб> — возможно: «нудно».

¹² «...ума холодных наблюдений, чем сердца горестных замет» — строка из посвящения романа в стихах «Евгений Онегин» (1831).

Прими собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессониц, легких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

¹³ «...умеренность и аккуратность...» — строка из комедии в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1825).

Чацкий: Взманили почести и знатность?

Молчалин: Нет-с, свой талант у всех...

Чацкий: У вас?

Молчалин: Два-с: *Умеренность и аккуратность.*

¹⁴ К сожалению, по имеющимся в рецензии данным установить пьесу не удалось.

¹⁵ «На дне» — пьеса А. М. Горького, написанная в конце 1901 — начале 1902 г. В январе 1904 г. пьеса получила Грибоедовскую премию. К постановке была разрешена только в МХТ, где прошла с большим успехом 18 декабря 1902 г., режиссерами постановки были К. С. Станиславский (который также исполнил одну из центральных ролей — Сатин) и В. И. Немирович-Данченко.

¹⁶ «Проститутка, живущая "Роковой любовью"...» — одна из героинь драмы «На дне» Настя, падшая женщина, читает роман «Роковая любовь», что вызывает ироничный смех окружающих.

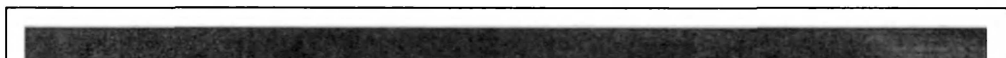
¹⁷ «... что за словом, за персонажами, — а это чистойшей романтика» — здесь Л. С. Выготский пользуется тем же принципом, как и при анализе «Гамлета», где ключевым моментом выступает определение своеобразия *трагического переживания*. Исходя из этого, им и строится анализ всего произведения. В данном же случае в качестве центрального момента выступает определение пьесы «На дне» не как трагической (как в случае с «Гамлетом») или бытовой, а *романтической*. Именно исходя из понимания своеобразия романтического переживания (романтической эмоции) Выготским и даются критические замечания и оценочные суждения. Подчеркнем, что общий тезис Л. С. Выготского о необходимости ориентироваться на то, что «стоит за словом», в данном случае не связан с поиском бытовых мотивировок поведения: «герой это делает, потому что...». Здесь «за» определяется обобщенной ценностно-смысловой позицией; если в случае «Гамлета» — *трагическим* мироощущением, то при интерпретации пьесы «На дне» — *романтическим*.

¹⁸ «... благородная театральная бесцветная графика...» — необходимо отметить особый интерес Л. С. Выготского к графике, как виду изобразительного искусства. Так, например, им была написана вступительная статья к книге «Графика Быховского», где представлены графические работы Александра Яковлевича Быховского (1888-1978). А. Я. Быховский учился живописи у иконописца Горбунова, в Школе Общества поощрения художеств в Петербурге. Писал портреты, делал миниатюры на стекле, выполнял обложки для изданий Наркомпроса, оформлял журнал «Культура и революция». Основал Изостудию им. М. А. Врубеля и преподавал в ней. В 1918 г. Быховский заведовал плакатной мастерской в Гомеле.

Открытие сезона

¹ Наш понедельник, № 7. 09.10.1922. С. 3.

² «Ревизор» — комедия в пяти действиях Н. В. Гоголя (первоначальная сценическая редакция — 1836 г., окончательная редакция — 1842 г.). Премьера состоялась 19 апреля 1836 г. в Александринском театре. Чуть позже была также поставлена в Москве в Малом театре 25 мая 1836 г.; в обоих театрах комедия многократно возобновлялась, в том числе в 1922 г. в Малом театре. В 1921 г. была осуществлена постановка в МХТ К. Станиславским, в которой роль Городничего исполнял И. Москвин, а Хлестакова — М. Чехов. Чуть позже в 1926 «Ревизор» был поставлен в ГОСТИМе В. Э. Мейерхольдом (роль Хлестакова исполнял Э. Гарин, Анны Андреевны — З. Райх). Эта комедия Н. В. Гоголя является одной из самых популярных пьес, которую играли все крупнейшие театры России, а также подавляющее большинство провинциальных театров. Театры Парижа, Берлина, Праги, Лондона и многих других зарубежных городов, начиная с 1853 г. (премьера в парижском «Порт-Сен-Мартен») и по сей день имеют в репертуаре постановки комедии «Ревизор».



³ «Грозная вьюга вдохновения» — фраза из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». Характерно, что именно этот фрагмент был использован Василием Ключевским в его работе о Гоголе, где он характеризует творчество Гоголя, как творчество спонтанное, завершая эту мысль цитатой: «Это искусственно возбужденная нервная пруть сделала психологически возможным признание, в котором таким крикливым фальцетом прозвучало настроение, владевшее Гоголем во все время создания "Мертвых душ": еще в первой части, описывая "бедность нашей жизни и наше грустное несовершенство", он уже чувял в отдалении время, когда "грозная вьюга вдохновения подымеется из облеченной в святой ужас и блестанье главы, и почуют, в смущенном трепете величавый гром других речей"» (Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М.: Наука, 1983. С. 83).

Гастроли оперетты

¹ Наш понедельник, № 7. 09.10.1922. С. 3.

² «Художественный...» — Московский Художественный театр (МХТ) основан в 1898 г. К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. В 1919 г. возникла Оперная студия Большого театра под руководством Станиславского; в этом же году начала работать Музыкальная студия МХТ, где начал свои эксперименты по синтезу жанров Немирович-Данченко. В работе с оперными певцами режиссеры «воспитывали» реалистическую манеру игры.

³ «...камерный...» — Камерный театр основан в Москве в 1914 г. А. Я. Таировым. Московский Камерный театр 3 октября 1922 г. показал оперетту Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля» про двух испанских девушек-близнецов, которых различали только по цвету банта (постановка А. Таирова, оформление художника Г. Якулова, роли двух сестер исполняла А. Коонен). Этот спектакль стал «родоначальником» целого ряда музыкальных спектаклей Камерного театра, прообразом будущих мюзиклов. Приступая к постановке, в своем интервью от 10 октября 1921 г. Таиров говорил: «Мы трактуем оперетку как сценическую музыкальную эксцентриаду, а не как комическую оперу. Хотим не выпевания арий, дуэтов и хоров, а, как и раньше, стремимся к новой сценической композиции, основанной на органическом слиянии ощущения, движения, слова и звука» (Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 293).

Сравнивая подходы Немировича-Данченко и Таирова к постановке оперетты, театральный критик П. Марков пишет: «Таиров откровенно защищал подчеркнутую условность, Немирович-Данченко сближал оперетту с жизнью, находя тончайшие психологические ходы исполнителям... Немирович-Данченко избегал эксцентричности, Таиров видел в ней художественное зерно спектакля» (Марков П. А. О Таирове // Марков П. А. О театре: в 4 т. М.: Искусство, 1974. С. 23).

⁴ «Нас тешат блестки и обманы» — строка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Поэт» (1838).

Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блестки и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под рюманы...

⁵ З. Зиновьев — установить не удалось.

⁶ «Гейша» — оперетта С. Джонса, либретто О. Холла и Г. Гринбэнка. Первая постановка осуществилась 25 апреля 1896 г. в Лондоне.

⁷ «Ночь любви» — оперетта В. П. Валентинова. Считается, что Валентинов никогда не написал ни одной страницы оригинальной музыки и почти никогда не создавал оригинальных сюжетов. Его жанр в музыкальном отношении представляет собой так называемую «мозаику», возможно даже плагиат, как отмечают критики. Зритель с первого до последнего акта во власти широко знакомых и широко популярных мелодий. Это перепевы арий и дуэтов из оперетт, это ассортимент всем известных романсов или шансонеток (песен игривого или скабрёзного содержания), к которым подтекстованы новые слова. Именно на этом приеме и строилась популярная в то время оперетта «Ночь любви».

⁸ «Сильва» — оригинальное название оперетты — «Сильва или Королева чардаша» (1915) венгерского композитора Имре Кальмана. Либретто Лео Штайна и Белы Йенбаха («Да здравствует любовь!»). Премьера прошла 17 ноября 1915 г. в «Иоганн-Штраус театре» в Вене. Первая постановка оперетты в России состоялась в разгар войны с Германией (1916), поэтому как название оперетты, так и многие имена действующих лиц были переделаны.

⁹ «Цыганские романсы» — оперетта-мозаика Н. Г. Северского «Цыганские романсы в лицах». Премьера прошла в Екатерининском театре в Петербурге в 1906 г.

¹⁰ Волкова, Митяева — установить не удалось.

¹¹ «Торского — хорошего комика с убедительной простотой и опереточно-карикатурными замашками...» — с точностью установить не удалось, но возможно, имеется в виду Владимир Федорович Торский (1888-1978), который в 1922 г. организовал театр варьете «Павлиний хвост» и оценивался критиками как: «...замечательный комедийный актер. Очень пластичный, с развитым воображением. Хорошо пел, танцевал» (Яневская С. В. Омский драматический. Омск: Зап.-Сиб. изд-во, Ом. отд-ние, 1983. С. 61).

Ревизор — Флавия Тессини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод

¹ Наш понедельник, № 8. 16.10.1922. С. 3.

² «Ревизор» — см. примечание 2 к рецензии «Открытие сезона» (Наш понедельник, № 7. 09.10.1922. С. 3. — Стр. 530 наст. изд.).

³ «Овод» — революционно-романтический роман Этель Лириан Войнич. Впервые вышел в 1897 в США. Инсценировка и постановка, упоминаемого в рецензии Л. С. Выготского спектакля осуществлена режиссером и актером гомельского и киевского театров Золотаревым (по найденной нами афише в газете «Наш понедельник»). В этом же году (1922) спектакль по роману Войнич был в репертуаре первого театрального сезона Театра им. Моссовета (постановка С. И. Прокофьева).

⁴ «...платье и тело <...> роли <...> — без души роли» — отсылка к тексту Н. В. Гоголя «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора"»: «Все эти частности и разные мелкие принадлежности, — которыми так счастливо умеет пользоваться даже и такой актер, который умеет дразнить и схватывать походку и движение, но не создавать целиком роли, — суть не более как краски, которые нужно класть уже тогда, когда

рисунок сочинен и сделан верно. Они — платье и тело роли, а не душа ее. И так, прежде следует схватить именно эту душу роли, а не платье ее» (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: АН СССР, 1937-1952. Т. 4. Ревизор. 1951. С. 113)

⁵ «главная забота каждого лица, на что издерживается вся его жизнь» — там же: «Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли. Должен рассмотреть, зачем призвана эта роль; должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, <чтобы> мысли и стремления этого им лица и как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пьесы» (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: АН СССР, 1937-1952. Т. 4. Ревизор. 1951. С. 112-113).

⁶ *Сквозное действие* — один из ключевых терминов системы К. С. Станиславского: «Для самого артиста сквозное действие является прямым продолжением линий стремления двигателей психической жизни, берущих свое начало от ума, воли и чувства творящего артиста. Не будь сквозного действия, все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга, без всякой надежды ожить. Но линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче. С этого момента все служит ей» (Станиславский К. С. Работа над собой в творческом процессе переживания. М.: Прайм-Еврознак, 2008. С. 367). Таким образом, актер, понимая сверхзадачу пьесы при исполнении своей роли должен стремиться воплощать мысли и чувства своего персонажа в действии, которое «работает» на осуществление сверхзадачи всей пьесы.

⁷ *Золотарев* — актер и режиссер киевского театра им. Л. Д. Троцкого, который был ангажирован на зимний сезон 1922/1923 гг. в театры Гомеля. Золотареву, зачастую, приписывают амплу «любownika» (см. По Гомелю. К зимнему сезону // Наш понедельник, № 6. 02.10.1922. С. 3).

⁸ «*Фантасмагорическое лицо...*» — фантасмагоричность пьесы «Ревизор» и вообще всего творчества Н. В. Гоголя отмечается и другими критиками. Так, например, Д. С. Мережковский в Хлестакове видит человека, потерявшего «концы» и «начала» по аналогии с чертом, являющимся олицетворением отрицания Бога, начала и конца как таковых (см. Мережковский Д. С. Гоголь и чорт: Исследование. М., 1906). Позднее о фантасмагоричности Гоголя писали В. Набоков, А. Синявский и др.

⁹ «*В нем все — это сюрприз и неожиданность для него самого...*» — отсылка к тексту Н. В. Гоголя «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора"»: «Обрываемый и обрезаемый доселе во всем, даже и в замашке пройти козырем по Невскому проспекту, он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя. В нем все сюрприз и неожиданность» (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: АН СССР, 1937-1952. Т. 4. Ревизор. 1951. С. 116).

¹⁰ «*сверхлганье*» — отсылка к статье В. Я. Брюсова «Гипербола и фантастика у Гоголя» (из доклада «Испепеленный», прочитанного на торжественном заседании Общества любителей российской словесности 27 апреля 1909 г.): «Начинается сцена лганья Хлестакова: "Просто не говорите. На столе, например, арбуз, — в семьсот рублей арбуз. Суп в кастрюльке прямо

на пароходе приехал из Парижа... В ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе: тридцать пять тысяч одних курьеров!.. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш..." В какой бы степени опьянения ни был человек, вряд ли, не сойдя с ума, может он говорить такие нелепости. Это не типическое лганье, а какое-то *сверхлганье* (выделено ред.), лганье безмерное, как и все безмерно у Гоголя» (Брюсов В. Я. Гипербола и фантастика у Гоголя. М: Классика Книга Фонда, 2009).

¹¹ *Москвин* — актер и режиссер гомельских театров, «известный Гомелю по прошлогоднему летнему сезону, как комик М. Лызлов»; его амплуа — герой-резонер (см. По Гомелю. К зимнему сезону // Наш понедельник, №6. 02.10.1922. С. 3).

¹² «...его каждое слово значительно...» — из «Замечаний для господ актеров» к пьесе Н. В. Гоголя «Ревизор».

¹³ «...электрического потрясения...» — из «Замечания для господ актеров» к пьесе «Ревизор»: «Господа актеры особенно должны обратить внимание на последнюю сцену. Последнее произнесенное слово должно произвесть *электрическое потрясение* (выделено ред.) на всех разом, вдруг. Вся группа должна переменить положение в один миг ока» (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: АН СССР, 1937-1952. Т. 4. Ревизор. 1951. С. 6).

¹⁴ «*Флавия Тессини*» — пьеса Т. Л. Щепкиной-Куперник об участии модной актрисы; первая постановка состоялась в Александринском театре (1916). Характерно, что в день революционных событий в Петрограде 25 октября 1917 г. эта пьеса, далекая и от событий дня, и от судеб самих александринцев шла на сцене театра.

¹⁵ *Радецкая* — актриса гомельских театров, актриса театра «Соловцов», амплуа — героиня. Работая в Гомеле, была занята в таких спектаклях как «Дети Ванюшина», «Дети солнца», «Орленок» и др. Оценка ее игры встречается и в других рецензиях Л. С. Выготского.

¹⁶ *Каменская* — артистка гомельских и киевских театров, основное амплуа — драматическая старуха. Работая в Гомеле, была занята в таких спектаклях как «Соколы и вороны», «Дети солнца» и др. Характеристика ее игры дается и в других рецензиях Л. С. Выготского.

¹⁷ «*Певец своей печали*» — пьеса О. И. Дымова (настоящая фамилия — Перельман), написанная им в 1914 г. Название пьесы — цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Певец» (1816).

Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?..

¹⁸ *Долгов* — артист Киевского театра «Соловцов», амплуа — характерный простак. Работая в Гомеле, был занят в таких спектаклях как «Коварство и любовь», «Дети Ванюшина», «Королевский брадобрей», «Слесарь и канцлер» и др. Оценка его игры в этих спектаклях дается в рецензиях Л. С. Выготского.

¹⁹ *Волховская* — артистка гомельских театров; в 1912-1913 гг. — артистка театра Корша (исполняла главную роль в спектакле «Когда заговорит сердце»). Также в ее репертуаре роли в гомельских спектаклях «Хамка», «Певец своей печали», «Орленок» и др. Оценка ее игры в этих спектаклях дается в рецензиях Л. С. Выготского.

²⁰ *Шейн* — актер гомельских театров, был занят в спектаклях «Дурак», «Уриэль Акоста», «Недомерок», «Дети солнца», «Враги» и др. Характеристика его игры дается и в других рецензиях Л. С. Выготского.

²¹ «...сентиментальность, фальшь» — эта мысль отчетливо выражена в работе К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве»: «Я не сознавал еще тогда, что есть мужественный лиризм, мужественная нежность и мечтательность, мужественная любовь и что сентиментализм — лишь плохой суррогат чувства. Я еще не понимал, что самый тенористый тенор, самая нежнейшая инжениу-лирик должны, прежде всего, заботиться о том, чтоб их любовное чувство было крепко, мужественно» (Станиславский К.С. *Моя жизнь в искусстве*. М.: АСТ, 2009. С. 183).

²² «Мало криков — надо стройно, гармонически рыдать...» — приводится цитата из стихотворения К. Бальмонта «Мало криков» (1903).

*Мало криков. Нужно стройно
Гармонически рыдать.
Надо действовать спокойно
И красивый лик создать.*

*Мало искренних мучений,
Ты же в Мире не один.
Если ты разумный гений,
Дай нам чудо звонких льдин.*

*Силой мерного страданья
Дай нам храмы изо льда.
И тогда твои рыданья
Мы полюбим навсегда.*

²³ *Стопорина Евдокия Сергеевна* (1884-1965 гг.) — «известная провинциальная артистка, игравшая когда-то в Гомеле» (см. По Гомелю. К зимнему сезону // Наш понедельник, № 6. 02.10.1922. С. 3). Работая в Гомеле, была занята в таких постановках как «Дурак», «Хамка», «Черная пантера» и др. Характеристика ее игры дается и в других рецензиях Л. С. Выготского.

²⁴ «Цена жизни» — одна из самых популярных пьес (1896) В. И. Немировича-Данченко. Впервые была сыграна на сцене Малого театра 12 декабря 1896 г., в 1897 г. состоялась премьера спектакля в Александринском театре, в 1901 г. «Цена жизни» появилась на сцене театра Корша. В год премьеры чеховской «Чайки» (1896) В. Немирович-Данченко отказался от Грибоедовской премии за свою пьесу «Цена жизни», объявив, что пьеса А. Чехова более достойна этой премии.

Дурак — Хамка

¹ Наш понедельник, № 9. 23.10.1922. С. 3.

² «Дурак» — комедия в 5 актах Людвиг Фюльда (настоящее имя — Фюльд Илия бен-Иуда Лейб), написанная им в 1907 г. Адаптирована для русской сцены В. О. Шмидтом.

³ «...комедия смешных положений...» — классический вид комедии, основанный на том, что герои попадают в курьезные, смешные ситуации. Сюжет комедии положений, в противовес комедии нравов, строится на случайных и непредвиденных стечениях обстоятельств. Классическими примерами комедии положений считаются «Двенадцатая ночь» У. Шекспира, «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера, «Ревизор» Н. В. Гоголя.

⁴ «...двоит все время смысл...» — имеется в виду двусмысленность (амфиболия), связанная со смещением понятий, употреблением слов в различных смыслах. Приемы амфиболии разнообразны: построение предложений, расстановка пауз и т. п. (казнить нельзя помиловать; с нею я дошел до сада и прошла моя досада, и теперь я весь алею, вспомнив темную аллею). Специально к сюжету двоения смысла Л. С. Выготский обращается в своей работе «Мышление и речь», обсуждая вопрос о психологическом и грамматическом подлежащем и сказуемом: «Наряду с грамматическими и формальными понятиями подлежащего, сказуемого, рода пришлось допустить существование их психологических двойников, или прообразов. То, что с точки зрения языка является ошибкой, может, если оно возникает из самобытной природы, иметь художественную ценность. Пушкинское:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю —

имеет более глубокое значение, чем это обычно думают» (Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: 16 тип.треста «Полиграфкнига», 1934. С. 273).

⁵ «Задержанный жест...» — здесь Л. С. Выготский затрагивает важный психологический сюжет о задержанной реакции. Напрашивается целый ряд аналогий — задержанный рефлекс как признак психической активности (И. М. Сеченов), бессознательное как след задержанного аффекта, след задержанного движения (П. Жане), незавершенное действие (К. Левин). Более того, в своей первой крупной работе о «Гамлете» этой теме Выготский уделяет особое внимание при поиске психологических механизмов, позволяющих ответить на вопрос «Почему Гамлет медлит?». Чуть позже в своей работе «Психология искусства» (1925) Л. С. Выготский возвращается к этой проблеме при обсуждении особенностей художественного переживания и фантазии: «Подобно тому, как интеллект есть только заторможенная воля, вероятно, следует представить себе фантазию как заторможенное чувство» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 66).

⁶ «...не певец своей печали» — имеется в виду роль Шейна в спектакле «Певец своей печали» (Наш понедельник, № 8. 16.10.1922. С. 3. — Стр. 337 наст. изд.).

⁷ «...роль должна мчаться экспрессом, а она проехала на паровозике» — эта идея встречается в записных книжках К. С. Станиславского: «Пьеса, как путь от Москвы до С. Петербурга, делится на самые большие станции — Клин, Тверь, Любань. Это курьерский поезд. Но есть еще и почтовый, который останавливается на мелких станциях — Кунцево <...> Чтобы исследовать местность от Москвы до Клина, от Клина до Твери, полезно остановиться на этих малых станциях и рассмотреть места. Одно из них изобилует лесами, другое — болотами, третье — полянами, четвертое — холмами и т. д. Но можно поехать и товаропассажирским поездом и останавливаться на всех полустанках и разгонах и других стоянках. Останавливаясь на них, еще лучше изучить местность от Москвы до Клина и от Клина до Твери и т. д. Но можно нанять экстренный поезд — Москва — С. Петербург, без остановок.

Тут получится большая инерция — сквозное действие, большая скорость. Экстренный поезд для богачей — гениев (Сальвини). Скорый или курьерский — для талантов (мы). Что же касается почтового или товаропассажирского, то они хороши для исследования (анализ, расписка)» (Станиславский К. С. Записные книжки. И.: Вагриус, 2001. С. 79).

⁸ *Шефтель* — актер гомельских театров, работая в Гомеле был занят в таких спектаклях как «Дети Ванюшина», «Ученик дьявола», «Дурак» и др.

⁹ *«Хамка»* — второе название пьесы М. К. Константинова «Ее превосходительство "Настасьиушка"». История лакея, ставшего художником, но не нашедшего счастья в новой среде. В 1918 г. А. Ивановским был снят фильм по мотивам пьесы. В 1919 г. актер театра «Кривое зеркало» М. А. Разумный выбрал для своего бенефиса постановку этой пьесы. Позже в 1920 г. М. А. Разумный организовал в Витебске первый агитационный театр малых форм, назвав его Теревсат. В это время в Витебске складывается уникальная культурная ситуация, поскольку здесь живут и работают М. Шагал, К. Малевич, М. Бахтин, П. Медведев, М. Добужинский, Н. Волошинов и др. Возможно, Л. С. Выготский в этот период бывал в Витебске, посещал спектакли Теревсат, а также контактировал с группой, которая в то время объединялась вокруг П. Медведева (позднее получившая название «бахтинский круг»).

¹⁰ *Васильева* — во время зимнего сезона 1922/1923 г. в гомельских театрах было две артистки с этой фамилией. В №6 газеты «Наш понедельник» от 02.10.1922 г. мы находим следующую справку по этому поводу: «А. Васильева — инженерно-комик, игравшая у нас прошлым летом. Е. Васильева — инженерно-драматик, театр б. Соловцова». Добавим также, что Е. Васильева была занята в таких спектаклях как «Коварство и любовь» (Луиза), «Недомерок», «Дети Ванюшина» и др. В репертуаре А. Васильевой — «Гроза» (Варвара), «Две сиротки», «Дети солнца» (жена профессора) и др.

¹¹ *Оршанская* — артистка гомельских театров, была занята в спектаклях «Волчьи души», «Хамка» и др. Оценка ее игры дается Л. С. Выготским в рецензиях на эти спектакли.

¹² *Ельвич* — актер гомельских театров, был занят в таких спектаклях как «Соколы и вороны», «Дети солнца», «Хамка» и др. Оценка его игры дается Л. С. Выготским в рецензиях на эти спектакли.

¹³ *Крылов* — актер гомельских театров. Другие роли установить не удалось.

¹⁴ *«Я — бог, я могу из трагедии сделать комедию, не переменив ни одного стиха в ней»* — имеются в виду строки из монолога Меркурия из произведения Тита Макция Плавта «Амфитрион».

Теперь сначала просьбу нашу выскажу,
А после — содержание трагедии.
Что морщитесь, услышав про трагедию?
Я бог: не затруднюсь и превращением.
Хотите, перестрою всю трагедию
В комедию, стихи ж оставлю прежние?

¹⁵ *«...кухарки чувствовать умеют»* — парафраз из «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: «И крестьянки любить умеют». Возможно, здесь и неявная отсылка к утвердившемуся в массовом революционном сознании представлению о том, что «любая кухарка может управлять государством». Хотя реально в статье В. И. Ленина сама идея сформулирована иначе: «Мы знаем, что любой чернорабочий и любая кухарка не способны сейчас же вступить в

управление государством. <...> Мы требуем, чтобы обучение делу государственного управления велось сознательными рабочими и солдатами, и чтобы начато было оно немедленно, то есть к обучению этому немедленно начали привлекать всех трудящихся, всю бедноту» (Ленин В. И. Удержат ли большевики государственную власть? // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1981. Т. 34. С. 289-339). Стоит, пожалуй, добавить, что в 1990-е годы, когда на экраны телевидения хлынул поток западных телесериалов, в культуре активно функционировал «перевертыш» карамзинской фразы «Крестьянки любить умеют»: «Богатые тоже плачут».

¹⁶ *Незнамов* — артист гомельских театров, в его репертуаре были роли в спектаклях «Уриэль Акоста», «Ученик дьявола», «Хамка» и др. Оценка его игры дается Л. С. Выготским в рецензиях на эти спектакли.

Черная пантера — Волчьи души

¹ Наш понедельник, № 10. 30.10.1922. С. 3. К сожалению, данная рецензия была опубликована А. Ясницким со значительными опечатками (Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2011. № 4. С. 198-223). Так, например, фамилия Джека Лондона была искажена и автор пьесы «Волчьи души» обозначался как «Лендон», а персонаж сенаторша Маргарет Чалмерс и актриса, исполнявшая ее роль, Радецкая, были объединены в несуществующий персонаж спектакля «Волчьи души» — Маргарет Редолван.

² «*Черная пантера*» — спектакль по пьесе В. К. Винниченко «Черная пантера, белый медведь» (1911). Автор подвергался критике за проповедь нищезанятия и индивидуализм; удостоился отрицательных отзывов М. Горького и В. Ленина. В 1921-1924 гг. Винниченко написал роман «Солнечная машина» (укр. «Сонячна машина»), который считается первым в украинской литературе утопическим романом.

³ «*Волчьи души*» — спектакль по драме Дж. Лондона «Кража» (1910). Как и другие произведения Лондона периода 1905-1910 гг., «Кража» создавалась под впечатлением событий первой русской революции, под влиянием социалистических идей и произведений А. М. Горького. При идентификации данной пьесы нами было установлено, что пьеса Дж. Лондона «Кража» в 1925 г. шла на сцене Малого театра под названием «Волчьи души».

⁴ *Жан Мунэ-Сюлли (1841-1916)* — выдающийся французский актер. Его театральный дебют состоялся в театре Комеди Франсез в 1872 г. в роли Ореста из расиновской «Андромахи». Считается одним из лучших исполнителей ролей шекспировских Гамлета и Отелло. В своей ранней работе о трагедии У. Шекспира «Гамлет» (1915-1916), Л. С. Выготский упоминает Мунэ-Сюлли, как одного из ярких интерпретаторов этой роли: «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» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 341). В монографии «Психология искусства» Л. С. Выготского мы также находим эту же ссылку на творчество Мунэ-Сюлли: «... *пьеса только предлог (выделено ред.)*, говорил Мунэ-Сюлли»; здесь Л. С. Выготский, скорее всего, отсылает нас к известной фразе актера: «*Chaque texte n'est qu'un pretexte*», что, не теряя каламбура, можно перевести как «Любой текст — только предлог».



⁵ «...нас пугают, а нам не страшно» — имеются в виду приписываемая Л. Н. Толстому фраза относительно рассказа Л. Н. Андреева «Красный смех»: «Он меня пугает, а мне не страшно» (Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Сост. В. В. Серов. М.: Локид-Пресс. 2003).

⁶ «... "четвертая стена", натуралистическая гримаса театра...» — термин, используемый в театральном, а позднее и в других видах искусства. «Четвертая стена» — это воображаемая стена между актерами и зрителями в традиционном «трехстенном» театре. Термин был придуман Д. Дидро еще в XVIII веке, но введен в обращение лишь в XIX веке, с появлением так называемого «театрального реализма», и позднее стал употребляться для обозначения воображаемой границы между любым вымышленным миром и его зрителями. В послереволюционный период возникшая оппозиция к натуралистическому театру была как раз и направлена на разрушение принципа «четвертой стены», активного обращения актеров к зрителю залу, включению зрителей в сценическое действие. В первую очередь, это принято связывать с творчеством В. Э. Мейерхольда.

Однако сам принцип «четвертой стены» в социально-психологическом плане оказывается гораздо сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Об этом замечательно пишет В. Набоков в своем эссе «Ремесло драматурга»: «Мне представляется приемлемой одна-единственная сценическая условность, которую я описал бы следующим образом: люди на сцене, которых вы видите или слышите, ни в коем случае не могут видеть и слышать вас. Эта условность является в то же время уникальной особенностью драматического искусства, ведь ни при каких обстоятельствах человеческой жизни даже самый потаенный из подсматривающих или подслушивающих не может уберечься от возможности разоблачения теми, за кем он следит, — не какими-то конкретными людьми, но миром в целом. <...> Спектакль — это идеальный сговор, поскольку, несмотря даже на то, что в нем все выставлено на наше обозрение, мы так же бессильны воздействовать на ход событий, как обитатели сцены бессильны увидеть нас, воздействуя при этом на наше сокровенное «я» с легкостью почти сверхчеловеческой. Стало быть, мы сталкиваемся с парадоксом незримого мира вольных духов (это мы сами), наблюдающих за неподвластными нам, но вполне земными происшествиями, которые — вот компенсация — наделены властью производить именно то духовное воздействие, возможности коего мы, незримые наблюдатели, столь парадоксальным образом лишены. С одной стороны — видеть и слышать, но не влиять, с другой — оказывать духовное воздействие без возможности видеть и слышать, — вот главная интрига, вызванная тем прекрасно сбалансированным и совершенно справедливым разграничением, которое установила линия рампы. Можно доказать далее, что такая условность — это естественное правило театра и что любая сумасбродная попытка нарушить его приводит к тому, что либо нарушение это оказывается иллюзорным, либо пьеса перестает быть пьесой. Вот почему я полагаю, что опыты советского театра по вовлечению зрителей в театральное действие — нелепость» (цит. по: Набоков В. В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: Азбука-классика, 2008).

⁷ *Красницкая* — актриса театра «Соловцов», ангажированная на зимний сезон 1922/1923 годов в гомельские театры.

⁸ *Говард Нокс* — главный герой пьесы «Кража» Дж. Лондона.

⁹ *И. Д. Файль* — в №6 газеты «Наш понедельник» от 02.10.1922 г. в статье «По Гомелю. К зимнему сезону» упоминается о том, что И. Д. Файль является директором Гостеатров Гомеля. А также в своей рецензии «Последний спектакль» Л. С. Выготский пишет: «Много и громко

чувствовали И. Файля — директора театров» (Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3. — Стр. 360 наст. изд.). Упоминаний же о других ролях Файля в рецензиях нами не найдено.

¹⁰ Лызлов — актер гомельских театров, был занят в спектаклях «Коварство и любовь», «Уриэль Акоста», «Братья Карамазовы», «На дне» и др. Л.С. Выготский не раз упоминает, что амплуа Лызлова — «комик» и дает оценку его сценического творчества именно с этой позиции в рецензиях на указанные спектакли.

¹¹ Бобчинский — персонаж комедии Н.В. Гоголя «Ревизор», городской помещик. Известно, что первую постановку «Ревизора» (19 апреля 1836 г. в Петербурге) Гоголь не принял полностью; его угнетало водевильное решение. Игра исполнителей Бобчинского и Добчинского особенно возмутила Гоголя: «...они оказались до такой степени кривляками, что просто было невыносимо...». В этом контексте оценка игры актера Лызлова и характеризуется Л.С. Выготским как *кривляние*.

Не совсем рецензия Коварство и любовь — Соколы и вороны

¹ Наш понедельник, № 11. 06.11.1922. С. 3.

² «Коварство и любовь» — мещанская драма в пяти актах Ф. Шиллера (1784). Первоначальное название драмы «Луиза Миллер» по имени главной героини, дочери музыканта, было изменено на «Коварство и любовь» по предложению актера А. В. Иффланда. Премьера пьесы, повествующей о коварных интригах, приведших к краху искренней любви между дворянином и мещанкой, состоялась 13 апреля 1784 г. «Коварство и любовь» Шиллера считается классическим произведением немецкой драматургии. В России эта пьеса впервые ставилась (в искаженных переводах и переделках) в конце 80-х гг. XVIII в. крепостными театрами и Университетским театром в Москве. В 1827 г. была осуществлена первая постановка без искажений в Петербургском Большом театре. В 1874 на своей сцене спектакль «Коварство и любовь» с М. Н. Ермоловой в главной роли показал Малый театр; в 1889 г. состоялась премьерный спектакль по этой пьесе в Московском обществе искусства и литературы (с К.С. Станиславским в роли Фердинанда и М. П. Лилиной в роли Луизы); в 1897 г. премьера прошла в Александринском театре (роль Луизы исполнила В. Ф. Комиссаржевская).

³ «Соколы и вороны» — любовная драма в 2-х действиях А. И. Сумбатова-Южина, написанная совместно с В. И. Немировичем-Данченко и впервые поставленная в театре Корша в 1885 г.

⁴ «...смерть на лимонаде, яд в лимонаде...» — здесь Л.С. Выготский обращается к непосредственному содержанию пьесы, где убийство осуществляется с помощью подмешенного в лимонад яда.

Луиза берет свечу и идет проводить отца. Фердинанд в это время подходит к столу и бросает яд в стакан с лимонадом. <...>

Фердинанд <...> (*Порывистым движением берет со стола стакан*). Значит, ты не ветреная, глупая девчонка — ты сам сатана! (*Пьет*). Этот выдохшийся лимонад — точь-в-точь как твоя душа. Попробуй!

Луиза. О боже! Недаром я так боялась этого свидания!

Фердинанд (*повелительным тоном*). Попробуй!

Луиза неохотно берет стакан и пьет. Как только она подносит стакан ко рту, Фердинанд внезапно бледнеет, отворачивается и поспешно отходит в дальний угол комнаты.

Луиза. Лимонад хорош.

Фердинанд (*не оборачиваясь, охваченный ужасом*). На здоровье!

Шиллер Ф. Коварство и любовь. М.: Художественная литература, 1975

Таким образом, критическая оценка драматургического конфликта, определяющего переживания и чувства героев связывается Л. С. Выготским с тем конкретным способом (материалом), которым и совершается убийство в пьесе. Заметим, что сопоставление трагического и домашне-бытового — яд и лимонад — задает то напряжение, которое позволяет охарактеризовать происходящее как «лимонадную трагедию любви» (см. следующий абзац рецензии). В этой связи следует подчеркнуть, что здесь Л. С. Выготский использует практически тот же прием обнаружения противоречий между материалом и формой, который позже будет последовательно использоваться им в работе «Психология искусства» (1925) при анализе басни, новеллы и трагедии.

⁵ «...подрумяненные морщины страдания, нарядная печаль...» — здесь можно заметить явный повтор оценки, которую дает Л. С. Выготский в своей рецензии на «Гастроли оперетты» (Наш понедельник, № 7. 09.10.1922. С. 3. — Стр. 336 наст. изд.).

⁶ «Но в этом лимонаде есть яд: и он убивает» — заметим, что одна из глав монографии Л. С. Выготского «Психология искусства», посвященная анализу басни, носит схожее название: «Тонкий яд». В ней он приводит строки из басни И. А. Крылова «Сочинитель и разбойник»:

Другой был славою покрытый Сочинитель:
Он тонкий разливал в своих твореньях яд.

Поясняя эту цитату, Л. С. Выготский отмечает, что этот *тонкий яд* следует понимать как особый второй план, который присутствует в каждой басне Крылова, который «углубляет, заостряет и придает истинное поэтическое действие его рассказу» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. С. 146). По сути дела, последующий анализ и направлен на выявление художественного приема использования техники «тонкого яда» в драме «Коварство и любовь» Ф. Шиллера.

⁷ «...бури и натисков...» — принятое обозначение периода в истории немецкой литературы (1767-1785), который связан с отказом от культа разума, свойственного классицизму, в пользу предельной эмоциональности и описания крайних проявлений индивидуализма, интерес к которым характерен для предромантизма. (Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962-1978. Т. 1. С. 782-784).

⁸ «...насытила ее электричеством...» — неявная отсылка к Н. В. Гоголю, см. примечание 13 к рецензии Л. С. Выготского «Ревизор — Флавия Тессини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод» (Наш понедельник, № 8. 16.10.1922. С. 3. — Стр. 535 наст. изд.).

⁹ «...расслабленность сентиментального чувства к униженным и оскорбленным» — возможно, здесь отсылка к роману Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» (1861).

¹⁰ *Венцовский* — установить не удалось.

¹¹ *Олеография* — вид цветного полиграфического воспроизведения картин, выполненных масляными красками; самый распространенный во второй половине XIX века способ репродукции живописи (Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб.: Икар, 1993. С. 151).

¹² «...давший бледный-бледный сколок со своего же Кречинского...» — имеется в виду персонаж пьесы «Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина (1854).

¹³ «...точно с жанровой картины Маковского...» — скорее всего, имеется в виду один из братьев-художников Маковских — Владимир Егорович (1846-1920). Художник-передвижник, живописец и график, педагог, мастер жанровой сцены; академик (1873), действительный член петербургской Академии Художеств (1893).

Уриэль Акоста — Гроза

¹ Наш понедельник, № 12. 13.11.1922. С. 3

² *Сальвини Томмазо (1829-1915)* — великий итальянский актер «школы переживания». Искусство Томмазо Сальвини считается высшим достижением как итальянского, так и западноевропейского театра XIX века. Романтическую приподнятость, страстность и героический пафос Сальвини сочетал с глубоким психологизмом. Его дарование и актерскую технику высоко оценивал К.С. Станиславский: «...Сальвини <...> подумал, сосредоточился и, незаметно для нас, взял в свои руки всю толпу Большого театра. Казалось, что он это сделал одним жестом, — протянул, не смотря, руку в публику, загреб всех в свою ладонь и держал в ней, точно муравьев, в течение всего спектакля. Сожмет кулак — смерть; раскроет, дохнет теплом — блаженство. Мы были уже в его власти, навсегда, на всю жизнь. Мы уже поняли, кто этот гений, какой он и чего от него надо ждать...» (Станиславский К.С. *Моя жизнь в искусстве*. М.: АСТ, 2009. С. 158). Сальвини — автор мемуаров и теоретических статей, в которых отстаивал необходимость переживания чувств изображаемого персонажа, осуждая, однако, распространившийся в то время сценический натурализм (Сальвини Т. *Несколько мыслей о сценическом искусстве* // *Артист*, 1891. № 14; *Листки из автобиографии Сальвини* // *Артист*, 1894. № 35). В дореволюционные годы Сальвини пять раз приезжал с гастрольями в Россию (с 1882 по 1900 г.), выступал в Петербурге, Москве, Харькове. Сальвини несколько раз выступал совместно с русскими актерами, где сам играл свою роль на итальянском языке, а актеры русской труппы — на русском.

³ *Акоста* — главная роль в трагедии «Уриэль Акоста» немецкого писателя К. Гуцкова (1846). Уриэль Акоста — историческое лицо, философ-вольномудец, родом из Португалии; вырос в еврейской семье, принявшей католичество; бежал в Амстердам, освободившийся от господства испанской инквизиции; в 1614 г. перешел в иудаизм, но не принял некоторые его догматы, за что был отлучен от синагоги, подвергался унижениям; покончил жизнь самоубийством в возрасте 55 лет. В пьесе он имеет ту же биографию, но по возрасту он гораздо моложе. Несмотря на то, что в пьесе Гуцкова Уриэль Акоста из философа-вольномудца превращен в романтического влюбленного, который стреляется после самоубийства возлюбленной, его образ был очень популярен во всех странах Европы как символ твердости духа и идейной убежденности. Впервые пьеса была поставлена в Дрезденском придворном театре (1846). На русской сцене в роли Уриэля Акосты выступали А. П. Ленский (1879, бенефис М. Н. Ермоловой, игравшей Юдифь), А. И. Южин (1883), К. С. Станиславский (1895). В 1919 г. А. Грановский поставил «Уриэля Акосту» в Еврейской школе сценических искусств (Петроград), где роль Акосты исполнял С. Михоэлс. В Москве в еврейском театре на Малой Бронной (ГОСЕТ) в 1922 г. состоялась премьера возобновленного А. Грановским спектакля «Уриэль Акоста» (художник Н. Альтман, в роли Акосты — С. Михоэлс).



⁴ «...надсоновщина...» — имеется в виду творчество русского поэта Семена Яковлевича Надсона (1862-1887). В начале XX века отношение к поэзии Надсона было неоднозначным. В ней видели сплошь упадничество и печаль; критики все более обращали внимание на мотивы «разочарования», на пессимистические настроения его поэзии. «Невыработанный и пестрый язык, шаблонные эпитеты, скудный выбор образов, вялость и растянутасть речи — вот характерные черты надсоновской поэзии, делающие ее безнадежно отжившей», — заявлял в 1908 г. В. Брюсов (Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 6. С. 235).

⁵ «друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат» — строка из стихотворения С. Надсона 1880 г.

Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат,
Кто б ты ни был, не падай душой.
Пусть неправда и зло полновластно царят
Над омытой слезами землей,
Пусть разбит и поруган святой идеал
И струится невинная кровь, —
Верь: настанет пора — и погибнет Ваал,
И вернется на землю любовь!
Не в терновом венце, не под гнетом цепей,
Не с крестом на согбенных плечах, —
В мир придет она в силе и славе своей,
С ярким светочем счастья в руках.
И не будет на свете ни слез, ни вражды,
Ни бескrestных могил, ни рабов,
Ни нужды, беспросветной, мертвящей нужды,
Ни меча, ни позорных столбов!

⁶ «...воля — это им чуждо» — в данном случае затрагивается проблема сценического действия и целенаправленного поведения актера. Заметим, что в системе К. С. Станиславского уделяется особое внимание соотношению представления, суждения и *воле-чувства*: «... когда истинный артист произносит монолог Гамлета "Быть или не быть", разве он при этом только формально докладывает чужие мысли автора и выполняет указанные ему режиссером внешние действия? Нет, он дает гораздо больше и вкладывает в слова роли себя самого: свои собственные представления о жизни, свою душу, свое живое чувство и волю. В эти моменты артист искренне взволнован воспоминаниями собственной пережитой жизни, аналогичными с жизнью, мыслями и чувствами роли. Такой артист говорит на сцене не от лица несуществующего Гамлета, а от своего собственного лица, поставленного в предлагаемые обстоятельства пьесы. Чужие мысли, чувства, представления, суждения превращаются в его собственные. При этом он произносит слова не только для того, чтоб другие слушали текст роли и понимали его, артисту нужно, чтоб зрители чувствовали его внутреннее отношение к произносимому, чтоб они хотели того же, чего хочет его собственная творческая воля» (Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Художественная литература, 2003. С. 159).

⁷ «...сквозное действие <...> сверхзадача...» — см. примечание 6 к рецензии Л. С. Выготского «Ревизор — Флавия Тессини — Цена жизни — Певец своей печали — Овод» (Наш понедельник, № 8. 16.10.1922. С. 3. — Стр. 534 наст. изд.).

⁸ «В его речи ничто не оправдывает стихи» — в данном случае Л. С. Выготским затрагивается очень сложный вопрос о природе актерского существования и о том, какова природа актерского перевоплощения, когда необходимо оправдать саму форму поэтической (а не прозаической) речи на сцене.

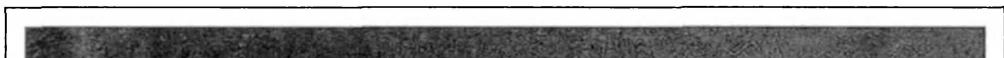
⁹ «Люди с Мясницкой...» — скорее всего, Л. С. Выготский ссылается на работу русского театрального режиссера, педагога и теоретика театра Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» (1916): «Современные люди с Мясницкой (торговая улица в Москве), способные только к чувствам с Мясницкой, не могут играть пьес, построенных на возвышенных чувствованиях, например, трагедий Шекспира» (Комиссаржевский Ф. Ф. Творчество актера и теория Станиславского. Пг.: Свободное искусство, 1916. С. 81).

¹⁰ «вместо мудрости, опытности, пресное не утоляющее питье» — строка из стихотворения 1914 г. А. А. Ахматовой, посвященного ее подруге детства и юности Валерии Срезневской, которая в 1904 г. познакомила Анну Горенко (Ахматову) с Николаем Гумилевым.

Вместо мудрости – опытность, пресное,
Неутоляющее питье.
А юность была – как молитва воскресная...
Мне ли забыть ее?..

¹¹ «Гроза» — пьеса в пяти действиях А. Н. Островского (1859). Премьера прошла в Малом театре 16 ноября 1859 г.; 2 декабря 1859 г. спектакль впервые сыгран в Александринском театре. Одной из культовых постановок начала XX века считается «Гроза» В. Э. Мейерхольда в Александринском театре (1916). В трактовке «Грозы» Мейерхольд опирался не на классическую оценку Н. Добролюбова («Луч света в темном царстве», см. статьи «Темное царство» в «Современнике», 1859 г., № VII и IX), а на мнение А. Григорьева, которого интересовало «таинственное» в творениях Островского: «Островский подымает покровы с нашей таинственной, внутренней, бытовой жизни, показывает главную пружину, на которой основана ее многосложная машина, — самодурство» (Григорьев А. Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т.2. С. 26). Мейерхольд утверждал, что быт у Островского, «составляющий фон широкой картины, взят <...> не сатирически, а поэтически, с религиозным культом существенно народного» (там же, с. 54). Неслучайно поэтому он пригласил в качестве художника А. Головина. Критики оценивали спектакль как русскую романтическую драму, выдержанную в возвышенном поэтическом духе (Э. Старк) (Русский театр 1824-1941. Иллюстрированная хроника российской театральной жизни. М.: Интеррос, 2004).

¹² «...быт "желтенькой жизни" сгущен до фантастики...» — на наш взгляд, здесь существует явная переключка с оценкой постановки В. Мейерхольда А. Кугелем: «"темное царство" превратилось в "царство берендеев"» (Номо novus [Кугель А. Р.] Заметки («Театр и искусство», 1916, № 3) // Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 — 1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 370). Добавим, что позднее Кугель, оценивая творчество Мейерхольда, писал о фантастичности его спектаклей: «Когда я закрываю глаза и воссоздаю в памяти все эти виденные



мною постановки, то совершенно отчетливо чувствую, что везде он как будто разоблачает "внутренний город", по гоголевскому выражению, где все — или дрянь и бессмыслица, или трагический маскарад, где уши растут выше лба, где рты растягиваются от уха до уха; где под внешней видимостью красивой согласованности — дисгармония и суэта, и где над всем, на высокой-высокой этакой колонке, сидит, скрестив по-мефистофельски ноги, плюгавый чертенок и дразнит длинным, красным, острым как штопор, змеевидным языком» (Кугель А. Р. Профили театра. М.: Театркинопечать, 1929. С. 92)

¹³ «...речи неги страстной, слова тоскующей любви» — строки из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (1831).

Я вспомню речи неги страстной,
Слова тоскующей любви,
Которые в минувши дни
У ног любовницы прекрасной
Мне приходили на язык,
От коих я теперь отвык.

¹⁴ «...создал Грозу, как русскую иконную живопись» — по всей видимости, имеется в виду Василий Григорьевич Сахновский (1886-1945); русский режиссер, театровед, педагог, поставивший в Московском драматическом театре спектакль по пьесе А. Н. Островского «Гроза» (1921-1922 г.). Именно В. Г. Сахновский называл Островского «художником иконной России», «иконописцем России».

¹⁵ «...и пусть камнем надгробным ляжет на жизни моя любовь...» — строки из стихотворения А. А. Ахматовой «Смятение» (1913).

Было душно от жгучего света,
А взгляды его — как лучи.
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить.
Наклонился — он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

¹⁶ «...преображенная в красоту стихия любви и гибели, неомраченная, но усиленная и оттененная рамой жизни» — здесь напрашивается аналогия с анализом Л. С. Выготского новеллы «Легкое дыхание» И. А. Бунина, где Выготский детально рассматривает противоречие «жизненной мути» и романтической любви Оли Мещерской, соотнося фабулу и сюжет. В данном случае: красота «стихии любви» вставлена в «раму жизни».

¹⁷ Венцовский — установить не удалось.

¹⁸ «Я уже писал...» — см. рецензию «Гастроли Соловцовской труппы» (Наш понедельник, № 3. 11.09.1922. С. 4. — Стр. 330 наст. изд.).



Хорошо сшитый фрак

¹ Наш понедельник, № 13. 20.11.1922. С. 3.

«Хорошо сшитый фрак» — пьеса Габриеля Дрегелли, которая в 1910-х гг. была широко известна в России (Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: в 5 т. / Сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. СПб.: Симпозиум, 2001-2006. Т. 4). Сатирический фарс: портновский подмастерье в чужом фраке проникает в дом миллионера и вскоре становится все-ильным министром, за которого речи и книги пишут другие. Наряду с грубым шаржем в пьесе видели меткую и злую сатиру на российскую действительность. Ставилась в театре Сабурова (Петербург), в летнем театре Московского зоологического сада, в Киеве, Казани, Ростове-на-Дону, Тифлиссе.

² «...длинный путь от арабской сказки...» — возможно, имеется в виду сказка В. Гауфа «Маленький Мук» (1826), в которой главный герой благодаря туфлям-скороходам стал придворным при короле.

³ «...она не двоится...» — в данном случае Л. С. Выготский отмечает важный момент, определяющий специфику переживания комического: одновременное видение зрителем двух планов в исполнении актера (портняжки и министра). Далее в рецензии, говоря об «а рарте», Выготский вновь подчеркивает двойственность актерского существования: «речь к себе, беззвучный голос мысли, звучащее молчание».

⁴ «...игра по Линдеру...» — Макс Линдер (1883-1925) — французский актер, один из крупнейших мировых кинокомиков. Важно обратить внимание на то, что Л. С. Выготский сопоставляет актерскую игру в театре с актерской игрой в кинематографе. Причем проблема обозначается не только в связи с особенностями актерской игры, но и с общими вопросами эстетики театра и кино.

⁵ «Ученик дьявола» — рецензия на этот спектакль будет опубликована Л. С. Выготским в № 14 газеты «Наш понедельник» от 27.11.1922 г.

⁶ «Премьера "Мятежников"...» — пьесу с названием «Мятежники» идентифицировать не удалось, рецензий и упоминаний на этот спектакль у Л. С. Выготского в дальнейшем не встречается.

Орленок — Ученик дьявола

¹ Наш понедельник, № 14. 27.11.1922. С. 3.

² «...в Орленке...» — поэтическая драма «Орленок» Э. Ростана (1900) о трагической судьбе сына Наполеона I Бонапарта. Наполеон II в бонапартистских кругах имел прозвище «Орленок». Пьеса вызвала оживленные дискуссии, которые были обусловлены не столько ее художественными достоинствами, сколько объективно выраженными в «Орленке» националистическими настроениями французской буржуазии и воспевании наполеоновской легенды, приобретающей в конце XIX века крайне реакционное звучание. Пьеса была отнесена к произведениям бонапартистского толка, воспевающим наполеоновскую легенду. Желая избежать политической трактовки пьесы, Ростан в первом издании поместил стихотворный эпиграф, разъясняющий замысел произведения:

Бог видит, что не ставлю целью я
Ни обличать, ни защищаться тонко,
Я лишь хочу поведать вам, друзья,
историю несчастного ребенка.

³ *Сара Бернар (1844-1923)* — великая французская актриса. В 1900 г., когда ей было 56 лет, Сара Бернар сыграла главную роль в пьесе Ростана — 20-летнего Орленка — герцога Рейхштадского. Премьера спектакля прошла 15 марта 1900 г. с оглушительным успехом — 30 вызовов на бис! В России «Орленок» с участием Сары Бернар был показан во время ее гастролей в 1908 г. В начале века пьеса в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник шла на сцене Петербургского Малого театра, Нового театра Л. Яворской и других театров.

⁴ «...сценическое кокетство...» — важность этой особенности в творчестве актера специально подчеркивалась К.С. Станиславским. В его «Работе актера над собой» этому качеству была посвящена даже отдельная глава, где он, в частности, отмечает: «Перехожу к сценическому обаянию и манкости. Знаете ли вы таких актеров, которым стоит только появиться на сцене, и зрители их уже любят? За что? За красоту? Но очень часто ее нет. За голос? И он нередко отсутствует. За талант? Он не всегда заслуживает восхищения. За что же? За то неуловимое свойство, которое мы называем обаянием. Это необъяснимая привлекательность всего существа актера, у которого даже недостатки превращаются в достоинства, которые копируются его поклонниками и подражателями.

Таким актерам позволено все, даже плохая игра. Пусть они только почаще выходят на сцену и остаются на ней подольше для того, чтоб зрители видели своего любимца и любовались им. <...> Недаром же это свойство называется "сценическим", а не жизненным обаянием. Большое счастье обладать им, так как оно заранее обеспечивает успех у зрителей, помогает актеру проводить в толпу свои творческие замыслы, украшающие роль и его искусство. Но как важно, чтоб актер осторожно, умело и скромно пользовался своим природным даром! Беда, если он не поймет этого и начнет эксплуатировать, торговать своей манкостью. Таких актеров прозвали за кулисами "кокатами". (Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Ч. 2. С.268-269).

⁵ «как, вероятно, вам чахоточная дева порою нравится» — строки из известного стихотворения А.С. Пушкина «Осень» (1833).

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет.

⁶ «Ты возвышаешь мой дух, ниспровергая меня» — это высказывание Ф. Шиллера позднее Л.С. Выготский использовал и в монографии «Психология искусства» при анализе басни «Волк на псарне»: «То противоречие, которое выразил Шиллер в известных словах трагического



героя: "Ты возвышаешь мой дух, ниспровергая меня", применимо к нашей басне». Сама мысль о гибели в трагедии как проявление силы и торжества на границе земного и потустороннего, что характерно для ранее проведенного Л.С. Выготским анализа трагедии У.Шекспира «Гамлет», встречается у Ф. Шиллера неоднократно. Например, в драме «Разбойники»: «Чаша весов, опустившись в этой жизни, возвысится в той; возвысившись в этой, в той опустится до земли».

⁷ «и слезы, и грезы и уст упоительный яд» — высказывание является компиляцией Л.С. Выготского из текста роли Бертрана драмы в стихах Э. Ростана «Принцесса Греза» (перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник).

Бертран (встав на одно колено)

Любовь – это сон упоительный,
Свет жизни, источник живительный.
В ней муки, восторг, в ней весна;
Блаженства и горя полна,
И слезы
И грезы
Так дивно дарит нам она.
Но чужды мне девы прекрасные,
Объятия безумные, властные,
И шелковых кос аромат,
И очи, что жгут и томят,
И лепет,
И трепет,
И уст упоительный яд.

⁸ *Амплуа* (фр. *emploi* — роль, должность, место, занятие) — определенный род ролей, соответствующий внешним и внутренним данным актера. До начала XX в. в России были распространены следующие *театральные* амплуа: мужские — любовник, герой, комик, простак, резонер, фат; женские — комическая старуха, градам, травести, инженерю, героиня, субретка и др. К.С. Станиславский и М.А. Чехов видели в амплуа театральные штампы и рутинерство, препятствовавшие развитию актерской индивидуальности. Среди сторонников системы амплуа, считающих ее театральным способом классификации человеческих типов, были В.Э. Мейерхольд, Н.Н. Евреинов, А.Р. Кугель и др. В 1922 г. В. Мейерхольд, В. Бебутов и И. Аксенов сделали попытку создать вневременную, «вечную» таблицу из семнадцати пар мужских и женских амплуа, учитывающих необходимые данные актера, примеры ролей и сценические функции, с помощью которых возможно охватить весь корпус драматической литературы от античности до современности (Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М.: ГВЫРМ, 1922. С. 5-13).

⁹ «...зачем ей рай, которым грезят все» — несколько измененная строки из стихотворения И. Анненского «О нет, не стан...» (1906).

...Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость – только мука
По где-то там сияющей красе...

¹⁰ «Волконский...» — князь Сергей Михайлович Волконский (1860-1937), русский театральный деятель, режиссер, критик, мемуарист, литератор. Здесь отсылка к работе, где Л. С. Выготский дает характеристику трем типам жеста — механическому, описательному и психологическому. В данном случае, имеется в виду использование актером, исполняющим роль Хлестакова, именно описательного жеста: «Это <...> можно сказать, язва сцены. Описательного жеста я различаю две разновидности. Первая, когда рука, следя за словом, как бы уподобляется указке учителя: мальчик выводит склады по букварю с картинками: «оса», «усы», — указка переходит на соответственные рисунки; актер говорит: «мое сердце», «моя голова», — рука переносится на соответствующий орган. <...> Это, конечно, жест скучный, ненужный, рука волочится вслед словам, — что, кстати сказать, в корне не верно, так как жест, будучи выражением мысли, всегда предупреждает слово, как молния предшествует грому: зрительное впечатление слуховому, — но во всяком случае этот жест не прерывает смысла, он не отвлекает нас, — мы всегда можем, не обращая на него внимания, продолжать следить за словами. Но есть другая разновидность описательного жеста; это тот жест, который актер прибавляет к рассказу, которым он не прикасается к видимому предмету, а которым рисует упоминаемый, невидимый предмет; жест, не требуемый никакой необходимостью, но которым он рассчитывает показать свою находчивость, остроумие, кто знает? — даже гениальность. Когда актер, отвечая на восклицание о том, с каким вкусом и великолепием в Петербурге даются балы, после слов: «и не говорите, на столе, например, арбуз», — делает паузу и, сложив концы указательных перстов, разводит их дугообразно вниз и внизу сближает, чтобы этим очерченным в воздухе эллипсисом изобразить арбуз, то он этим жестом сам себе выписывает ноль за поведение: это худший из описательных жестов; он прерывает нить рассказа, отвлекает внимание от смысла, направляя его на постороннюю форму; он прямо убивает слово, и от него до искусства так же далеко, как от иероглифа до письма» (цит. по: Волконский С. М. Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912).

¹¹ «...ноль за поведение» — в театральных кругах существует байка о том, что Михаил Чехов, исполняя роль Хлестакова (премьера этого спектакля во МХАТе состоялась в 1921 г.), также использовал этот прием, однако придавал ему совершенно другое значение. Опережая реплику, он жестом показывал арбуз, но не эллипсом (как это описано у С. М. Волконского — см. прим. 10), а в форме квадрата, что символизировало совершенно уже абсурдное вранье Хлестакова (вранье в квадрате). Эта «игра с иллюстративностью жеста» подчеркивает парадоксальность поведения и речи Хлестакова-реvisора.

¹² «Хорошо сшитый фрак...» — имеется в виду отсылка к игре Золотарева в спектакле по пьесе с этим названием (см. Наш понедельник, № 13. 20.11.1922. С. 3. — Стр. 347 наст. изд.).

¹³ «...герцогиня Пармская, с Фиалковым именем...» — пармская фиалка (фр. *violetta di parma*). Впервые сведения о пармской разновидности фиалки, славящейся своим необычайным запахом, зафиксированы в 1755 г. Внимание к этому цветку наблюдалось в период правления Наполеона; при Марии-Луизе Австрийской интерес к пармской фиалке достиг апогея. Она поддержала опыты монахов монастыря Благовещения, и они создали эссенцию, точно передающую аромат цветка. Первые флаконы этих духов, созданных монахами, предназначались только для самой герцогини. Пармская фиалка была символом Марии-Луизы, иногда она даже рисовала этот цветок вместо своей подписи. Таким образом, здесь Л. С. Выготский использует не просто знание данного исторического факта, а строит свою оценку актерской игры на сложных смысловых ассоциациях: Герцогиня Пармская — Пармская фиалка — «фиалковое имя» (Виолетта) — особый «фиалковый аромат» межличностных отношений героев.

¹⁴ *Клеменс Венцель Лотар фон Меттерних-Виннебург-Бейльштейн (1773-1859)* — австрийский дипломат, министр иностранных дел в 1809-1848 гг., главный организатор Венского конгресса (1815), в ходе которого была выработана система договоров, направленных на восстановление феодально-абсолютистских монархий, разрушенных французской революцией 1789 г. и наполеоновскими войнами. Известен своими крайне консервативными взглядами.

¹⁵ «*Ученик дьявола*» — пьеса Б. Шоу (1897). Считается, что именно здесь окончательно формируется драматургический метод Шоу: создание пьесы-дискуссии, в ходе которой разворачивается «драма идей». В центре пьесы — столкновение мнений, враждебных идеологий, ставящее острейшие проблемы общественной и личной нравственности. Персонажи Шоу характеризуются прежде всего тем, какие взгляды на жизнь они отстаивают. Поставленный в Америке Р. Мансфилдом «Ученик дьявола» (1897) — первая пьеса Шоу, имевшая кассовый успех. В России впервые была поставлена в Воронеже в 1908 г.

¹⁶ «...а соколы и вороны интонации и текстов убивают ее...» — имеется в виду отсылка к спектаклю по пьесе «Соколы и вороны» (В. И. Немирович-Данченко, А. И. Сумбатов-Южин), на который Л. С. Выготский двумя месяцами ранее давал критическую рецензию. Оценивая игру тех же актеров, как «не окрыленную <...> бесцветную и ненужную» (Наш понедельник, № 11. 06.11.1922. С. 3. — Стр. 343 наст. изд.).

¹⁷ «...чувствует всю роль и переживает ее именем того, кого играет» — Л. С. Выготский затрагивает крайне важный момент, характеризующий психологическое своеобразие актерского перевоплощения. Важность этого *чувства всей роли* специально подчеркивается К. С. Станиславским и определяется через соотношение отдельных элементов актерской игры и сквозного действия: «Не будь сквозного действия, все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга, без всякой надежды ожить. Но линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче. <...> Если вы играете без сквозного действия, значит, вы не действуете на сцене в предлагаемых обстоятельствах и с магическим "если бы"; значит, вы не вовлекаете в творчество самую природу и ее подсознание, вы не создаете "жизни человеческого духа" роли, как того требуют главная цель и основы нашего направления искусства. Без них нет "системы". Значит, вы не творите на сцене, а просто проделываете отдельные, ничем не связанные между собой упражнения по "системе". Они хороши для школьного урока, но не для спектакля. Вы забыли, что эти упражнения и все, что существует в "системе", нужно, в первую очередь, для сквозного действия и для сверхзадачи» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Ч. 1. С. 418-420).

¹⁸ «...*Шефтель*» — достоверно установить не удалось. Возможно, имеется в виду Борис Аркадьевич Мордвинов (настоящая фамилия Шефтель; 1899-1953). В 1919 поступил во 2-ю Студию МХТ, однако ролей у него почти не было, выходил на сцену лишь в небольших эпизодах. Актерская карьера Бориса Мордвинова явно не складывалась до того как педагог В. И. Немирович-Данченко заметил его режиссерское дарование и привлек к постановочной работе. В последствие Мордвинов служил в МХАТе им. Чехова, Большом театре, Московском академическом музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Белорусском театре оперы и балета и др.



Недомерок

¹ Наш понедельник, № 21. 15.01.1923. С. 3

² «Недомерок» — спектакль по пьесе итальянского драматурга Дарио Никкодеми (1874-1934) «Дитя улицы». Никкодеми был одним из наиболее репертуарных драматургов Италии, также его пьесы ставились и во многих других странах. В 1921 г. он организовал собственную труппу, которой руководил около 10 лет; труппа гастролировала в Испании, странах Латинской Америки, Египте и других странах. В 1922 г. спектакль «Дитя улицы» был в репертуаре Александринского театра в Петрограде, в 1923 — в Одесском театре, позднее — в театре Корша, Малом театре и др.

³ «Кто не шутит, не умеет быть серьезным» — возможно, здесь неявная отсылка пьесе О. Уайльда «Как важно быть серьезным» (1894).

Не совсем рецензии Две сиротки

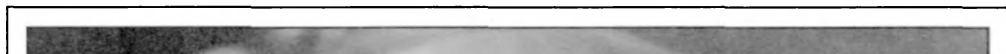
¹ Наш понедельник, № 21. 15.01.1923. С. 3.

² «...потому что это питало и детскую литературу...» — подобных произведений, действительно, множество. Среди наиболее известных на то время приведем: «Приключения Оливера Твиста» Ч. Диккенс (1839), «Без семьи» Г. Мало (1878), «Дети подземелья» В. Короленко (1886), «Мальчик-звезда» О. Уайльд (1891) и др.

³ «...Луначарского, горячо отстаивать мелодраму...» — Анатолий Васильевич Луначарский (1875-1933), русский советский писатель, общественный и политический деятель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. С октября 1917 г. по сентябрь 1929-го — первый нарком просвещения. Здесь, по-видимому, имеются в виду специальные статьи Луначарского, посвященные мелодраме: «Какая нам нужна мелодрама» (Жизнь искусства, № 58. 14.01.1919), «Правильный путь» (Известия ВЦИК, № 175. 06.08.1922). В частности, оценивая мелодраму, Луначарский писал: «Дело в том, что уже почти двадцать лет я и устно, и печатно указываю на огромное значение мелодрамы и романтической драмы 30-х, 40-х и 50-х годов во Франции как опоры и исходного пункта при создании истинно народного театра. Я с удовольствием констатировал, что Ромен Роллан, довольно сурово высказавшийся об этом театре в своей книге, там же, в главе о мелодраме, наоборот, подчеркивает ее плодотворность, ее большое будущее, ее народность» (Правильный путь // Известия ВЦИК, 1922. № 175. 6 августа). Следует добавить, что Л. С. Выготский неоднократно ссылается на А. В. Луначарского в своих критических статьях, исследованиях по психологии искусства и педагогике. Например: «Для Луначарского эстетика является просто одной из отраслей психологии» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 23).

⁴ «Две сиротки» — пьеса А. Ф. Деннери и Э. Кормона (1874), отличающаяся по оценке критиков демократизмом, гуманистическими мотивами и обличительной тенденцией. В 1927 г. мелодрама «Две сиротки» была поставлена К. С. Станиславским в МХТ и шла под названием «Сестры Жерар».

⁵ «...Кушает манную кашку...» — строки из стихотворения Саши Черного «Сиропчик» (1910), которое он посвятил «детским» поэтессам (см. Саша Черный. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1960). В данной рецензии Л. С. Выготского изменена первая строка стихотворения, в оригинале же оно звучит так:



Дама, качаясь на ветке,
Пикала: «Милые детки!
Солнышко чмокнуло кустик,
Птичка оправила бюстик
И, обнимая ромашку,
Кушает манную кашку...»

Дети, в оконные рамы
Хмуро уставясь глазами,
Полны недетской печали,
Даме в молчаньи внимали.
Вдруг зазвенел голосочек:
«Сколько напикала строчек?»

⁶ «В Красной звезде...» — скорее всего, имеется в виду название кинотеатра. Подобные названия для кинотеатров были весьма популярны в СССР в 1920-1930-е гг. Только в Беларуси они встречаются в Минске, Гродно, Могилеве (однако в Гомеле установить наличие в те годы кинотеатра с таким названием не удалось).

⁷ «Маруся отравилась» — имеется в виду известный романс XX века «Маруся отравилась», имевший массу вариаций. Этот популярный романс упоминается и цитируется в большом количестве мемуарной и художественной литературы (З. Гиппиус, М. Горький, С. Маршак, М. Жаров, Л. Пантелеев, А. Барто, Л. Утесов и др. (Русский романс на рубеже веков / Сост. В. Мордерер, М. Петровский. Киев: Оранта-Пресс, 1997. С. 348-349). Можно предположить, что в данной рецензии Л. С. Выготский ссылается на одну из самых популярных версий, которая была написана в 1912 г.

Вечер вечереет.
Наборщицы идут.
Маруся отравилась,
в больницу повезут.
В больницу привезли
и клали на кровать,
Два доктора, сестрицы
старались жизнь спасти
Я ядом отравилась,
от яда и умру,
С собой его все счастье
в могилу я возьму.
Надо мной ты издевался,
но меня не любил,
Ох, варвар, ты мучитель,
навек погубил.
Подружки дорогие,
меня вы навестите,

А моему любезному
вы тем же отомстите.
И за работой вместе
теперь не встретят нас,
Через него в могилу
навек ушла от вас.
Спасайте, не спасайте –
мне жизнь не дорога.
Я милого любила –
такого подлеца.
Подруги приходили,
хотели навестить,
А доктор отвечает:
«Без памяти лежит».
Пришла ее мамаша,
хотела навестить,
А доктор отвечает,
что при смерти лежит.
Пришел ее любезный,
часовенке лежит».
Маруся ты, Маруся!
Открой свои глаза!
А сторож отвечает:
«Давно уж умерла».
Кого-то полюбила,
чего-то испила,
Любовь тем доказала,
от яда умерла.

Для Л. С. Выготского это действительно яркий пример стилевой условности, *оправдание неправдоподобного*.

Не совсем рецензии ***Дети солнца***

¹ Наш понедельник, № 22. 22.01.1923. С. 3.

² «*Это из тех драм Горького...*» — «Дети солнца» (1905), пьеса А. М. Горького. Первая постановка состоялась в театре Комиссаржевской 12 октября 1905 г., а 24 октября того же года премьера была в МХТ (режиссеры К. Станиславский и В. Немирович-Данченко). Пьеса имела большой успех и на протяжении многих лет была востребована в России и за рубежом. Хотя сам Станиславский в письме к актрисе Александринского театра В. В. Котляревской писал: «...Устал я за это время. В такие моменты проклянешь актерское дело. Так тяжело и грустно за бедную и нелепую Россию. Пережили много тяжелых минут, которые

по ходу событий считаем за годы. И вот мне кажется, что с момента нашей последней встречи я прожил 95 лет. Мне кажется, что я старик... Да! Нельзя считать, чтобы такая свобода молодила. В бессонные ночи лежу и соображаю, кто я, к какой партии принадлежу. Трудно определить! Все больны, все ненормальны и заражают друг друга. Какой ужас играть и репетировать в такое время эту галиматью и бездарность: «Дети солнца». Но еще ужаснее видеть то, что было на первом представлении. Надо Вам сказать, что я с Горьким разругался и видеть его больше не могу. Это образец самонадеянности и безвкусыя. Он изломал всю постановку, задуманную нами, и теперь пьеса идет так, как режиссируют в Царевококшайске. Это ужас по банальности! Увы, именно оно-то и имеет успех у публики. Дошли до 4-ого акта. На репетиции мы катались по полу от хохота, когда врывались на сцену черносотенцы и дворник колотил толпу по головам картонной доской. Конечно, поехали без меня просить Горького убрать эту петрушечью деталь — они рассердились и не допустили. Мы ожидали гомерического хохота и провала всей пьесы. Но... прошла паника — штук 30 обмороков. Кавалеры выхватили револьверы и были готовы стрелять на сцену. Публика с кулаками лезла на сцену. Профессор Иванов крикнул, что Качалов убит, и тотчас же пошли истерики. Это была ужасная картина варварства и невежества. После этого вечера — я вдруг устал и до сих пор не могу отдохнуть... Теперь нет политики, а есть сплетня, самая бабья, самая пошлая» (Новая газета, № 138. 09.12.1913. С. 21). Характерно, что данное письмо не было включено в полное собрание сочинений К.С. Станиславского. Эта оценка Станиславского перекликается и с мнением Л.С. Выготского в данной рецензии: «Это из тех драм Горького, которые безнадежно сданы в архив литературы и сцены».

³ «Ныне первая ступень могла бы порассказать такого, что горьковские персонажи испугались бы» — весьма показательны в этом отношении выдержки из детских сочинений, написанных детьми, которые оказались в эмиграции после Гражданской войны: «Большевики ушли, в город вступили поляки. Начались раскопки. На другой день я пошел в чека. Она занимала дом и сад. Все дорожки сада были открыты и там лежали обрезанные уши, скальпы, носы и другие части человеческого тела... разрывши землю, власть нашла массу трупов с продырявленными горлами. На русском кладбище откапывали жертвы, все со связанными проволокой руками, почему-то черные и вздутые» (Дети эмиграции: Воспоминания. Сборник статей / Под ред. проф. В.В. Зеньковского. М.: Аграф, 2001. С. 87); «...пришли чекисты и стали выволакивать из двора ужасные посинелые трупы и на глазах у всех прохожих разрубать их на части, потом лопатами, как сор, бросать на воз и весь этот мусор людских тел, эти окровавленные куски мяса, отдельные части тела, болтаясь и подпрыгивая, были увезены равнодушными китайцами, как только что собранный сор со двора; впечатление было потрясающее, из телеги сочилась кровь и из дыр досок глядели два застывших глаза отрубленной головы, из другой дыры торчала женская рука и при каждом толчке начинала махать кистью. На дворе после этой операции остались кусочки кожи, кровь, косточки, и все это какая-то женщина очень спокойно, взяв метлу, смела в одну кучу и унесла» (там же, с. 87-88).

⁴ «длинные волосы и говорит вполголоса, предатели, пропала Россия» — строки из поэмы А. Блока «12», которая была написана в январе 1918 г., через два месяца после Октябрьской революции. Официально эта поэма долгие годы оценивалась критикой как приветствие Блоком революции, хотя в черновике после финальной фразы «...в белом венчике из роз, впереди Иисус Христос...», Блок оставляет реплику: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. Этот шум слышал Гоголь» (Блок А. Записные книжки 1901-1920. М., 1965. 29 января 1918).



⁵ «Что-то было в нем и от певчего в "Мещанах"» — имеется в виду пьеса М. Горького «Мещане» (первое название «Сцены в доме Бессеменовых»), написанная в 1901 г.

⁶ Тверской — установить не удалось.

Запоздалые отзывы

¹ Наш понедельник, № 22. 22.01.1923. С. 3

² «...лучше никогда, чем поздно» — в стилизованном отношении этот момент интересен, поскольку здесь Л.С. Выготский деформирует крылатое выражение «лучше поздно, чем никогда». Характерно, что впервые оно встречается в книге крупнейшего историка Древнего Рима Тита Ливия «История римского народа». Данное обстоятельство важно, поскольку, по воспоминаниям С.Ф. Добкина (1996), Выготский, живя в Гомеле, брал уроки латыни у В. Узина, и поэтому можно предположить, что он знал эту фразу в оригинале: «Potius sero, quam nunquam».

³ «Братья Карамазовы» — спектакль по одноименному роману Ф.М. Достоевского (1879-1880). Это последний роман писателя, который был задуман как первая часть эпического романа «История Великого грешника». Самой знаменитой постановкой романа на тот период был спектакль «Братья Карамазовы» В.И. Немировича-Данченко в Московском художественном театре (1910). В спектакле были задействованы В. Лужский, Л. Леонидов, В. Качалов, М. Германова, И. Москвин и др. Среди постановок в последующие годы явно выделяется спектакль «Брат Алеша» (1972, режиссер А.В. Эфрос).

⁴ «Дети Ванюшина» — спектакль по драме С.А. Найденова (1901). Пьеса считается лучшей работой драматурга, где наиболее отчетливо проявилась присущая Найденову тенденция воплощать социальные проблемы в форме интимной психологической драмы. Премьера пьесы состоялась в 1901 г. в Санкт-Петербурге в частном театре Литературно-художественного общества в постановке Е. Карпова. Также в 1901 г. состоялась премьера пьесы и в частном театре Ф. Корша в Москве. Эта постановка считается значительным событием в истории дореволюционного театра (История русского драматического театра: в 7 т. / Е.Г. Холодов (гл. ред.) и др. М.: Искусство, 2002. Т. 7. С. 304, 335, 348, 374-377, 402). Успех этой постановки подтверждается и в воспоминаниях известного театрального критика П.А. Маркова: «Такими классическими, не умирающими, врезавшимися в память спектаклями сделались "Дети Ванюшина" <...> у спектакля была настолько прочная основа, он был настолько крепко заложен внутренне, что никакие вводы новых исполнителей <...> не могли нарушить его сценического хода, смазать его основные черты. Коршевские "Дети Ванюшина" стали потом как бы образцом для всех последующих постановок этой пьесы. Спектакль запомнился надолго. Лестница, ведущая вверх, тяжесть буфета и обеденного стола — вся обстановка точно и четко выражала внутреннюю сущность семьи Ванюшиных» (Марков П.А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 26-27).

⁵ «...гимназисты, имеющие любовниц...» — имеется в виду эпизод из пьесы «Дети Ванюшина», где младший сын, 17-летний гимназист, возвращаясь под утро от любовницы, говорит отцу, что был у друга:

На нем гимназическое пальто. Он высокий, худой юноша семнадцати лет. Раздевшись, Алексей идет к лестнице. В это время из спальни входит Ванюшин в халате и со свечкой в руках. <...>

Ванюшин. Где шатался?

Алексей. У товарища был.

Ванюшин. Смотри, Алексей, не доживем мы с тобой до добра. Молоко на губах не обсохло, а ночи шатаешься!

Алексей. Я, папаша, у товарища был. Что тут такого?

Ванюшин. Врешь! Дери тебя горой! В гимназии сегодня не был. Директор присылал за мной. Пожалел бы отца-то позорить!

Алексей хочет уйти.

Постой! Ведь ночь из-за тебя не сплю... Выгонят — что будешь делать? Бочки с сахаром заставлю откупоривать, хуже рабочего сделаю! На что ты, дурак, считаываешь? Чего ждешь? Скажи мне на милость.

Алексей. Что говорить... Вы это не поймете.

Ванюшин. Да уж где понять! Ах ты, леший, леший! Отца ты глупее себя считаешь. Ты поживи, сколько я пожил, поработай... Ступай с глаз долой!

Алексей подымается по лестнице и уходит наверх

Найденов С.А. Дети Ванюшина. М.: Искусство, 1964

⁶Ге Иван Николаевич (1841-1893) — драматический писатель, брат художника Николая Николаевича Ге. Его переводы, переделки зарубежных пьес и самостоятельные драматургические произведения («На новых началах», «Жак», «Самородок» «Осколки минувшего» и др.) шли с успехом в Императорских театрах. В конце 1880-х преподавал в Киеве и Одессе декламацию на учрежденных им же драматических курсах.

⁷«...какая неожиданная теплота — незамеченная, у сердца в золе, тлеет она нищая, кроткая» — возможно, имеются в виду строки из стихотворения А. Фета «Какая грусть! Конец аллеи...» (1862).

...А все надежда в сердце тлеет,
Что, может быть, хоть невзначай,
Опять душа помолодеет,
Опять родной увидит край...

⁸Гузовская — не удалось установить.

⁹«...так Анненков рисует свои портреты» — Анненков Юрий Павлович (1889-1974), русский, французский живописец и график, художник театра и кино, заметная фигура русского авангарда, литератор. Литературный псевдоним — Борис Темирязов. В качестве театрального художника дебютировал в театре «Кривое зеркало» в Петрограде, оформив спектакль «Nomo sapiens» Н. Н. Евреинова. В 1920-1924 гг. (до эмиграции из Советской России) много и талантливо занимался портретом (портреты Ахматовой А. А., Бенуа А. Н., Горького А. М., Гржебина З. И., Евреинова Н. Н., Замятина Е. И., Зиновьева Г. Е., Кузмина М. А., Луначарского А. В., Пастернака Б. Л., Ремизова А. М., Сологуба Ф. К., Склянского Э. М., Троцкого Л. Д., Ходасевича В. Ф.). В 1924 г. на всесоюзном конкурсе стал лауреатом первой премии за портрет В. И. Ленина. Проявил себя как иллюстратор книг и журналов, в 1918 г. полностью оформил в кубистическом стиле первое издание поэмы «Двенадцать» А. Блока, много работал в графике, сотрудничал с различными издательствами.

¹⁰ «Кто-то сказал, что Савина играла зло» — здесь неявное цитирование высказывания большого любителя театра и видного историка А. А. Кизеветтера: «Савина играет зло — так определил особенность ее творчества один из тонких ценителей ее дарования... Савина действительно играла зло в том смысле, в каком Серов писал свои художественные портреты... Она шла к своей художественной цели, как бестрепетный аналитик жизненной правды» (цит. по: Кизеветтер А. А. Театр: очерки, размышления, заметки. М.: Моспечать, 1922).

¹¹ «Немцы даже прозвали это эстетикой безобразного, поэзией некрасоты» — имеется в виду «безобразное» как категория из области эстетики, противопоставляемая «прекрасному». Безобразное определяется как проявляемое внешне нарушение определенной внутренней меры бытия. Само по себе слово «безобразное» означает «отсутствие образа», то есть нечто хаотичное и бесформенное: психологическое понятие, производное от деструкции или инстинкта смерти. Идею «безобразного» развивал немецкий философ И. К. Ф. Розенкранц. Этому вопросу он посвятил свою работу «Эстетика безобразного» (1853). Розенкранц разработал подробную ступенчатую классификацию «безобразного»: безобразное в природе; духовно безобразное; безобразное в искусстве. Он выделяет три основных вида безобразного с их подвидами: отсутствие формы или бесформенность, неточное (неправильное) и деформация или распад формы (Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. К.: Феникс, 2010).

¹² «...выцарапанный углой на металле» — это один из важных для Л.С. Выготского образов, фиксирующий противоречие материала и формы. В качестве примера негативной оценки напомним: «медная гравюра, перенесенная на хлебный мякиш» (см. Вереск, № 1. 22.05.1922. С. 8-9. — Стр. 327 наст. изд.).

¹³ «...грязь и низость только мука по где-то там сияющей красе...» — имеются в виду строки стихотворения И. Анненского «О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок...» (1906).

О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок,
Я из твоих соблазнов затаю
Не влажный блеск малиновых улыбок, —
Страдания холодную змею.
Так иногда в банально-пестрой зале,
Где вальс звенит, волнуя и моля,
Зову мечтой я звуки Парсифаля,
И Тень, и Смерть над маской короля...

...

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе...

¹⁴ «...холодную цикуту...» — растение Вех ядовитый, считается одним из самых ядовитых. Цикута коварна своим приятным морковным запахом и корневищем, по вкусу напоминающим брюкву или редьку.

¹⁵ «...Молча на вершины / Взойдем. И тихо. Человека мучат» — заключительные строки трагедии «Царь Иксион» (1902) И. Анненского.

Не совсем рецензии
Царевич Алексей

¹ Наш понедельник, № 23. 29.01.1923. С. 3. Спектакль по трагедии Д. С. Мережковского «Царевич Алексей» (1920). Основой для написания пьесы является историософский роман Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» (1904), который является третьей частью его трилогии «Христос и Антихрист». 25 марта 1920 г. состоялась премьера этой трагедии на сцене Большого драматического театра в Петрограде (режиссура и оформление А. Н. Бенуа). В подготовке спектакля принимал участие А. Блок.

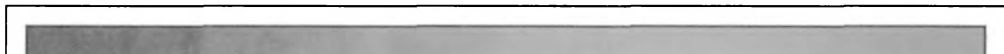
² «...Христа и Антихриста» — имеется в виду трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», куда, кроме «Антихрист. Петр и Алексей» также вошли романы «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895) и «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901). Автор рассматривал все три романа как единое целое — «не ряд книг, а одна, издаваемая для удобства только в нескольких частях. Одна об одном» (Мережковский Д. С. Собрание сочинений: в 24 т. М.: Типография товарищества И. Д. Сытина, 1914-1915. Т. 1. С. 5)

³ «...благобразным Петром по Иловайскому...» — Иловайский Дмитрий Иванович (1832-1920), русский историк, критик норманнской теории. Автор исторического очерка «Петр Великий и царевич Алексей». В «Кратких очерках русской истории», характеризуя Петра I, он пишет: «Петр был очень высок ростом, красив и строен, а силу имел необыкновенную. Огненный взор, порывистые движения и быстрая походка обнаруживали его пылкую, энергическую натуру. Он сам сознавал свою горячность и вспыльчивость и говорил: «Я преобразовал свое государство, а не могу преобразовать самого себя». В своем образе жизни Петр подавал пример бережливости, простоты чрезвычайной деятельности. Он не любил бесполезной роскоши. Обычный его костюм составляли: зеленый суконный кафтан, сабля или палаш на широком поясе и темный короткий парик без пудры. Вставал он очень рано и брался за работу: слушал дела, диктовал новые указы, обучал войска, посещал присутственные места, а также разные мастерские и особенно корабельные верфи, где нередко собственными руками помогал рабочим» (Учебники дореволюционной России по истории: учебное пособие / И. Беллярминов, Д. Иловайский; сост. Т. В. Естеферова. М.: Просвещение, 1993. С. 323-333)

⁴ «моему ндраву не препятствуй» — первоначально выражение встречается в пьесе «Сцены купеческого быта» (1861) писателя, рассказчика и актера И. Ф. Горбунова (1831-1895). Во 2-й сцене этой пьесы кучер рассказывает про своего хозяина-купца: «Бывало, что делал — страсть! Стекла, посуду в трактире перебьет: получай, говорит, капиталы за все, что стоит, а ндраву моему не препятствуй!». В 60-е гг. XIX в. эта фраза как расхожая характеристика самодурства встречается у многих русских писателей, в частности и у Островского, но рождением своим она обязана именно И. Ф. Горбунову. Фраза — символ самодурства, куража, разгула.

⁵ «он прекрасен, он весь, как божья гроза, его глаза сияют» — строки из поэмы А. С. Пушкина «Полтава» (1828).

Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.



⁶ «...ни Петра Пильняка...» — Пильняк Борис Андреевич (1894-1938), русский писатель, осужден по сфабрикованному обвинению в шпионаже в пользу Японии и расстрелян в 1938 г. Автор исторической повести о Петре I «Его Величество Кнеeb Piter Komondor» (1922). Пильняк развенчивает образ Петра и едва ли не ставит его в один ряд с Геростратом. «Его величество» показан грязным и больным пьяницей, лишенным здравого смысла и чуждым всяких приличий: «Человек, радость души которого была в действиях. Человек со способностями гениальными. Человек ненормальный, всегда пьяный, сифилит, неврастеник, страдавший психостеническими припадками тоски и буйства, своими руками задушивший сына. Монарх, никогда, ни в чем не умевший сокращать себя — не понимавший, что должно владеть собой, деспот. Человек, абсолютно не имевший чувства ответственности, презиравший все, до конца жизни не понявший ни исторической логики, ни физиологии народной жизни. Маньяк. Трус. Испуганный детством, возненавидел старину, принял слепо новое, жил с иностранцами, съехавшимися на легкую поживу, обрел воспитание казарменное, обычаи голландского матроса почитая идеалом. Человек, до конца дней оставшийся ребенком, больше всего возлюбивший игру, и игравший всю жизнь: в войну, в корабли, в парады, в соборы, иллюминации, в Европу. Циник, презиравший человека и в себе, и в других. Актер, гениальный актер. Император, больше всего любивший дебош, женившийся на проститутке, наложнице Меньшикова, — человек с идеалами казарм. Тело было огромным, нечистым, очень потливым, нескладным, косолапым, тонконогим, проеденным алкоголем, табаком и сифилисом. С годами на круглом, красном, бабьем лице обвисли щеки, одрябли красные губы, свисли красные — в сифилисе — веки, не закрывались плотно; и из-за них глядели безумные, пьяные, дикие детские глаза, такие же, какими глядит ребенок на кошку, вкалывая в нее иглу или прикладывая раскаленное железо к пяточку спящей свиньи: не может быть иначе — Петр не понимал, когда душил своего сына. Тридцать лет воевал — играл в безумную войну — только потому, что подросли потешные и флоту было тесно на Москве-реке и на Преображенском пруде. Никогда не ходил — всегда бегал, размахивая руками, косолапа тонкие свои ноги, подражая в походке голландским матросам. Одевался грязно, безвкусно, не любил менять белья. Любил много есть и ел руками — огромные руки были сальны и мозолисты...» (Пильняк Б.А. Его Величество Кнеeb Piter Komondor. М.: Типографский дом, 1919. С. 46)

⁷ *Покровский Михаил Николаевич (1868-1932)* — советский историк-марксист. Критиковал официальные теории образования русского централизованного государства вокруг Московского княжества и идеализацию личности и преобразований Петра I с антинационалистических и антимонархических позиций.

⁸ *Фиоритупа* (итал. *fioritura*, буквально — цветение) — название музыкального украшения в вокальной или инструментальной партии, один из способов аранжировки (Риман Г. Музыкальный словарь. М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2008).

⁹ *Трель* (итал. *trillare* — дребезжать) — один из наиболее употребительных способов мелодического украшения звука; быстрое чередование двух соседних нот, отстоящих на секунду, большую или малую. Первая нота называется главной и по отношению к гармонии — гармонической, вторая — вспомогательной. Обычно вспомогательная нота стоит выше главной (Риман Г. Музыкальный словарь. М.: Директмедиа Паблишинг, 2008).

¹⁰ *Гремиславский Яков Иванович (1864-1941)* — русский советский театральный гример-художник. С 1881 г. служил в Малом театре. С 1888 г. работал с К. С. Станиславским в Обществе искусства и литературы, затем (с 1898 г. и до конца жизни) — во МХАТе. По свидетельству

К.С. Станиславского, «Якову Ивановичу Гремиславскому суждено было сыграть большую роль в театре и поставить свое искусство на ту высоту, которая заставила удивляться его работе Европу и Америку» (Станиславский К. С. *Моя жизнь в искусстве*. М.: Искусство, 1948. С. 56). Гремиславский значительно реформировал технику грима, помогал актерам находить внешний облик персонажа, соответствующий внутреннему содержанию роли и общему решению спектакля. Он был первым гримером-художником, выступавшим творческим сотрудником режиссера и художника. Среди лучших работ Гремиславского — гримы к постановке пьес «Горе от ума», «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого, пьес Чехова, Горького, Шекспира, виртуозный грим Анатемы-Качалова в пьесе Л. Андреева («Анатема»). В советское время: гримы к спектаклям «Бронепоезд 14-69», «Любовь Яровая», «Гроза», «Враги». Гремиславский подготовил группу гримеров-художников, работавших в театрах СССР.

Не совсем рецензии Мещане

¹ Наш понедельник, № 27. 05.03.1923. С. 3.

² «*Пьеса Горького...*» — пьеса М. Горького «Мещане» (1901, первоначально называлась «Сцены в доме Бессеменовых»). Была разрешена к постановке только МХТ, для Императорских театров пьеса оставалась под запретом вплоть до 1917 г. Премьера состоялась 26 марта 1902 г. во время петербургских гастролей МХТ. Режиссерами спектакля были К. С. Станиславский и В. В. Лужский. 8 октября 1902 г. труппа МХТ впервые сыграла спектакль на московской сцене.

³ «...напряжением настроений...» — здесь Л. С. Выготский затрагивает крайне важный момент, связанный с пониманием драматургии чеховских пьес, где драматическое напряжение задается не внешней событийностью сценического действия, а сменой настроений, которые подчиняются «музыкальной» композиции построения спектакля (темпу, ритму, паузам и т. п.). Это обусловлено драматургией внутреннего конфликта ситуации. Главный конфликт, который разворачивается в душах персонажей, в недовольстве героев своей жизнью и собой, в невозможности соединить мечту и реальность.

⁴ «*На дне*» — драма М. Горького (1901).

⁵ «*Лирическая сторона пропадает у нас на сцене совсем*» — лиризм чеховских пьес специально подчеркивал К. С. Станиславский, отмечая, что А. П. Чехова как художника-лирика не увлекали ни «каждодневные переживания, зарождающиеся на поверхности души», ни «заношенные ощущения, которые перестали даже замечаться нами и совершенно потеряли остроту. Чехов ищет свою правду в самых интимных настроениях, в самых сокровенных закоулках души. Эта правда волнует своей неожиданностью, таинственной связью с забытым прошлым, с необъяснимым предчувствием будущего, особой логикой жизни...» (Станиславский К. С. *Собрание сочинений*: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 223). Характерен в этом отношении анализ Э. С. Паперного по поводу воспоминаний К. С. Станиславского о его разговоре с А. П. Чеховым: «Станиславский рассказывает в книге "Моя жизнь в искусстве", как Чехов сообщил ему, что нашел чудесное название для пьесы: "Вишневый сад, — и он закатился радостным смехом". Постановщик не сразу понял, что означает эта

перемена ударения. Спустя какое-то время Чехов снова вернулся к заглавию: "Послушайте, не Вишневы, а Вишнёвы сад, — объявил он и закатился смехом". Стало ясно: "Вишнёвый сад" — это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но "Вишнёвый сад" дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни <...> Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого" (К. С. Станиславский. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 268-269). Двойщее название: "Вишнёвый сад — Вишнёвый сад" глубоко симптоматично для Чехова, для его героев, оказывающихся на социальном перепутье...» (цит. по: Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976).

⁶ «*Дети Ванюшина*» — драма С. Найденова (1901). Имеется в виду постановка данного спектакля в гомельском театре, где были заняты эти же актеры (см. рецензию Л. С. Выготского в газ. Наш понедельник, № 22. 22.01.1923. С. 3. — Стр. 353 наст. изд.).

⁷ *Калиныч* — персонаж из произведения И. С. Тургенева «Записки охотника: Хорь и Калиныч» (1852).

⁸ «*В Художественном театре когда-то для этой роли пригласили настоящего певчего...*» — об исполнении роли певчего в «Мещанах» М. Горького настоящим певчим Н. А. Барановым пишет К. С. Станиславский: «Мало того, — подлинный певчий, бас, октава. Он служил сначала в церковном хоре, а потом в одном из загородных ресторанных хоров. Баранов, — так звали этого ученика, намеченного на роль Тетерева, — был, несомненно, талантлив, неплохой, добродушный человек, но запойный и совершенно некультурный. Ему было бы трудно разъяснить литературные тонкости произведения. Однако в данной роли, как выяснилось потом, его первобытность оказала ему услугу. Баранов принимал за чистую монету все, что говорит и делает в пьесе Тетерев. Он стал для него положительным лицом, героем, идеалом. Благодаря этому тенденции и мысли автора сами собой претворялись в чувства и мысли исполнителя. Такой искренности и серьезности отношения к положениям в пьесе и мыслям изображаемого лица, как было у Баранова, не добьешься никаким искусством и техникой. Его Тетерев вышел не театральным, а подлинным певчим, и именно это сразу почувствовал зритель и оценил в должной мере. Остальное же было в руках режиссера. У него много средств, чтобы в общей трактовке пьесы поставить ожившее лицо на свое место, дать ему настоящее значение» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 325). Однако к такому натурализму в театре было неоднозначное отношение. Так, например, у В. Э. Мейерхольда читаем: «Актеры современности, стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу: уничтожить свое "я" и дать на сцене иллюзию жизни. Зачем только на афишах пишутся имена актеров? Московский Художественный театр, ставя "На дне" Горького, взамен актера привел на сцену настоящего босняка. Стремление к перевоплощению дошло до той грани, когда выгоднее освободить актера от непосильной задачи перевоплощаться до полной иллюзии. Зачем на афишах значилось имя исполнителя роли Тетерева? Разве может быть назван "исполнителем" тот, кто является на сцену натурой? Зачем вводить публику в заблуждение? Публика приходит в театр смотреть искусство человека, но какое же искусство ходить по сцене самим собою! Публика ждет вымысла, игры, мастерства. А ей дают или жизнь, или рабскую имитацию ее» (Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Ком. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 218).

⁹ «...всякое "расписание поездов", не показывает» — здесь Л. С. Выготским имеется в виду сложная психологическая характеристика личности Нила, где за внешней грубостью

скрывается конфликт лирического ощущения жизни и желания жестких социальных изменений: «Нет, Петруха, нет! Жить, — даже и не будучи влюбленным, — славное занятие! Ездить на скверных паровозах осенними ночами, под дождем и ветром... или зимою... в метель, когда вокруг тебя — нет пространства, все на земле закрыто тьмой, завалено снегом, — утомительно ездить в такую пору, трудно... опасно, если хочешь! — и все же в этом есть своя прелесть! Все-таки есть! В одном не вижу ничего приятного, — в том, что мною и другими честными людьми командуют свиньи, дураки, воры... Но жизнь — не вся за ними! Они пройдут, исчезнут, как исчезают нарывы на здоровом теле. Нет такого расписания движения, которое бы не изменялось!..» (Горький А. М. Мещане // Горький А. М. На дне. Сборник. М.: Азбука, 2011. С. 5-126).

Без руля и без ветрил

¹ Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3.

«*Без руля и без ветрил*» — крылатое выражение, означающее действие без ясной цели, мысли, плана, четко сформулированного намерения (Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Сост. В. В. Серов. М.: Локид-Пресс, 2003).

Выражение стало крылатым благодаря поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1837).

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил.

Характерно, что данное четверостишие цитируется Л. С. Выготским и в его книге «Психология искусства» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 64).

В бабушкиной библиотеке

¹ Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3.

² «...привкус всяких вторых молодостей невежинско-...» — имеется в виду пьеса «Вторая молодость» П. М. Невежина (1887).

³ «...дымовски-...» — имеется в виду О. И. Дымов, популярный драматург, чьи пьесы много ставились на сцене: Дымов считался «кассовым» автором. Его драмы разделяются на две группы — современные мелодрамы из жизни обывательской интеллигенции и пьесы на темы национального самочувствия евреев. Среди первых — «Каин» (1905; Передвижной общедоступный театр П. П. Гайдебурова). Наиболее известны пьесы «Певец своей печали» (1914) и «Ню. Трагедия каждого дня» (1908), поставленная одновременно в 1909 г. в Москве (театр Незлобина) и в Петербурге (новый драматический театр Ф. Н. Фальковского).

⁴ «...за "цену жизни"...» — пьеса В. И. Немировича-Данченко «Цена жизни» (1896). Рецензия Л. С. Выготского на этот спектакль была дана ранее (см. Наш понедельник, № 8. 16.10.1922. С. 3. — Стр. 337 наст. изд.).

Какой счастливейший день вашей жизни, или Восклицательный знак!

¹ Наш понедельник, №28. 12.03.1923. С. 3.

² «Счастливейший день...» — возможно, здесь содержится неявная отсылка к стихотворению Э. А. По «Счастливейший день» (1827). Примечательно, что В. Я. Брюсов, который был переводчиком этого стихотворения, отмечает, что оно отражает горький жизненный опыт 18-летнего Эдгара По.

Счастливейший день! – счастливейший час! –
Что сердце усталое знало!
Вы, гордые грезы! надежды на власть!
Все, все миновало.

Надежды на власть! – Да! я помню: об том
(Мне память былое приводит)
Мечтал я когда-то во сне молодом...
Но пусть их проходят!

И гордые грезы? – Теперь мне – что в них!
Пусть яд их был мною усвоен,
Но пусть он палит ныне темя других.
Мой дух! будь спокоен.

Счастливейший день! – счастливейший час! –
Что сердце усталое знало,
Вы, гордые взгляды! вы, взгляды на власть!
Все, все миновало.

Но если бы снова и взяли вы верх,
Но с бредом мученья былого, –
Вас, миги надежд, я отверг бы, отверг,
Чтоб не мучиться снова!

Летите вы с пеньем, но гибель и страх
Змеится, как отблеск, по перьям,
И каплет с них яд, сожигающий в прах
Того, кто вас принял с доверьем.

³ «...он взял и поставил !!! после подписи» — имеется в виду персонаж рассказа А. П. Чехова «Восклицательный знак (Святочный рассказ)» чиновник Ефим Фомич Перекладин: «"Что за оказия! Сорок лет писал и ни разу восклицательного знака не поставил... Гм!.. Но когда же он, черт длинный, ставится?" <...> Ручка с пером тоже глядела восклицательным знаком. Перекладин взял ее, обмакнул перо в чернила в расписался: "Коллежский секретарь Ефим Перекладин!!!" И, ставя эти три знака, он восторгался, негодовал, радовался, кипел гневом» (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. 4. С. 270).

Маленькие кусочки театра

¹ Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3.

² «... в наших ампула звучат маски итальянских комедий дел'арте» — комедия дель арте (итал. *commedia dell'arte*), или комедия масок, вид итальянского народного (площадного) театра, спектакли которого создавались методом импровизации на основе сценария, содержащего краткую сюжетную схему представления, с участием актеров, одетых в маски. Среди основных персонажей комедии дель арте — Панталоне, Бригелла, Арлекин, Доктор, юные влюбленные, Тарталья, Пульчинелла и Коломбина. К XIX веку комедия дель арте изживает себя, но находит продолжение в пантомиме и мелодраме. Новая волна интереса к наследию комедии дель арте началась уже в начале XX века, когда к ней обратилась целая плеяда русских артистов и художников. Комедия дель арте служит моделью для синтетического театра В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова и Е. Б. Вахтангова, возрождавших выразительность сценического жеста, импровизацию. В 1906 г. А. А. Блок написал драму «Балаганчик», где в трагическом ключе переосмыслил маски комедии дель арте. В 1906 г. ее впервые поставил В. Э. Мейерхольд в театре В. Ф. Комиссаржевской, где сам же сыграл роль Пьеро. В 1910 вновь проявилось его увлечение театром комедии дель арте в постановке знаменитого спектакля-пантомимы «Шарф Коломбины». В этих спектаклях специальное внимание Мейерхольд уделял гротеску: «... углублению быта до той грани, когда он перестает являть собой только натуральное. В жизни, кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого» (Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Ком. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 226). На основе своих экспериментов и глубокого изучения техники игры актеров комедии дель арте Мейерхольд разработал систему сценического движения — «биомеханику».

Обращение к театру масок проявилось и в творчестве режиссера А. Я. Таирова (спектакль «Покрывало Пьеретты», 1916). Особую известность и признание получил спектакль «Принцесса Турандот» по пьесе К. Гоцци, поставленный Е. Б. Вахтанговым в 1922 г. в Третьей Студии МХТ.

Мысль Л. С. Выготского состоит в том, что современные театральные ампула по своему генезису восходят к театрам комедии дель арте, т. е. народному театру, что предполагает особое отношение «актер — роль» — «условное неправдоподобие».

³ *Неореализм* — организационно не оформленное течение в русском реализме 1910-х гг., которое возникло как результат переосмысления идей С. А. Венгерова о начавшейся с 90-х гг. XIX в. смене психологического настроения и эстетической системы русской литературы. Венгеров характеризовал произведения разных литературных направлений (и модернистских, и реалистических) 1890-1910 гг. единым термином «неоромантизм», как бы нивелируя специфику художественного метода писателей, объединенных «единым психологическим настроением». Наибольшее распространение в критике 1910-х гг. термин «неореализм» приобрел в работах Г. И. Чулкова, В. Я. Брюсова, Е. А. Колтановской. В области проблематики для писателей-неореалистов характерен переход от социологизма и тенденциозности к нравственно-философским темам, к «вечным вопросам». В области поэтики — субъективизация и лиризация прозы, усиление роли символа, использование



мифопоэтического начала как художественного средства. Критики отмечали обогащение поэтики неореалистов за счет усвоения художественных открытий символизма. К представителям неореализма относили С. Сергеева-Ценского, Б. Зайцева, И. Новикова, А. Ремизова, А. Толстого и др. (Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. М.: Владос; СПб.: Изд. филол. фак. С.-Петербур. гос. ун-та, 2002. Т. 2)

Заметим, что термин «неореализм» употреблялся и по отношению к театральному направлению. Так А.Я. Таиров называл свой театр «театром эмоционально-насыщенных форм» или «театром неореализма». Он стремился к созданию синтетического театра, уделяя большое внимание актерскому движению и пластике. Надо заметить, что это направление подвергалось резкой критике в театральных журналах в 1920-е гг.: «Таиров любит называть направление своего театра "неореалистическим". Но если существует "неореализм", — тонко шутил критик, — то почему бы не существовать и "нео-глупости"? Черты именно этой "нео-глупости" обнаружил на днях на своем челе... все тот же Камерный театр» (Театральная критика 1917-1927 годов: проблемы развития / Редкол. А.Я. Альтшуллер, Н.А. Таршис, А.А. Нинов, Ю.А. Смирнов-Несвицкий. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 172).

⁴ *Модернизм* (итал. *modernismo* — «современное течение»; от лат. *modernus* — «современный, недавний») — направление в искусстве XX века, характеризующееся разрывом с предшествующим историческим опытом художественного творчества, стремлением утвердить новые нетрадиционные начала в искусстве, непрерывным обновлением художественных форм, а также условностью (схематизацией, отвлеченностью) стиля. Говоря о русском модернизме в театре необходимо упомянуть балетные постановки и особенно «Русские сезоны в Париже» М.М. Фокина и спектакль К.С. Станиславского «Синяя птица». В 1908 г. Станиславский задумал показать на сцене МХАТа невозможное: души людей, божества потустороннего мира, ожившие предметы и царство будущего. Именно так и появился спектакль «Синяя птица» (по драме-феерии символиста М. Метерлинка), который был наполнен небывалыми для театра того времени трюками. Один из героев отламывал себе пальцы, и они вырастали вновь; под покровом ночи танцевали тарелки; оживали молоко, хлеб, огонь, вода. Особое внимание режиссер уделил костюмам и гриму, которые играли важнейшую роль в создании сказочных образов.

⁵ *Декадентство* (франц. *décadence*, от позднелат. *decadentia* — упадок) — общее наименование кризисных явлений буржуазной культуры конца XIX — начала XX вв. В советской эстетике характерными чертами декадентства обычно считались: субъективизм, безнадежность, индивидуализм, имморализм, отход от общественности, *taedium vitae* (лат. «отвращение к жизни») и т. п., что проявляется в искусстве соответствующей тематикой, отрывом от реальности, поэтикой искусства для искусства, эстетизмом, падением ценности содержания, преобладанием формы, технических ухищрений, внешних эффектов, стилизации и т. д. Как художественное движение декаданс — это переходный этап между романтизмом и модернизмом.

⁶ «...от Сатирикона» — скорее всего, имеется в виду издававшийся в Петербурге сатирический журнал «Сатирикон» (1908-1913), который был веселым и едким, саркастическим и злым; в нем остроумный текст перемежался с язвительными карикатурами, забавные анекдоты сменялись политическим шаржем. В то же время журнал отличался от множества других юмористических изданий тех лет своим социальным содержанием. В нем печатались: Теффи, Саша Черный, В. Маяковский и др.; публиковались работы И. Билибина, Б. Кустодиева, С. Судейкина и др.



⁷ «...гамсуновский...» — Кнут Гамсун (настоящее имя Кнуд Педерсен; 1859-1952), норвежский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1920 г. Герой в произведениях Гамсуна одинок, за его спиной нет общественной опоры, его бытовые устои потрясены. Кризис же быта для человека, потерявшего почву, превращается в кризис бытия. Одиночество, психическая разорванность, лихорадочность мысли, руководимой не логикой, а интуицией, некоторое душевное филярство — вот те черты, которые характеризуют персонажей Гамсуна.

⁸ *Импрессионизм* в литературе, прежде всего, характеризуется выражением частного впечатления автора, отказе от объективной картины реальности, изображении каждого мгновения. Следствием этого является отсутствие сюжета, истории и замена мысли восприятием; поведение руководствуется не логикой, а инстинктом. Основные черты импрессионистского стиля сформулировали братья Гонкур в своем произведении «Дневник», где знаменитая фраза — «видеть, чувствовать, выражать — в этом все искусство» — стала центральной положением для многих писателей.

⁹ «*сердечная тоска*» — строка из стихотворения А. С. Пушкина «Зимняя дорога» (1826).

...Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То *сердечная тоска*...

¹⁰ «*женщины театра*» — возможно, здесь Л. С. Выготский имеет в виду книгу В. Л. Юрениной «Женщины театра» (1923), где она писала о роли женщин в театре и о ведущих актрисах того времени. Стоит добавить, что Юренина в 1918-1919 гг. была актрисой театра «Соловцов», который неоднократно гастролировал в Гомеле.

¹¹ «...*странный комик с юмором мрачным*...» — здесь содержится неявная отсылка к стихотворению В. Я. Брюсова «Юному поэту» (1897).

*Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее – область поэта...*

Об авторе «не совсем рецензий»

¹ Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3.

² «*воздушные мосты критики*» — имеется в виду отсылка к статье российского поэта-символиста, философа-идеалиста, символиста и теоретика искусства К. А. Эрберга (1871-1942) «О воздушных мостах критики» (1909).

³ «*подлинно не то, что напечатано, но то, что по напечатанному прочтено*» — цитата из той же статьи К. Эрберга: «Знаменательно то, что каждый из нас, чтущих гений Пушкина, читает в пушкинских "Цыганах" своих "Цыган" и в этих своих "Цыганах" находит "подлинное свидетельство поэмы", Ибо подлинно не то, что напечатано, но то, что по этому напечатанному прочтено. Ведь только глупая веревка Хемницера есть "вервие простое", а мир — не простой мир, как Пушкин — не простой Пушкин» (Аполлон, № 2. 1909. С. 54-62).

⁴ «...построить свой спектакль в своем восприятии» — данная установка содержит представление о театральном критике как своеобразном партнере (помощнике), формирующем зрительское восприятие. Фиксация Л. С. Выготским внимания на своеобразии подобной партнерской позиции, с известными оговорками, может интерпретироваться и как первоначальный подход к одной из ключевых для него тем в психологических исследованиях — *зоне ближайшего развития* (см. «История развития высших психических функций», «Мышление и речь» и др.).

⁵ «как электричество — не только там, где молния» — здесь уместно отметить, что метафора «электричества» встречается и в более поздней работе Л. С. Выготского «Воображение и творчество в детском возрасте», где она используется для определения творчества: «Как электричество действует и проявляется не только там, где величественная гроза и ослепительная молния, но и в лампочке карманного фонаря, так точно и творчество на деле существует не только там, где оно создает великие исторические произведения, но и везде там, где человек воображает, комбинирует, изменяет и создает что-либо новое, какой бы крупицей ни казалось это новое по сравнению с созданиями гениев». Добавим, что фраза «электричество — не только там, где гроза» является не совсем точной цитатой из работы А. Потебни. Так Д. Н. Овсянико-Куликовский отмечал, что «знаменитый украинский ученый А. Потебня, говоря об искусстве слова — поэзии, заметил однажды, что глубоко ошибаются те, кто думает постичь сущность поэзии только по творчеству великих мастеров слова, пренебрегая рядовыми и незаметными ее проявлениями: "поэзия не только там, где великие произведения, как электричество не только там, где гроза"» (цит. по: Овсянико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы. (Теория словесности), 5 изд., М.-П., 1923).

Последний спектакль

¹ Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3.

² «Горьковские "Враги"...» — пьеса была опубликована в 1906 г. В этот период Горький активно сотрудничал с различными революционными организациями (в 1905 г. вступил в РСДРП; редактировал газеты «Звезда», «Правда», «Просвещение»; стал издателем первого сборника пролетарских писателей). Считается, что пьеса «Враги» является первым произведением, которое написано М. Горьким в жанре социалистического реализма. В ней пролетариат рассматривается как основная сила в современной революционной борьбе: «Рабы перерождаются в людей — вот новый смысл жизни!» (Горький А. М. О цинизме // Горький А. М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1949-1956. Т. 24. Статьи, речи, приветствия. 1907-1928).

³ «...от голого человека на дне и в степи...» — имеются в виду рассказ М. Горького «В степи» (1897) и его пьеса «На дне» (см. рецензию Л. С. Выготского в Наш понедельник, № 4. 18.09.1922. С. 4. — Стр. 332 наст. изд.). Литературная критика того времени неоднозначно оценивала нормы морали, которыми руководствуются герои произведений Горького. В частности, по поводу рассказа «В степи» известный критик Н. К. Михайловский писал: «... но с какой точки зрения можно отнести ну хоть, например, ограбление и убийство "студентом" прохожего стояря ("В степи") — к "исканию истины", или к "стремлению водворить справедливость на земле", или к "разъедающему скептицизму"? Дело в том, что взгляды

босяков г. Горького на нравственность и справедливость не имеют ничего общего со взглядами, исповедуемыми огромным большинством современников» (Еще о г. Максиме Горьком и его героях // Михайловский Н. К. Литературная критика: статьи о русской литературе XIX — начала XX века. М.: Художественная литература, 1989. С. 480).

⁴ «...рабочие настроения в маленьком доме...» — имеется в виду пьеса М. Горького «Мещане» (1901).

⁵ «... "все говорят не просто, а нарочно" (Чехов)...» — здесь Л. С. Выготский опирается на воспоминание журналиста В. А. Поссе, который в конце февраля 1900 г. получил такой отзыв А. П. Чехова о новом романе А. М. Горького: «"Фома Гордеев" написан однотонно, как диссертация. Все действующие лица говорят одинаково: и способ мыслить у них одинаковый. Все говорят не просто, а нарочно (выделено ред.); у всех какая-то задняя мысль; что-то не договаривают, как будто что-то знают; на самом же деле они ничего не знают, а это у них такой "façon de parler" (способ говорить — прим. ред.) — говорить и не договаривать» (цит. по: Поссе В. А. Мой жизненный путь. М.; Л.: Земля и фабрика, 1929).

⁶ «... "все выдуманно" (Толстой)» — здесь Л. С. Выготским также используются воспоминания В. А. Поссе: «Ободренный простотой Льва Николаевича [Толстого], он [Горький] спросил: — Читали вы, Лев Николаевич, моего "Фому Гордеева"? И тут-то получил горькую пилюлю. — Начал читать, но кончить не мог. Не одолел. Больно скучно у вас выдуманно. А все выдуманно. Ничего такого не было и быть не может. — Вот детство Фомы у меня, кажись, не выдуманно. — Нет, все выдуманно. Простите меня, но не нравится. Вот есть у вас рассказ "Ярмарка в Голтве". Этот мне очень понравился. Просто, правдиво. Его и два раза прочесть можно» (Поссе В. А. Мой жизненный путь. М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. С. 183-184).

⁷ «Они спокойно верят в свою правду» — реплика персонажа пьесы «Враги» Якова Бардина.

Яков (тихо). Нравятся мне эти люди!

Татьяна. Да. Но почему они так просты... так просто говорят, просто смотрят — почему? В них нет страсти? Нет героизма?

Яков. Они спокойно верят в свою правду...

⁸ «талантливый пьяница и красивый бездельник» — реплика персонажа пьесы «Враги» Якова Бардина: «Талантливые пьяницы, красивые бездельники (выделено ред.) и прочие веселых специальностей люди, увы, перестали обращать на себя внимание!.. Пока мы стояли вне скучной суеты — нами любовались... Но суета становится все более драматической... Кто-то кричит: эй, комики и забавники, прочь со сцены!.. Но сцена — это уже твоя область, Таня!» (Горький А. М. Враги // Горький А. М. Пьесы. М.: Детская литература, 1972. С. 187-256).

⁹ «главное действующее лицо которой — Правда» — имеется в виду характеристика, данная В. Л. Львовым-Рогачевским драме Горького «Враги»: «Если главное действующее лицо драм "На дне" и "Последние" с героинями: доверчивой Верой, развратной Надеждой, озлобленной горбатой Любовью и слепой матерью Софьей, — Ложь, то главное действующее лицо драмы "Враги" — Правда, в которую художник "спокойно верит". Эта спокойная вера вылилась в образы тоже спокойные, умиротворенные, лишённые нервного трепета и мятежного огня» (Львов-Рогачевский В. Л. Максим Горький // Русская литература XX века. 1890-1910. М.: XXI век — согласие, 2000. Т. 1. С. 198-227).

Еврейский театр
Сильва — А менш зол мен зайн

¹ Наш понедельник, № 30. 26.03.1923. С. 3.

В афишах гомельских газет от 1923 г. мы находим информацию о гастролях еврейской труппы под управлением М. Х. Рубина, какой-либо более подробной информации о труппе и ее руководителе найти не удалось. На наш взгляд, В. В. Мальцев в своей статье «Театр 1920-х годов в оценке Л. С. Выготского» (Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012. № 1. С. 145-153) ошибочно отождествляет эти гастрольные спектакли с постановками постоянной еврейской труппы, которая работала в этот период в Гомеле (Наш понедельник, № 3. 11.09.1922. С. 4. Прим. 3. — Стр. 520 наст. изд.). В краткой еврейской энциклопедии в статье об истории еврейского театра есть упоминание о работе режиссера и актера М. Рубина в Латвии в период 1930-х гг.: «М. Рубин — режиссер, актер — ориентировался в значительной степени на классический репертуар с музыкой, пением, танцами и старался придать сценическому действию современную трактовку. Он поставил спектакли "200 тысяч", "Степеню", "Дер блутикер шпас" ("Кровавая шутка", другое название "Трудно быть евреем") по Шолом-Алейхему, "Ди цвей кунилемлех" ("Два простофили") по А. Гольдфадену, "Баядеру" И. Кальмана». Судя по характеристике творческого стиля режиссера, которая дается в статье, и, сравнивая ее с оценкой Выготским работ Рубина, можно предположить, что имеется в виду одно и то же лицо.

² «Сильва...» — оригинальное название оперетты — «Сильва или Королева чардаша»; оперетта венгерского композитора Имре Кальмана (1915); либретто Лео Штайн и Белы Йенбаха под названием «Да здравствует любовь!». Премьера состоялась в 1915 г. в «Иоганн-Штраус театре» в Вене. Первая постановка оперетты в России прошла в разгар войны с Германией (1916), поэтому как название оперетты, так и имена многих действующих лиц были изменены.

³ «...блеска шутки, непринужденности, занимательности, изящества, которое оправдывает безделку и пустяк» — здесь Л. С. Выготский повторяет свою оценку оперетты, как жанра, которая была дана в более ранней рецензии (см. Гастроли оперетты // Наш понедельник, № 7. 09.10.1922. С. 3. — Стр. 336 наст. изд.).

⁴ «А менш зол мен зайн» — оперетта Аншеля Шора «А менш зол май зайн» («Человеком надо быть»), которая, как отмечает Е. М. Биневич в работе «"Свой" театр в Петербурге», пользовалась большим успехом в постановках большинства существовавших тогда в России еврейских трупп, хотя и «ничего особенного в литературном отношении не представляющая». Доподлинно установить автора музыки не удалось, однако Биневич предполагает, что композиторами выступали Вайль и Перльмутер (Биневич Е. М. «Свой» театр в Петербурге // Общество «Еврейское наследие»: Серия препринтов и репринтов. М., 1997. В. 39).

⁵ *Лилина, Розенталь, Меринзон, Клебанова* — установить не удалось.

Первая ласточка
«Дыбук» в постановке Рубина

¹ Наш понедельник, № 32. 09.04.1923. С. 4.

«Дыбук» — современное написание: диббук, однако в рецензиях Л.С. Выготского и в афишах спектакля пишется «Дыбук», поэтому в настоящем издании в тексте рецензии оставлено авторское написание; в комментариях же указывается современный вариант. Диббук (идиш קֹבֵד — дибэк; значение на иврите — прилепившийся, наваждение) — злой дух в ашкеназском еврейском фольклоре, являющийся душой умершего злого человека. Душа-диббук не может расстаться с земным существованием из-за своих преступлений (например, самоубийства) и ищет живой организм, в который может вселиться. Концепция диббуков похожа на демонов и духов, которых изгоняют в Католической Церкви в процессе экзорцизма (ритуала изгнания бесов). Предполагается, что душа, которая в своей земной жизни не закончила свое предназначение, может завершить его в форме диббука. Концепция диббуков упоминается в каббалистической литературе с XVII века.

Спектакль по пьесе С. А. Ан-ского (настоящее имя: Шлойме-Занвл Раппопорт) «Дибук, или меж двух миров» (Дэр дибэк, одэр цвишн цвей велтн). В основу пьесы был положен сюжет из еврейских народных преданий. На сюжет пьесы оказало влияние знакомство Ан-ского с еврейской народной мистикой, в частности, с мистикой хасидизма. Молодой человек, разлученный с невестой, заключает договор с дьяволом и продает ему душу. После смерти его душа становится диббуком — демоном, который вселяется в любимую девушку и делает ее одержимой. Демона удается изгнать, но девушка умирает. Историю любви двух главных героев — Хонона и Лии — часто сравнивают с историей Ромео и Джульетты, которые вынуждены расплачиваться за грехи своих родителей.

Первоначально пьеса была написана на русском языке (1914). С. Ан-ский делал попытки предложить ее для постановки в Александринском театре, а затем в Художественном. Так Н. А. Попов пишет: «Пьеса своей талантливостью меня очень заинтересовала, и я о ней сообщил Станиславскому» (Полвека еврейского театра. 1876-1926. Антология еврейской драматургии. Н.: Параллели, 2003. С. 533). Судьба пьесы складывалась непросто, первоначальный вариант редактировался с учетом мнений писателей и деятелей театра (Ф. К. Сологуба, Л. А. Сулержицкого и др.), а также цензуры: «...на протяжении всего 1916 г. шли обсуждения и, возможно, переделка пьесы, за которыми последовало решение. Хроникер "Театральной газеты" в номере от 8 января 1917 г. сообщил: "Пьеса С. Ан-ского "Меж двух миров" принята к постановке Художественным театром"» (там же, с. 538). Реально же пьеса стала репетироваться в «Габиме», которую неформально называли «Библейская студия» Художественного театра. Поэтом Х. Н. Бяликом был сделан перевод пьесы на иврит с названием «Гадибук». Над постановкой пьесы начал работать Е. Б. Вахтангов, и в 1922 г. состоялась премьера культовой постановки «Гадибука» в Москве. Помимо этого пьеса была переведена на идиш с названием «Дер Дибук». В 1920 г. Виленской труппой пьеса была поставлена в Варшаве на идише. Через год — в нью-йоркском Еврейском художественном театре Мориса Шварца на Второй авеню.

² «...театральная форма, связанная с новым воздействием на зрителя, как задача стиля...» — здесь Л.С. Выготский касается крайне важной темы, которая связана с особенностями воздействия той или иной формы на зрителя. Причем важно, что та или иная



художественная форма (*постановка как таковая*) имеет особую целевую задачу, которая предполагает и своеобразное воздействие на зрителя. Подчеркнем, что именно этот подход к анализу художественного произведения Выготский реализует весьма детально и подробно через два года при написании «Психологии искусства».

³ «Сценический пересказ "Габимы"...» — постановка «Гадибук» по пьесе Ан-ского в театре «Габима» стала мировым театральным событием. Как пишет Владислав Иванов: «Вахтанговский спектакль оказался ни с чем не сравнимым эстетическим и эмоциональным ударом, природа которого была ясна и непостижима, бросалась в глаза и ускользала от анализа» (Иванов В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 88). Готовившаяся к выпуску в течение длительного времени, постановка «Гадибука» стала прорывом на пути к «театру Вахтангова», который потом стали называть «экстатическим», т. к. в его постановках и на сцене, и в зрительном зале в полной мере преобладали экстатические состояния, особое мироощущение. Даже сам репетиционный процесс был пронизан мистичностью и своеобразной атмосферой, в которой и создавался спектакль на протяжении почти полутора лет. М. Чехов, бывший на одной из генеральных репетиций вспоминал потом, как Вахтангов спрашивал его все ли было понятно из происходившего на сцене: «Я сказал, что только немногие места остались мне непонятными. Я перечислил их, и Вахтангов, обратившись к актерам, сказал: "То, что Чехов не понял в спектакле, зависело не от языка, но от того, что вы плохо играли. Хорошая игра должна быть понятна всем, независимо от языка. Мы будем репетировать снова все сцены, названные Чеховым"» (Иванов В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 87). Позднее Чехов выразил свое восхищение тем, как может актер использовать только лишь средства выразительности своей души вне опоры на текст при передаче смысла роли. Первая премьера спектакля «Гадибук» в «Габиме» состоялась 31 января 1922 г. за 4 месяца до кончины Е. Б. Вахтангова.

⁴ Грановский Алексей Михайлович (1880-1937) (*наст. имя и фамилия — Абрахам Азарх*) — режиссер, создатель ГОСЕТа. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1926). В 1910 г. поступил в Школу сценического искусства в Петербурге к А. А. Санину (Шенбергу), работавшему на протяжении нескольких лет с К. С. Станиславским. В 1919 Грановский начинает набирать еврейскую студию, которой впоследствии будет суждено развиваться в «Еврейский театр». Грановский строил театр, не имея никаких национальных традиций, старые традиции Пуримшпилей (общее название еврейских народных спектаклей, которые приурочены к празднику спасения евреев от гибели — «Пурим») режиссер яростно отвергал, поэтому для него особенно важно было воспитать совершенно новых актеров. Ими и стали впоследствии известнейшие актеры Шлоймэ Вовси (С. М. Михоэлс) и В. Л. Зускин. Грановского называли «чистым режиссером», т. е. без собственных актерских работ. В его репертуарном листе такие спектакли как «Уриэль Акоста» (Театр «Габима»), «Колдунья» (ГОСЕТ), «Фауст» (Народный театр), «Мистерия-Буфф» (ГОСЕТ) и др.

⁵ Рейнхардт Макс (1873-1943) — австрийский режиссер, актер и театральный деятель, который с 1905 г. и до прихода к власти нацистов в 1933 г. возглавлял Немецкий театр в Берлине. Рейнхардт тяготел к неоромантизму и символизму. Вошел в историю сценического искусства как новатор театральной техники: среди излюбленных приемов — вращающаяся сцена, перенос авансцены в зрительный зал, отказ от рампы, разделяющей актеров и публику. А. М. Грановский стажировался в Германии у Рейнхардта, оказавшего значительное влияние на его творчество.

⁶ *Таиров Александр Яковлевич (наст. фамилия — Корнблит, 1885-1950)* — российский и советский актер и режиссер, создатель и художественный руководитель Камерного театра (1914-1950), народный артист РСФСР (1935). Спектакль «Сакунтала» («Шакунтала») Калидасы, поставленный Таириным и представленный 25 декабря 1914 г., в день открытия Камерного театра, определил его творческую платформу. Таиров, признанный одним из крупнейших режиссеров-реформаторов театрального искусства, стремился к созданию синтетического театра, уделяя большое внимание актерскому движению и пластике, требовал от актеров всестороннего развития своего мастерства, в частности виртуозного владения пантомимическим искусством. Свой театр Таиров назвал «театром эмоционально-насыщенных форм» или «театром неореализма» (Таиров А. Я. Записки режиссера. М.: Изд. Камерного театра, 1921. С. 49). С первых постановок Таиров отказывался от классической сценической коробки-павильона, строил действие спектакля на нескольких плоскостях, даже на разных площадках сцены, уделял большое внимание цвету, освещению, музыкальному сопровождению и ритму. Таким образом, полное слияние всех выразительных средств театра позволяло выявить и раскрыть глубину характеров, конфликтов, идей спектакля. (Также см. Выготский Л. С. Театральные заметки. Письмо из Москвы // гранки в журнал «Летопись», №3. 16.02.1917. Прим. 11. — Стр. 451 наст. изд.).

⁷ *Шагал Марк Захарович (1887-1985)* — живописец, график, сценограф, монументалист. Один из самых известных представителей художественного авангарда XX века.

⁸ «...еврейская камерщина...» — имеется в виду основанный в 1920 г. А. Грановским Московский государственный еврейский камерный театр (Московский ГОСЕКТ) — один из двух еврейских театров в Москве в раннее советское время. Однако здесь явная неточность — «Гадибуку» ставил Вахтангов в Габиме, а не Грановский в ГОСЕТЕ. Шагал действительно приглашался в качестве художника для постановки «Габимы» Вахтанговым, но сотрудничество с Евгением Вахтанговым не сложилось. Вот как описывает это сам Марк Шагал: «Пока шли первые репетиции "Гадибука", я слушал Вахтангова и думал: "Он грузин (на самом деле, Вахтангов родился в армянской семье — прим. ред.). Видит меня в первый раз. Молчит. Мы поглядываем друг на друга букой. Небось ему чудится в моих глазах восточный хаос и необузданность, непонятное искусство, в общем видит он во мне чужака. А я-то что беспокоюсь и глаз с него не свожу? Мое дело — впустить в него каплю отравы. Когда-нибудь, не при мне, так после меня, яд подействует, и он все вспомнит. Найдутся другие, те, кто продолжат и доходчиво растолкуют то, о чем я говорил и мечтал"» (Шагал М. Моя жизнь. М.: Эллис Лак, 1994. С. 165). В результате художником спектакля стал живописец, художник-авангардист, скульптор и театральный художник Натан Альтман (1889-1970), эскизы которого впоследствии точно отражали трагедийность постановки «Гадибука» и «изломанность» движений и жестов ее персонажей.

⁹ «...быстрее немецкого марша» — на наш взгляд, эта ассоциация в статье, написанной для гомельчан, не случайна, поскольку 1 марта 1918 г. Гомель заняли войска кайзеровской Германии, органы советской власти были ликвидированы, установлен жесткий оккупационный режим, продолжавшийся в течение года до 14 января 1919 г. В этой фразе слышится негативная интонация отношения к немцам, спешно отступающим из оккупированного города.

¹⁰ «Жизнь человека» — драма Л. Н. Андреева (1906). По поводу этой пьесы Андреев писал К. С. Станиславскому, который поставил ее в 1907 г.: «Если в Чехове и даже Метерлинке сцена должна дать жизнь, то здесь — в этом представлении — сцена должна дать только отражение



жизни... должны быть преувеличения, доведение типа, свойства до крайнего развития. Нет положительной спокойной степени, а только превосходная» (Письма Л. Н. Андреева к В. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому // Вопросы театра: сб. ст. и материалов. М.: ВТО, 1966. С. 281). Здесь стоит добавить, что сама ассоциация «Гадibuка» с творчеством Л. Андреева может быть также связана и с его пьесой «Анатэма», в которой Андреев дал «символизированный образ еврейской жизни» (Полвека еврейского театра. 1876-1926. Антология еврейской драматургии. Н.: Параллели, 2003. С. 532). В Художественном театре спектакль поставил В. И. Немирович-Данченко (1909).

¹¹ «...попытка овладеть новым театральным языком...» — имеется в виду новый «экстатический» театр Вахтангова и соответствующий ему новый театральный язык.

¹² «...что на этом языке можно сказать, выразить» — здесь затрагивается проблема, которая позднее детально рассматривается и в других работах Л. С. Выготского, — «Психологии искусства» и, особенно, «Мышлении и речи», где она формулируется как *выражение мысли в слове*. В этих работах Выготским будет предпринят специальный анализ соотношения содержания, формы и выражения.

¹³ «...уместна гримаса, вместо мимики...» — данное противопоставление крайне важно в свете последующих психологических работ Л. С. Выготского. Действительно, гримаса, если следовать словарному определению, характеризует произвольное, намеренное искажение черт лица, мимика же, напротив — выражение на лице произвольных эмоциональных состояний. Таким образом, здесь отмечается оппозиция произвольности и непроизвольности; искусственного и естественного (натурального).

¹⁴ «...условный, стилизованный жест» — в книге «Записки режиссера», изданной в 1921 г., А. Я. Таиров пишет: «"Эмоциональный жест", "эмоциональная форма" — ведь это и есть тот сценический синтез, к которому мы ошупью шли в нашей работе, вне которого нет исхода современному театру, да и театру вообще» (Таиров А. Я. Записки режиссера. М.: Изд. Камерного театра, 1921. С. 49). Характерно, что значение своей первой постановки пантомимы «Покрывало Пьеретты» Таиров видит именно в отыскании этого «эмоционального жеста», то есть, «жеста, который не был бы иллюстрирующим или грубо-психологическим, но соответствовал бы "известной схеме последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Арлекином", очищенного от всяких мещанских мелочей сценария и вознесенного к столкновению "изначальных ликов человеческого существа, уже покончивших со счетом каждого дня и переживших последнюю схватку — схватку Любви и Смерти"» (цит. по: Борьба с натурализмом // Е. А. Зноско-Боровский. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 221-441).

¹⁵ «...композиция группы 3 батленов в первом акте» — правильное написание: батлан. Первоначально почетный титул человека, который ради деятельности на благо общины частично или полностью отказывался от работы или какого-либо оплачиваемого занятия. Маймонид рассматривал батлана как лицо, прикрепленное к синагоге для выполнения общественных нужд. В позднем идиш (а через идиш и в современном иврите) термин батлан стал означать лентяя, бездельника, человека, не желающего приложить усилия для обеспечения себя. В спектакле Е. Б. Вахтангова группе батланов, о которой пишет Л. С. Выготский, придавалось особое значение в создании экстатического состояния у зрителя: «"Прозрачные ирреальные батланы говорили надломленными голосами марионеток. Они механически покачивались и так же механически выговаривали слова". В финале первого акта они, встав в круг и взяв друг друга за плечи, начинали медленно притопывать в такт. Движения

убыстрялись. Танцующие подпрыгивали, вскрикивали и взвизгивали, доводя себя до иступления и изнеможения. Ритуальный танец соединял отдельные фигуры в единое тело, сообщая ему новую грозную реальность. Посвященные знали тайные смыслы этих движений: поднимать колени — значит избавлять сущее от посторонних субстанций, отрывать ступни от земли — очищаться от ереси. Но Вахтангов акцентировал не обмен знаками, но момент художественного преобразования, высвобождающий энергию непосредственного эмоционального воздействия» (Иванов В. В. Русские сезоны театра Габима. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 98).

¹⁶ «эстетика безобразного» — см. определение в примечании 11 к рецензии «Запоздалые отзывы» (Наш понедельник, №22. 22.01.1923. С. 3. — Стр. 566 наст. изд.). Здесь же использование данного термина Л. С. Выготским крайне уместно, поскольку в вахтанговской постановке «Гадибука» (как отмечают историки театра) проявлялись в гротескной форме именно все оттенки безобразного: «В каждой фигуре было найдено подвижное равновесие экспрессивного уродства и "небывалой сосредоточенности". <...> Прямое противопоставление живого и мертвого, белого и серого, искривленного и прямого, стелющегося по земле и устремленного вверх осложняется взаимопроникновением контрастов» (Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 92-93). Передача этих контрастов позволяла Вахтангову выходить за пределы человеческого, за пределы повседневности и бытового изображения на пути к «небывалому уродству»: «Истерическое возбуждение, мечущиеся существа, болезненное веселье, сомнамбулические движения, метания по краю пропасти» (Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 92). Все это позволяло не только создавать непередаваемую атмосферу экстаза, но и вовлекать в него зрителя.

¹⁷ «...попытка новой системы игры, нового театра, умеющего играть сценические образы и свое к ним отношение, безмерно ценна и дорога» — здесь важно упомянуть другую знаковую постановку Е. Б. Вахтангова, которая также как и «Гадибук» является ярким примером нового театра, нового театрального языка. Это последний спектакль Вахтангова, поставленный по сказке К. Гоцци «Принцесса Турандот» в 1922 г. в Третьей студии МХТ. Своими последними постановками Вахтангов утверждал необходимость нового сценического языка, соответствующего времени. Своим творчеством режиссер доказывал, что искусство переживания, жизненная правда и истина страстей могут и должны воплощаться в формах надбытового, гротескного, ярко-театрального спектакля. Считается, что вахтанговская трактовка «Принцессы Турандот», и принципы иронической сказки, которые применил в спектакле режиссер («игра в сказку» или «сказка в сказке», в которой актеры играли не самих героев, а актеров венецианской театральной труппы, разыгрывающих «Принцессу Турандот»), — повлияла на дальнейшее развитие жанра литературной сказки. Стиль «Принцессы Турандот» оказался определяющим для будущего театра, в связи с чем этот спектакль стал его общепринятым символом, а также символом всего театрального направления, театральной школы, основывающейся на вахтанговской концепции «театра-праздника».

Добавим, что отношение «актер — образ — роль», характеризующее особой отстраненной позицией актера к своему герою специально подчеркивается позднее и реформатором театра Бертольдом Брехтом. Это важно, поскольку показывает, что Л. С. Выготский был особо чувствителен не только к отдельным театральным экспериментам, но и «угадывал» крайне важные тенденции, определяющие последующее развитие театрального искусства.

Следует подчеркнуть, что специальный анализ отношения «актер — образ — роль» был проведен Л. С. Выготским в его поздней работе — «К вопросу о психологии творчества актера» (статья написана в 1932 г.; впервые опубликована в кн.: П.М. Якобсон. Психология сценических чувств актера. М., 1936. С. 197-211). В ней, отталкиваясь от анализа «парадокса об актере» Д. Дидро, Выготский ставит вопрос об исторически обусловленных особенностях актерского перевоплощения и переживания: «...не биолого-эстетическому и раз навсегда данному, но конкретно-психологическому и исторически изменчивому объяснению подлечит каждая данная система актерской игры, и вместо раз навсегда данного парадокса об актере всех времен и народов перед нами в историческом аспекте выдвигается ряд исторических парадоксов об актерах данной среды и данной эпохи. Парадокс об актере превращается в исследование исторического развития человеческой эмоции и ее конкретного выражения на различных стадиях общественной жизни» (Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 6. С. 328).

¹⁸ «...полузамерзшей в пути, но долетевшей ласточкой» — сама тема ласточки содержательно важна для творчества Л. С. Выготского. Не случайно стихотворение О. Э. Мандельштама «Ласточка» (1920) было использовано им и в работе «Психология искусства», и в «Мышлении и речи». Как уже указывалось, стихотворение «Ласточка» входит в «Летейский цикл» (см. прим. 15 к рецензии «Гастроли Е. В. Гельцер» (Наш понедельник, № 3. 11.09.1922. С. 4. — Стр. 516-518 наст. изд.). Здесь же стоит отметить, что тема Диббука о смерти и переселении душ содержательно связана и с темой летейских стихов Мандельштама. И в этом отношении, «ласточка», которой заканчивается данная рецензия, на наш взгляд, является явно не случайно.

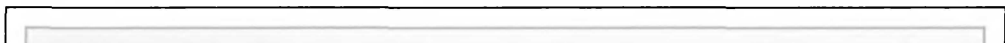
Колдунья — Дос фарблондзете шефеле

¹ Наш понедельник, № 33. 16.04.1923. С. 3.

² «...мода на Гольдфадена» — Гольдфаден Авром (Аврум Гольденфодим, 1840-1908); еврейский поэт и драматург, основоположник еврейской мелодрамы. В 1856 г. издает свой первый сборник на иврите «Цветы и Цвета». В 1876 г. Гольдфаден решает поставить спектакль, собирает труппу и пишет пьесу «Бабушка с внуком». Все лето 76-го г. труппа успешно выступает в городском саду города Яссы, но после распадается, и Гольдфаден едет путешествовать по Восточной Европе, продолжая сочинять пьесы и оперетты. Всего им было написано 60 пьес, среди которых выделяются «Колдунья», «Двое простофиль», «Бабушка с внучкой», «Рекруты», «Суламифь», «Д-р Альмасадо».

«Колдунья» (1879) — одна из наиболее популярных пьес А. Гольдфадена. Считается, что персонаж пьесы уличный торговец Гоцмах отличается наибольшей цельностью из всех персонажей, созданных драматургом. Гоцмах — воплощение неунывающего духа еврейского народа: веселое балагурство, подвижность и добродушие.

³ «...не чистую театральность, чистейшую театральщину...» — здесь Л. С. Выготский затрагивает крайне важный вопрос об исходной «клеточке», единице анализа театрального искусства, который волновал многих теоретиков и практиков театра — действие у К. С. Станиславского, жест у А. Я. Таирова, балаган у В. Э. Мейерхольда и т. п.



⁴ «Балаган это и есть чистый театр...» — по своему прямому значению «балаган» — это временное деревянное здание для театральных и цирковых представлений, получившее распространение на ярмарках и народных гуляниях. В переносном смысле — действия, явления, подобные балаганному представлению (шутовские, грубоватые).

Можно предположить, что интерес Л.С. Выготского к балагану, как театральному жанру и как к исходной единице театрального искусства возникает в связи с постановкой В.Э. Мейерхольдом пьесы А. Блока «Балаганчик» (премьера состоялась в 1906 г. в театре Комиссаржевской). «Балаганчик» был законченным воплощением символизма в формах сценического искусства. Никогда символическая драма не была поставлена на театральной сцене с такой художественной убедительностью. В постановке «Балаганчика» Мейерхольд применил впервые много приемов, впоследствии ставших обычными в его режиссерской практике, получившей название «биомеханики». «Биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения для актера», писал Мейерхольд в своем плане курса по биомеханике (Мейерхольд В. Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 26). Важно подчеркнуть, что этот интерес, скорее всего, связан не только с театральной постановкой, но и с программной работой Мейерхольда «Балаган», написанной им в 1912 г. (Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Ком. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 207-229). В этой работе Мейерхольд затрагивает ключевые вопросы, связанные с пониманием задач театрального искусства и особенностями психологии актерского творчества, при этом он противопоставляет два подхода. Один — это стремление повторить действительность «как она есть». Другой — желание создать особый театральный мир: «Я описал два кукольных театра для того, чтобы заставить актера призадуматься: идти ли ему на смену куклы и продолжать ее служебную роль, не дающую свободы личному творчеству, или создать такой театр, какой сумела отстоять для себя кукла, не пожелавшая поддаться стремлению директора изменить ее природу. Кукла не хотела быть полным подобием человека потому, что ею изображаемый мир — чудесный мир вымысла, ею представляемый человек — выдуманный человек, подмостки, по которым движется кукла, — дека, на которой лежат струны ее мастерства. На ее подмостках так, а не иначе, не потому, что так в природе, а потому, что так она хочет, а хочет она — не копировать, а творить» (Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Ком. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 216).

⁵ «...в свете шагаловских полотен...» — в данном случае имеются в виду театральные работы Марка Шагала. Первая самостоятельная театральная работа относится к его петроградским годам: 23 января 1917 г. в артистическом кабаре «Привал комедиантов» состоялась премьера очередного представления, где одна из театральных миниатюр шла в оформлении Шагала. В 1920 г. М. Шагал по рекомендации А. М. Эфроса устраивается работать в Московский Еврейский камерный театр (ГОСЕТ). Он принимает участие в художественном оформлении театра: настенные картины для аудиторий и вестибюля (панно «Введение в театр», «Любовь на сцене», «Музыка», «Литература» и др.), создает костюмы и декорации. 1 января 1921 г. проходит премьера спектакля «Миниатюры» по мотивам пьес недавно скончавшегося известного еврейского писателя Шолом-Алейхема. Шагалу по этому случаю поручают оформление небольшого зала, в котором планируется представить постановку. Он выполняет роспись стен, потолка, занавеса и создает девять монументальных картин, являющихся, по замыслу

художника, призывом к культурному возрождению еврейского театра: «... Наконец-то я смогу развернуться и выразить то, что считаю необходимым для возрождения национального театра» (Шагал М.З. *Моя жизнь*. М.: Эллис лак, 1994). Шагал был категоричен, выступая против академизма и рутины в живописи, против реализма и психологизма, и именно это проявлялось в многочисленных театральных работах мастера. Декорациями сцены в спектаклях служили огромные «станковые» композиции Шагала, варьирующие темы и сюжеты его холстов и графики — феерия шагаловской живописи завораживала зрителей, пришедших на спектакль. Помимо этого следует отметить, что творческая работа Шагала в театре продолжалась и позже: «Алеко» (1942), «Жар-птица» (1945), «Дафнис и Хлоя» (1958), «Волшебная флейта» (1967) (Шатских А. *Театральный феномен Марка Шагала*. Витебск, 2001).

⁶ *Гордин Яков Михайлович (1853-1909)* — известный еврейский драматург (псевдонимы — Яков Михайлович, Ян, Иван Колючий). Гордин сыграл большую роль в истории еврейской драмы и театра: он вытеснил из еврейского репертуара господствовавший до него лубочный жанр «исторических оперетт». Эти оперетты писались на исковерканном еврейском языке (с примесью множества немецких слов); Гордин очистил еврейскую пьесу от этих наносных слов и ввел в нее живой разговорный еврейский язык, простой и легкий; он поднял авторитет еврейского театра, привлек к нему внимание широких еврейских масс и интеллигенции. На русской сцене особенно большим успехом в свое время пользовалась его пьеса «За океаном»; также часто ставились — «Мирра Эфрос», «Хася сиротка» и другие.

⁷ *Шолом Аш (1880-1957)* — известный еврейский писатель и драматург. В произведениях Аша обычно раскрывается судьба обездоленного человека; в своих известных повестях «Городок» (1905), «Богач Шлойме» (1909) Аш рисует патриархально-религиозные устои еврейского местечка. Среди драматических произведений наибольшей известностью пользовались «Бог мести» (1907), «Саббатай Цви» (1907), «Дочь Иевфая» (1913), «Мараны» (1922). Следует подчеркнуть, особую значимость и позитивное отношение Л. С. Выготского к творчеству Ш. Аша. Об этом косвенно свидетельствует и шуточное стихотворение Осипа Мандельштама (1924), посвященное Давиду Выготскому.

На Моховой семейство из Полесья
Семивершковый празднует шабаш.
Здесь Гомель – Рим, здесь папа – Шолом Аш
И голова в кудрявых пейзах песья...

⁸ *«Дос фарблондзете шефеле»* — оперетта по пьесе еврейского актера, режиссера, драматурга, историка еврейского театра Бориса Томашевского («Заблудшая овечка», 1913). Пьеса построена на специфике еврейского народного юмора.

⁹ *Шалаяпин Федор Иванович (1873-1938)* — русский оперный и камерный певец (высокий бас), в разное время солист Большого и Мариинского театров, а также театра Метрополитен Опера, первый народный артист Республики (1918-1927, звание возвращено в 1991), в 1918-1921 гг. — художественный руководитель Мариинского театра. Имел репутацию артиста, соединившего в своем творчестве «прирожденную музыкальность, яркие вокальные данные, необыкновенное актерское мастерство» (Риман Г. *Музыкальный словарь*. М.: Директмедиа Паблишинг, 2008).

¹⁰ *Каждан, Эбенгольц* — установить не удалось.

Бар Кохба — Дер ешибе бохер

¹ Наш понедельник, № 34. 23.04.1923. С. 3.

² «*Бар Кохба*» — народно-героическая драма А. Гольдфадена (1882), за основу которой взята история предводителя иудеев Шимона Бар-Кохбы в Восстании против римлян при императоре Адриане в 131-135 гг. н. э. Пьеса написана в период еврейских погромов в России, прокатившихся в связи с убийством Александра II. Гольдфаден стремился пробудить у читателя чувство национальной гордости и уверенности в том, что у народа достаточно сил для сопротивления произволу.

³ «...запрещение еврейского театра в России было связано именно с этой пьесой» — циркуляр МВД за № 1746 от 17 августа 1883 г. запрещал спектакли на еврейском языке. Внятные причины запрета изложены не были, но по одной из версий это, действительно, было связано с пьесами Гольдфадена. В России еврейский театр существовал как «немецко-еврейский», то есть еврейские театральные труппы получали официальные разрешения ставить спектакли только при условии, что они будут играть по-немецки. Актеры были вынуждены коверкать идиш, чтобы он звучал «как немецкий», однако при любом ослаблении контроля они переходили на идиш, что строжайше пресекалось полицией. В 1904 г. запрет был отменен.

⁴ «*Вплести героические нити намек в шутистую ткань откровенного балагурства <...> исторической легенды, разыгранной именно как искажение*» — здесь, на наш взгляд, содержится неявная отсылка к особому направлению театрального искусства восходящему к балагану. В этой связи уместно привести фрагмент из «Балаганчика» А. Блока (1906), где используются классические приемы *commedia dell'arte*:

В эту минуту одному из паяцов пришло в голову выкинуть штуку. Он подбегает к влюбленному и показывает ему длинный язык. Влюбленный бьет с размаху паяца по голове тяжким деревянным мечом. Паяц перегнулся через рампу и повис. Из головы его брызжет струя клюквенного сока.

Паяц (пронзительно кричит): Помогите! Истекаю клюквенным соком!

Блок А. А. Балаганчик // сборник «Театр». П.: изд-во «Земля», 1918. С. 54

Напомним, что «Балаганчик» посвящен В. Э. Мейерхольду. По видимому, Л. С. Выготский и имеет здесь в виду, в первую очередь, театральные эксперименты Мейерхольда и его статью «Балаган» (1912).

⁵ «*Как хорошо звенят деревянные мечи на сцене, когда они откровенно деревянные и только играют сталь*» — данная фраза подтверждает правомерность нашего предыдущего комментария, где мы цитировали фрагмент из «Балаганчика» А. Блока: «Влюбленный бьет с размаху паяца по голове тяжким *деревянными мечом (выделено ред.)*». Однако здесь стоит обратить внимание и на еще один крайне важный момент, который касается своеобразия театральной «игры предметов» на сцене: «откровенно деревянные мечи только *играют сталь*». По сути дела, здесь Л. С. Выготский обсуждает вопрос соотношения на сцене реальности используемых предметов и их театрального значения. Заметим, что этот аспект замещения одного предметного значения другим детально обсуждается Выготским при анализе



психологии детской игры. Это один из центральных моментов, касающийся рассмотрения своеобразия игровой ситуации: «...следует принять то, что в игре ребенок создает мнимую ситуацию. Это становится возможным на основе расхождения видимого и смыслового поля, появляющегося в дошкольном возрасте» (Выготский Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Выготский Л. С. Психология развития ребенка. М.: Эксмо, 2004. С. 204). При этом Выготский предупреждает об излишней интеллектуализации детской игры, понимания ее исключительно как особой знаковой символики. Действительно, дело не только в том, что «палочка становится лошадью», выступая «опорной точкой для отрывания значения лошади от реальной лошади», а в том, что в основе этого процесса лежат аффективный и деятельностный моменты, которые принципиально меняют структуру отношения ребенка к действительности и ее восприятие. Доминантой оказывается именно смысловое восприятие реальной предметной среды в мнимой игровой ситуации: «когда палочка у ребенка становится лошадью, т.е. когда вещь — палочка — становится опорной точкой для того, чтобы оторвать значение лошади от реальной лошади, эта дробь [*«вещь/смысл» — ред.*], <...> опрокидывается, и господствующим становится момент смысловой: *смысл/вещь*» (там же, с. 213). При этом подчеркнем, что принципиальным является именно аффективно-деятельностный момент, определяющий структуру восприятия. Возвращаясь к комментируемой нами фразе из рецензии, важно обратить специальное внимание на позитивный эмоциональный эффект (*«хорошо звенят <...> деревянные мечи*»), который возникает при взаимо-переходах реального значения вещи и ее игрового смысла: *деревянный меч играет сталь*. Это позволяет сделать вывод о том, что именно на материале анализа отношения бытового и сценического значения предмета Выготский фиксировал тончайшие психологические особенности аффективных переживаний, которые впоследствии и использовались им при рассмотрении теоретических вопросов психологии детской игры.

⁶*«Дер ешибе бохер»* — пьеса И. Золотаревского («Еврейский семинарист», 1914), имевшая и другое название «Дер идише Гамлет» («Еврейский Гамлет»).

Изидор-Ицхак Золотаревский (1875-1945) — автор свыше 100 драматических произведений. В еврейском театральном мире Золотаревского называли «королем мелодрамы». Среди наиболее популярных произведений: «Ди идише Анна Каренина» («Еврейская Анна Каренина», 1909); «Кортн» («Карты», 1910); «Дер идише Гамлет» («Еврейский Гамлет», 1914); «Гелт, либе ун шанде» («Деньги, любовь и позор», 1923) и др.

⁷*«...еврейский Некрасов»* — имеется в виду пьеса И. Золотаревского «Дер фарфасер» («Сочинитель», 1895).

⁸*«...Тургенев мог увидеть в русской степи короля Лира, а в Щигровском уезде Гамлета...»* — имеются в виду рассказы И. С. Тургенева «Степной король Лир» (1870) и «Гамлет Щигровского уезда» (1849).

⁹*«...еврейские Несчастливцевы»* — Геннадий Несчастливцев, персонаж пьесы А. Н. Островского «Лес» (1870). Актер-труженик — обличает паразитизм обитателей «леса» в лице Гурмыжской, Восмибратова, Буланова и др. Несчастливцев «не терпит подлости», а оттого не может ужиться ни в одном театре. Эти свойства его натуры определяют судьбу бродячего артиста, зерно его образа, подчеркнутое «говорящей» фамилией. «Несчастлив тот, кто угождать и подличать не умеет», — говорит о себе Несчастливцев (Островский А. Н. Пьесы. Избранное. М.: Школьная литература, 1987. С. 134).

Бенефис С. И. Эйдельман

¹ Наш понедельник, № 36. 14.05.1923. С. 3

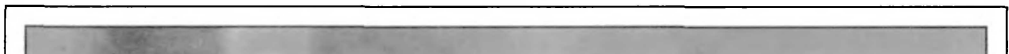
С. И. Эйдельман — установить не удалось.

² *«Ди пусте кречме»* — в русском переводе «Пустая корчма»; пьеса известного еврейского драматурга Переца Гиршбейна (1880-1948), написанная в 1911 г. В литературной критике отмечается, что большинство драм Гиршбейна страдает излишней схематичностью; в них чувствуется сильное влияние чужих образцов (преимущественно Метерлинка); общий характер его пьес принято считать импрессионистско-символическим. Творчество Гиршбейна знаменует значительный шаг вперед в развитии и углублении еврейской драмы. В ряде пьес («Зеленые поля», «Дочери кузнеца», «Пустая корчма», «Заброшенный край») Гиршбейн обращается к теме деревенской жизни евреев и идеализирует еврейский труд. Пьеса «Ди пусте кречме» считается одним из самых лучших его произведений, которые отличает знание фольклора (Гордон Ш. Гиршбейн // *Литературная энциклопедия*: в 11 т. М., 1929-1939. Т. 2. М.: Изд-во Ком. Акад., 1929. С. 540-541).

³ *Пишибышевский Станислав Феликс (1868-1927)* — польский писатель. Испытывал влияние взглядов Ф. Ницше, пропагандировал крайний модернистский эстетизм и эротизм. В драматургии ориентировался на Ибсена, Метерлинка, Стриндберга.

⁴ *Андреев Леонид Николаевич (1871-1919)* — русский писатель. Считается родоначальником русского экспрессионизма. Литературный язык Андреева, напористый и экспрессивный, с подчеркнутым символизмом, встречал широкий отклик в художественной и интеллигентской среде дореволюционной России. Положительные отзывы об Андрееве оставили Горький, Рерих, Репин, Блок, Чехов и многие другие. Произведения Андреева отличает резкость контрастов, неожиданные повороты сюжета. В начале века его пьесы «Мысль», «Анатэма», «Жизнь человека» и другие были широко известны и ставились многими ведущими театрами России.

⁵ *«...равен русскому условному театру ранней поры Мейерхольда»* — условный театр: термин, обозначающий художественное направление в театральном творчестве, возникшее на рубеже XIX–XX вв. в противовес реалистическому и особенно — натуралистическому театру. Основным идеологом условного театра принято считать В. Э. Мейерхольда. Вот что он пишет относительно создания и сути условного театра: «Условный театр предлагает такую упрощенную технику, которая даст возможность ставить Метерлинка рядом с Ведекиндом, Андреева рядом с Сологубом, Блока рядом с Пишибышевским, Ибсена рядом с Ремизовым. Условный театр освобождает актера от декораций, создавая ему пространство трех измерений и давая ему в распоряжение естественную статуарную пластичность. Благодаря условным приемам техники рушится сложная театральная машина, постановки доводятся до такой простоты, что актер может выйти на площадь и там разыгрывать свои произведения, не ставя себя в зависимость от декораций и аксессуаров, специально приспособленных к театральной рампе, и от всего внешне случайного. <...> Разбив рампу, Условный театр опустит сцену на уровень партера, а построив дикцию и движения актеров на ритме, приблизит возможность возрождения пляски, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание. Режиссер Условного театра ставит своей задачей лишь направлять актера, а не управлять им (в противоположность мейнингенскому режиссеру). Он служит лишь мостом, связующим душу автора с душою актера.



Претворив в себе творчество режиссера, актер — один лицом к лицу с зрителем, и от трения двух свободных начал — творчество актера и творческая фантазия зрителя — зажигается истинное пламя» (К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Ком. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 140-141).

⁶ *Декадентство* — см. примечание 5 к рецензии Л. С. Выготского «Маленькие кусочки театра» (Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3. — Стр. 576 наст. изд.).

⁷ *«Метерлинковская мистика обывденного...»* — в данном случае имеется в виду философская пьеса-притча «Синяя птица» Мориса Метерлинка, посвященная вечному поиску человеком непреходящего символа счастья и познания бытия — Синей птицы. В ночь под Рождество мальчика и девочку Тильтиль и Митиль посещает Фея Берилюна. Внучка Феи больна и спасти ее может только Синяя птица. Благодаря волшебному подарку Феи дети получают возможность видеть душу вещей. Неживые предметы Часы, Огонь, Вода, Хлеб преобразуются в живых существ со своим характером. Все вместе они отправляются в опасное путешествие за сказочной Синей птицей (Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М.: Искусство, 1973. С. 448).

⁸ *«...мистика черной курицы...»* — имеется в виду волшебная повесть для детей А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» (1829), «повествование которой распределяется по двум основным линиям (волшебной и реалистической)» (Тиманова О. Мифопоэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. СПб., 2008. № 4). Эта повесть стала первым авторским произведением в жанре мистической сказки для детей на русском языке. В сказке Погорельского берет начало тенденция, развиваемая в детской литературе XIX в., «душевного сокрушения» героев после совершения ими какого-либо недостойного поступка, «греха» (Эволюция представлений о грехе в детской литературе / Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост.: Е. В. Кулешов, И. А. Антипова. М.: ОГИ, 2003).

⁹ *Клебанова, Триллинг, Эбенгольц, Каминский* — установить не удалось.

Заметки о еврейском театре

¹ Наш понедельник, № 37. 21.05.1923. С. 4.

² *«Мотке Ганев»* — спектакль по произведению Шолома Аша «Мотке Ганев» («Мотке вор»), написанному в 1917 г. Считается, что этот роман в целом, несмотря на увлекательный сюжет, лишь тривиальный рассказ о преступном мире, затрагивающий социальные мотивы, где показана преступная сеть еврейской Варшавы.

³ *Распутица* — в буквальном смысле термин означает временной период, когда дороги становятся непроходимыми или труднопроходимыми. Преимущественно термин распространяется на Россию, Белоруссию и Украину.

⁴ *«Нарастание новых форм <...> с сохранением мощных театральных массивов прошлого...»* — в данном случае Л. С. Выготский затрагивает крайне важный вопрос эволюционного развития, как взаимодействия «старого» и «нового». Характерно, что чуть позже эта проблема на анализе развития русской литературы первой трети XIX в. будет исследована в работе Ю. Н. Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929).

⁵ «...была без радости любовь, — разлука будет с печалью» — здесь мы сталкиваемся с отсылкой к известным лермонтовским строкам из стихотворения «Договор» (1841).

В толпе друг друга мы узнали,
Сошлись и разойдемся вновь,
Была без радостей любовь,
Разлука будет без печали.

Однако Л.С.Выготский кардинально меняет смысл лермонтовского высказывания: «... разлука будет с печалью». Это в существенной степени и проясняет смысловую позицию Выготского в вопросе о развитии еврейского театра. Дело не только в том, что еврейский театр не имеет (в отличие от русского) мощной театральной традиции, но и в том, что эта традиция утеряна и еврейским зрителем, приходящим в театр. Иными словами, театр не может развиваться отдельно от зрителя, что само по себе очевидно, но трагедия еврейского театра в том, что ни театр, ни зритель «не удерживают» еврейской национальной традиции. По сути дела, эта мысль Выготского переносима и на анализ развития современных процессов в российской культуре.

⁶ «...мы ждем прихода другого еврейского театра» — скорее всего, имеются в виду возможные гастроли Еврейского камерного театра (ГОСЕТ) в Гомеле, т.к. в местных газетах того времени уже обсуждались недавние успешные гастроли этого театра в Витебске и выражалось желание пригласить ГОСЕТ также и на гомельскую сцену.

⁷ «...хромому тысячу раз...» — см. Словарь символов — хромой, как несовершенный, т.е. *Несовершенный театр*.

О детском театре

¹ Наш понедельник, №35. 07.05.1923. С. 3.

² «...смотрит столько же на публику, сколько и на сцену...» — заметим, что это высказывание гораздо шире и относится не столько к детскому театру, сколько затрагивает понимание своеобразия профессиональной позиции театрального критика при восприятии им спектакля. Это, говоря словами М.М.Бахтина, особая позиция «внеаходимости». Иными словами, критик одновременно сопоставляет происходящее на сцене не только со своими собственными переживаниями и пониманием, но и следит за реакцией зала («доходит до зрителя или нет»). Ситуация же просмотра детского спектакля лишь проясняет, делая очевидной, особенность этой общей профессиональной установки критика («двойного видения» им и действия на сцене, и реакции зрительного зала), поскольку детские реакции на сценическое действие гораздо более открыты в своем эмоциональном проявлении, в то время как у взрослого, его эстетическая реакция, даже в театре, — это реакция с «заторможенным концом». Это своеобразие «заторможенности» эстетической реакции Л.С.Выготский будет детально анализировать чуть позже в своей работе «Психология искусства»: «Подобно тому, как интеллект есть только заторможенная воля, вероятно, следует представить себе фантазию как заторможенное чувство. <...> Даже чисто познавательные суждения, которые относятся к произведению искусства <...> являются не суждениями, но эмоционально аффективными актами мысли. <...> Искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального

мышления» (Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 70). Добавим, что сама по себе комментируемая фраза из рецензии Л.С. Выготского позволяет сделать вывод о весьма тонкой рефлексии им социально-психологических особенностей позиции театрального критика. Здесь мы сталкиваемся с особой профессиональной рефлексией отношений «сценическое действие — зритель — критик» подобно той, которую проводит профессиональный психоаналитик, рассматривая отношения «клиент — психотерапевт». В этом смысле можно говорить и об особом «психоаналитическом опыте», который приобрел Выготский, просматривая театральные спектакли в Гомеле и рецензируя их.

³ «...напечатал отзыв о ней своего маленького сына» — это переключается с высказанным незадолго до этого мнением К. И. Чуковского о том, что ребенок «создает свой мир, свою логику и свою астрономию, и кто хочет говорить с детьми, должен проникнуть туда и поселиться там, дети живут в четвертом измерении, они в своем роде сумасшедшие, ибо твердые и устойчивые явления для них шатки, и зыбки, и текучи. Мир для них, воистину — «творимая легенда» (Жар-птица: дет. сб. изд-ва «Шиповник». СПб., 1912. Кн. 1. С. 17.)

⁴ «...при комиссариате игры» — за этим шутивным оборотом стоит вместе с тем и понимание важности игры в жизни ребенка, что впоследствии станет одной из доминант в научном творчестве Л.С. Выготского.

⁵ «...надо ли играть детям в театр и как» — фиксация внимания на этом вопросе касается одной из ключевых тем в анализе Л.С. Выготским психологических особенностей детской игры, — игровой ситуации. Проясняя своеобразие игры с мнимой ситуацией, Л.С. Выготский ссылается на эксперимент Селли «игры двух сестер в сестры»: «В игре же сестер в "сестры" каждая из сестер все время непрерывно проявляет свое сестринство; тот факт, что две сестры стали играть в сестры, приводит к тому, что каждая из них получает правила для поведения. (Я должна быть во всей игровой ситуации сестрой по отношению к другой сестре). Игровыми, подходящими к ситуации, являются только такие действия, которые подходят к этим правилам» (Выготский Л.С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Выготский Л.С. Психология развития ребенка. М.: Эксмо, 2004. С. 206-207). Этот пример Выготскому важен для фиксации развивающей роли игры, как освоения норм (правил) сестринских отношений. Поэтому нам представляется, что в комментируемой фразе в неявной форме содержится фундаментальный вопрос — в чем же состоит развивающий характер игры детей именно в театр: в гримировке, одевании «платья роли» или в усвоении действий реализуемых данными ролевыми отношениями? Добавим, что в своих последующих работах Выготский уделял особое внимание игре-драматизации, ставя акцент на ее творческом потенциале: «...причиной близости драматической формы для ребенка является связь всякой драматизации с игрой. Драма ближе, чем всякий другой вид творчества, непосредственно связана с игрой, этим корнем всякого детского творчества, и поэтому наиболее синкретична, т.е. содержит в себе элементы самых различных видов творчества. В этом, между прочим, и заключается наибольшая ценность детской театральной постановки. Эта театральная постановка дает повод и материал для самых разнообразных видов детского творчества» (Выготский Л.С. Театральное творчество в школьном возрасте // Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. М.: Просвещение, 1991. С. 61-66).

⁶ «...крокодиловая чепушистость...» — возможно, здесь имеется в виду детская сказка в стихах (поэма) К. И. Чуковского «Приключения Крокодила Крокодиловича», которая была опубликована в 1919 г. (Чуковский К. И. Крокодил. Поэма для маленьких детей с рисунками Ре-Ми. Тверь: Прометей, 1995. С. 3).

Жил да был
Крокодил.
Он по улицам ходил,
Папиросы курил.
По-турецки говорил, —
Крокодил, Крокодил Крокодилович!

Интересно, что термин «чепушистость» отсутствует в словарях, однако, по-видимому, он был распространен среди детских писателей, о чем в частности, свидетельствует письмо С. Я. Маршака к В. М. Конашевичу: «Для разбега перевожу стихи Эдварда Лира, родоначальника английской детской поэзии, первого в мире создателя жанра «нонсенс» — «чепушистых» стихов» (Маршак С. Я. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 8. С. 395).

⁷ «...серьезной детскости и глубокой шутки» — к сопоставлению своеобразия детской речи и юмора Л. С. Выготский специально обращается при анализе особенностей мышления: «...мы можем найти много примеров того, как ребенок, находящийся в таком периоде активного приобретения словаря, не останавливается на накоплении готовых слов, а производит из имеющегося у него материала все новые и новые слова, дающие ему возможность овладевать все новыми и новыми понятиями. Если вещь принадлежит всем и все могут пользоваться ею, ребенок определяет ее как «всехную» <...> Такие подстановки и замещения непонятого понятным, такое смещение смыслов у ребенка чрезвычайно часто, и в интересной книжке К. Чуковский дает нам ряд весьма ярких примеров такого синкретического способа мышления. Когда маленькой Тане сказали, что у нее на наволочке «ржавчина», она не дала труда задуматься над этим новым для нее словом и высказала предположение, что это ей лошадка «наржала». Всадник для маленьких детей — это человек, который в саду, лодырь — тот, кто делает лодки, богадельня — это место, где «бога делают» (Выготский Л. С., Лурия А. Р. Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок. М.: Педагогика-Пресс, 1993. С. 196, 148).

⁸ «...как серьезно играет ребенок» — внимание к основному моменту игры, — созданию и принятию мнимых ситуаций, как «школы воли и морали», — определяет своеобразие подхода Л. С. Выготского в его последующих психологических исследованиях детской игры. При этом парадокс игры, по его мнению, состоит в особом удовольствии, испытываемым ребенком от подчинения правилу и в отказе от того, что ему хочется: «подчинение правилу и отказ от действия по непосредственному импульсу — есть путь к максимальному удовольствию <...> игра дает ребенку новую форму желания, т. е. учит его желать, соотнося желание к фиктивному "я" (т. е. к роли в игре и ее правилу), т. е. в игре возможны высшие достижения ребенка, которые завтра станут его средним реальным уровнем, его моралью» (Из записок-конспекта Л. С. Выготского к лекциям по психологии детей дошкольного возраста // Эльконин Д. Б. Психология игры. М.: Владос, 1999. С. 285).

⁹ «...театр для детей или театр детей» — в рецензии затрагивается ключевой вопрос, обсуждающийся в искусствоведческой и психолого-педагогической литературе о двух разных линиях развития детского театра. Одна из них касается возможности создания репертуарного театра для детей. Следует отметить, что в дореволюционной России профессиональных театров для детей не было. После же Октябрьской революции они стали активно

создаваться. По инициативе Н. И. Сац открывается первый театр подобного типа в 1918 г. — Детский театр Моссовета (с 1920 г. — Первый государственный театр для детей). Помимо этого в 20-е гг. создаются детские театры во многих городах страны: Театр для детей в Харькове (1920), Петроградский театр юных зрителей (1922), Киевский театр для детей (1924), Московский театр юного зрителя (1924) и др. Большой вклад в дело становления и развития детского театра внесли его первые деятели и руководители — А. А. Брянцев, Н. И. Сац, Ю. М. Бонди, Г. Л. Рошаль, А. И. Соломарский и др. На создание репертуара детских театров оказали влияние Е. Л. Шварц, Л. А. Кассиль. С. В. Михалков, М. А. Светлов, А. Н. Толстой, В. П. Катаев и др. Таким образом, Л. С. Выготский затрагивает весьма актуальную для того времени тему, касающуюся появления детского репертуарного театра. Другая линия связана со спектаклями, которые разыгрываются силами самих детей. В этом отношении история детского театра восходит к, так называемому, школьному театру. В советский период эта линия детского театра развивалась как вид детской художественной самодеятельности, организуемой в дворцах и домах пионеров и школьников, школах, клубах и т. п.

¹⁰ «...надо сеять не только "разумное, доброе, вечное"...» — фраза из стихотворения Н. А. Некрасова «Сеятелям» (1876).

*Сейте разумное, доброе, вечное,
Сейте! Спасибо вам скажет сердечное
Русский народ...*

¹¹ «...солью смеха и слезы — солью театра» — заметим, что это определение театра через столкновение комического и трагического встречается у Л. С. Выготского и в более ранней рецензии: «он (театр) горел и пафосом страстей, и солью смеха» (Какой счастливейший день вашей жизни, или Восклицательный знак! // Наш понедельник, № 28. 12.02.1923. С. 3. — Стр. 358 наст. изд.).

Гастроли труппы Азагаровой

¹ Наш понедельник, № 37. 21.05.1923. С. 3.

² *Азагарова Анна Яковлевна (неизв. — 1935)* — русская актриса. Сценическую деятельность начала в 1886 на петербургской клубной сцене. В 1888-96, 1899-1914 гг. играла в провинции (Самара, Саратов, Казань, Вильно, Екатеринодар и др.). В 1896-1899 и с 1912 г. — актриса московского театра Корша (Катерина «Гроза», Негина «Таланты и поклонники», Корделия «Король Лир», Офелия «Гамлет» и др.). Считается, что особенно успешно играла роли в классической комедии и психологической драме. В ее сценических работах выделяли умение передачи нюансов переживаний, тщательную разработку характера роли. В советское время работала в периферийных театрах (Ташкент, Ашхабад и др.).

³ *Драга-Сумарокова Валерия Францевна (1896-1967)* — см. Вереск, № 1. 22.05.1922. С. 8-9. Прим. 11. — Стр. 506 наст. изд.

⁴ «...гастролирующая героиня...» — имеется в виду В. Ф. Драга.

⁵ «*Страсть*» — по имеющейся в рецензии информации установить автора пьесы не удалось.

⁶ «...разговаривающие лица, вместо действующих» — здесь затрагивается вопрос о

соотношении слова и действия на сцене, — речевом действии. Это одни из центральных моментов теории сценического искусства К. С. Станиславского. Специально данная тема исследуется Л. С. Выготским в его классической работе «Мышление и речь»: «... в системе Станиславского мы находим такую попытку воссоздать подтекст каждой реплики в драме, т. е. раскрыть стоящие за каждым высказыванием мысль и хотение» (Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999. С. 330).

⁷ «... за вкус не ручаюсь, а горячо будет» — перефразированная поговорка «За вкус не берусь, а горяченько да мокренько будет», которая встречается в сказке В. И. Даля «Сказка о Иване, Молодом сержанте, Удалой голове, без роду, без племени, спроста без прозвища» (Даль В. И. Избранные произведения. М.: Правда, 1983).

⁸ М. Добряков — установить не удалось.

⁹ Беляев Юрий Дмитриевич (1876-1917) — русский театральный критик и драматург. Литературную деятельность начал в 1894. Работал в журнале «Театр и искусство» А. Р. Кугеля. Дебют Беляева как драматурга относится к 1908 г., первой его пьесой стал одноактный водевиль «Путаница, или 1840 год» (поставлен впервые был в 1909 г. в Малом театре). Самой успешной его пьесой считается сентиментально-мелодраматическая «Пища», в которой описана судьба крепостной актрисы. Пьеса «Дама из Торжка» была написана в 1912 г. и впервые поставлена в театре К. Н. Незлобина в Москве.

¹⁰ Кириков Матвей Федорович (1880-1951) — см. Вереск, № 1. 22.05.1922. С. 8-9. Прим. 16. — Стр. 507 наст. изд.

Гастроли труппы А.Я. Азагаровой Роман — Губернатор — Обладание

¹ Наш понедельник, № 38. 28.05.1923. С. 3-4.

² «Роман» — спектакль по одноименной пьесе Э. Шельдона. Сюжет ее прост: двадцативосьмилетний аристократ Гарри сообщает своему дедушке о желании жениться на актрисе; он ждет упреков, но вместо этого дед рассказывает внуку, как сам 50 лет назад влюбился в итальянскую певицу Риту Каваллини. В 1920 г. в Александринском театре прошла премьера спектакля по этой пьесе Шельдона.

³ «Гувернер» — комедия в пяти действиях русского писателя и драматурга В. А. Дьяченко (1864).

⁴ «Казнь» — драма в четырех действиях русского актера и драматурга Г. Г. Ге (1898).

⁵ Петипа Мариус Мариусович (1850-1919) — российский драматический актер. С 1875 по 1888 г. работал в Александринском театре. В постановке пьесы В. А. Дьяченко «Гувернер» исполнял главную роль — Жоржа Дорси. Критики того времени писали о Петипа как об идеальном воплощении амплуа героя-любовника.

⁶ Адельгейм — вероятно, имеется в виду один из братьев знаменитой артистической семьи Адельгейм — Роберт Львович Адельгейм (1860-1934) или Рафаил Львович Адельгейм (1861-1938). Известный театральный деятель и журналист А. Кугель отмечал, что братья Адельгейм работали, полагаясь не только на интуицию и наитие, но тщательно отделивали роли, работали «по-немецки», как часы. Актер А. А. Сумароков писал: «Братья Адельгейм являлись живым примером того, как должен вести себя актер на сцене и в жизни» (Сумароков А. Без грима. Киев: Мистецтво, 1961. С. 287).

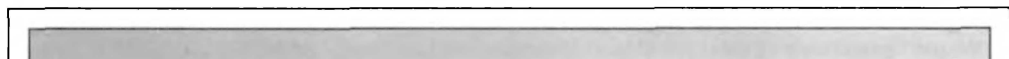
⁷ «...для театрализованного романа» — здесь и далее Л.С. Выготский затрагивает вопрос о своеобразии «театрального романа», не столько как его функции в развитии сюжета, сколько именно с точки зрения своеобразия переживаний героев. И здесь важен скорее не «драматический конфликт», а именно смысловое своеобразие переживаний персонажей, которое, например, в анализируемом им спектакле задается через конфликтное столкновение религиозных нравственных категорий и социального положения: «... истории о религиозном свете (здесь и далее выделено ред.), озаряющем душу куртизанки-артистки...». Причем характерно, что «театрализация романа» — «милая банальность любви» — связывается Л.С. Выготским не только со своеобразием переживаний персонажа, но и с актерской индивидуальностью: «В. Драга... неизбежно превращает всякий драматизм в сентимент. Она страдает на сцене всегда так, точно под аккомпанемент дешевой музыки».

⁸ «Кавалини» — в современных источниках написание фамилии главной героини пьесы «Роман»: «Каваллини»; однако в газетном тексте рецензии Л.С. Выготского фамилия пишется с одной буквой «л». Здесь мы сохраняем авторское написание.

⁹ «...музыка романа звучит верно в игре артистки» — это явно перекликается с идеями К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, Е.Б. Вахтангова, М.А. Чехова о важности сценической атмосферы спектакля и роли. Так, например, М.Чехов отмечал: «Живя в атмосфере пьесы или сцены, вы будете открывать в них все новые психологические глубины и находить новые средства выразительности. <...> Когда в течение репетиции атмосфера действительно будет вдохновлять вас, вы переживете счастливое чувство: вас ведет невидимая рука, чуткий, мудрый, правдивый "режиссер"! <...> Вы можете организовать целый ряд репетиций, где, как с музыкальной партитурой в руках (выделено ред.), вы пройдете по всей пьесе, переходя от одной атмосферы к другой. При составлении такой партитуры нет надобности считаться с делением пьесы на сцены или акты — одна и та же атмосфера может охватывать много сцен или меняться несколько раз в одной и той же сцене» (Чехов М.А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 185). Можно сослаться и на другие примеры. Так, мы уже отмечали, что после репетиции спектакля «Диббук», который шел на иврите, Е.Вахтангов обратился к присутствовавшему на ней М.Чехову с вопросом, все ли ему было понятно. И М.Чехов ответил: «Да, почти все». Это принципиально, поскольку М.Чехов ориентировался именно на музыкальную партитуру и атмосферу сценического действия (Иванов В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 87).

¹⁰ «Губернатор» — пьеса русского драматурга и писателя-беллетриста Виктора Александровича Рышкова (1893-1926). Темы, которые затрагивал в своих пьесах Рышков, отвечали советским реалиям с присущей этому времени критикой буржуазного общества — роль женщины в общественной жизни, участие молодежи в революционном движении, взяточничество и т.д. Однако считалось, что освещаются эти вопросы поверхностно, с обывательской позиции; драматургу приписывали желание снискать успех у публики посредством грубого фарса и чувствительной мелодрамы. Пьесы Рышкова вызывали ироничное отношение, так называемой, прогрессивной критики и зрителей, за что получили определение «рышковщина». Среди пьес Рышкова — «Волна» (1907, Театр Корша в Москве), «Казенная квартира» (1908, театр Литературно-художественного общества, Петербург), «Мартобря 86-го числа» (1912, театр «Кривое зеркало», Петербург) (Владиславов И.В., Русские писатели, 4-е изд. М.; Л., 1924).

¹¹ Матвей Федорович Кириков (1880-1951) — см. Вереск, №1. 22.05.1922. С. 8-9. Прим. 16. — Стр. 507 наст. изд.



¹² «...давыдовская манера играть стариков...» — имеется в виду выдающийся актер Владимир Николаевич Давыдов (Иван Николаевич Горелов; 1849-1925). В 1880 г. Давыдов был принят в труппу Александринского театра, где служил по 1924 г. Среди его ролей — комедийные, трагедийные, водеvilные, даже женские. Популярность Давыдову принесли роли в классическом репертуаре — в пьесах Островского и Чехова.

¹³ «Обладание» — спектакль по пьесе французского драматурга Анри Батай (Батайля) (1872-1922). Основными темами его пьес были сцены из жизни буржуазного общества, среди которых в первую очередь — столкновение героя или героини с препятствиями, стоящими на пути их любви. Батайль — автор инсценировки «Воскресения» Л. Толстого (1902, театр «Одеон», Париж). Наиболее известные пьесы: «Прокаженная», «Дева неразумная», «Обнаженная», «Ночная бабочка» и др. Помимо «Обладания» в России в начале XX в. ставились также «Дитя любви», «Нежность», «Мама колибри» и др.

¹⁴ «...все это было еще до сотворения литературного вкуса, русской грамматики и грамматики сценической» — это мнение Л. С. Выготского совпадает и с другими критическими оценками творчества Батайля. В частности, А. В. Луначарский писал: «...сентиментальный, манерный, эфемерный писатель, нездоровое порождение декаданса» (Луначарский А. В. О театре и драматургии: в 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 90).

Красный Факел

¹ Наш понедельник, № 38. 28.05.1923. С. 3

² «Красный Факел» — театр был создан в 1920 г. в Одессе группой молодых актеров во главе с режиссером В. К. Татищевым (с 1932 г. по настоящее время театр работает в Новосибирске). Открытие «Красного факела», его первая премьера — спектакль «Зеленое кольцо» — были встречены в Одессе позитивными оценками зрителей и театральных критиков. В разное время в постановках театра была занята — С. Иловайский, С. Бирюков, К. Гончарова, Е. Агаронова, Н. Михайлов, Е. Матвеев, А. Глазырин, А. Солоницын, А. Болтнев и др., здесь шли спектакли П. Центнеровича, Э. Бейбутова, В. Кузьмина, А. Дикого, К. Черняева, работал один из лучших театральных художников С. Белоголовый.

³ «изображать, как люди едят, пьют, любят, носят свои 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; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью» (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).

⁴ «Саломея» — одноактная трагедия Оскара Уайльда (1891). Впервые была опубликована в России в журнале «Артист» в 1892 г., однако до Февральской революции она была запрещена к постановке на российской сцене духовной цензурой. Это история о том, как иудейская принцесса Саломея очаровала тетрарха Ирода (своего отчима) непревзойденным

искусством танца так, что он был готов выполнить любое желание своей падчерицы. В ответ на это Саломея потребовала убить пророка Иоканаана, который отверг ее любовь. Первая премьера спектакля состоялась в петербургском Литературном театре О. В. Некрасовой-Колчинской (в 1904 г. под названием «Пляска семи покрывал»). Позже с помощью различных ухищрений цензурный запрет пытались обойти Гардин, Мейерхольд и Евреинов, но по разным причинам эти постановки не состоялись. В 1917 г. к пьесе одновременно обратились Малый театр (главную роль исполнила Ольга Гзовская) и Камерный театр (Саломея — Алиса Коонен, Иоканаан — Николай Церетели, художник спектакля — Александра Экстер, режиссер — Александр Таиров). Постановка «Саломеи» в Московском Камерном театре, о которой упоминает Л. С. Выготский, считается знаковой в истории театра. В ходе работы над ней Таиров попытался реализовать разработанный им принцип «оркестровки пьесы и ритмического разрешения ее». В соответствии с этим принципом, словесный материал пьесы рассматривался не только как выражение той или иной идеи, но и как «материал пантомимический, с точки зрения того ритма, который в нем заключается, и тех гармонических и фонетических возможностей, которые данный словесный материал собою представляет» (Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 153). Отсюда следует и особая «оркестровка» всей пьесы, когда «солдаты — контрабасы, молодой сириец — флейта, Саломея — гобой, Иоканаан — звенящая медь» (там же). Вот как сам Таиров описывает финальное разрешение трагедии: «Когда в мелодию начавшегося действия внезапно, как грозное предостережение, как первый зов неотвратимой гибели, врывается звенящая медь иступленных пророчеств Иоканаана, перед зрителем в созвучии с их трепетным ритмом раздвигается черно-серебряная завеса, открывая роковой водоем, как раскрываются в храме золотые врата, когда слышится голос господень. Далее, когда накопившаяся по мере развития действия динамическая энергия вновь получает разрешение в неожиданном возгласе Саломеи: "Я буду танцевать для тебя, тетрарх", — алчный вопль радости, исторгшийся из груди Ирода, разрывает в своем ликующем движении задний занавес сцены и вместе с волнами заколебавшегося эфира уносит его в стороны, обнажая окровавленный пьяными лучами луны красный занавес пляски и смерти. Но вот завершается черная месса луны и крови, и трепещущий Ирод кидает на обезумевшую от поцелуя любви и смерти Саломею беспощадные щиты своих солдат, и, сливаясь с лебединой песнью раздавленной царевны, вибрируют в воздухе черные крылья опустившихся стягов, словно брошенный луною погребальный балдахин над сомкнутой щитами гробницей Саломеи» (там же, с. 169-170).

Следует подчеркнуть, что постановка «Саломеи» (премьера состоялась 6 августа 1920 г.; роль Саломеи исполняла жена В. Татищева Н. И. Огонь-Догановская) сыграла исключительную роль и в истории театра «Красный Факел». Считается, что если бы Владимир Татищев не поставил этот спектакль, то и «Красный Факел» перестал бы существовать. Парадоксально, что библейская история стала эмблемой пролетарского театра. Все свои гастролы театр неизменно открывал «Саломеей». Приведем описание этого спектакля: «В Саломее Огонь-Догановской соединялись звук и пластика. Голос актрисы менялся от нежно-ласкающего до иступленно-страстного. И порой это происходило так резко, что казалось, будто у Саломеи два голоса. Ее знаменитый танец, напоминающий танец живота, все ускорялся, ритм учащался, и героиня доходила до безумного экстаза. Голова кружилась не только у рабынь из массовки, но и у зрителей. Зачарованность зрительного зала сменялась остолбенением:



на блюде Саломее подносили мертвую голову пророка один в один похожую на ту, которая только что дышала и говорила, — настолько искусна была работа бутафоров. "В неистовом порыве Саломея сжимала голову между колен, целовала ее, упиваясь запекшейся кровью на устах, страстно ласкала, проводя своими тонкими пальцами, точно щупальцами, по волосам, приникала к ней всем телом". Потрясенный Ирод отдавал приказ убить "эту женщину", и стражники, ринувшись из глубины сцены, душили Саломею щитами. Занавес закрывался. "Но долго еще молча, неподвижно сидели зрители. А потом устраивали овации"» (Цит. по материалам интернет-сайта театра «Красный Факел»: Легенды / Саломея / О спектакле. [Эл. ссылка] <http://red-torch.ru/archive/performance/legend/?77>. Дата обращения 15.04.2015).

⁵ «...можно свести к трем основным: принцип сценической обстановки, актерской речи и движения» — интересно, что здесь, говоря о новом театре, Л. С. Выготский заменяет Аристотелевский принцип триединства (действия, места и времени), которого придерживался классицизм как основного правила драматургии.

⁶ «Колы на сцене висит ружье, оно непременно в конце должно выстрелить — правило одного из драматургов...» — впервые эта фраза встречается в письме А. П. Чехова А. С. Лазареву-Грузинскому: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него» (Чехов А. П. Письмо Лазареву (Грузинскому) А. С., 1 ноября 1889 г. Москва // 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, 1980. Т. 3. С. 273-275). Вместе с тем, В. И. Немирович-Данченко дает несколько иную интерпретацию появления этой формулировки театрального принципа А. П. Чехова: «В той редакции (первая редакция пьесы «Чайка» — прим. ред.) первое действие кончалось большой неожиданностью: в сцене Маши и доктора Дорна вдруг оказывалось, что она его дочь. Потом об этом обстоятельстве в пьесе уже не говорилось ни слова. Я сказал, что одно из двух: или этот мотив должен быть развит, или от него надо отказаться совсем. Тем более, если этим заканчивается первый акт. Конец первого акта по самой природе театра должен круто сворачивать положение, которое в дальнейшем будет развиваться. Чехов сказал: "Публика же любит, чтобы в конце акта перед нею поставили заряженное ружье". "Совершенно верно, — ответил я, — но надо, чтоб потом оно выстрелило, а не было просто убрано в антракте". Кажется, впоследствии Чехов не раз повторял это выражение» (Немирович-Данченко В. И., Любомудров М. Н. Глава четвертая // Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма. М.: Правда, 1989. С. 75-76). Впоследствии эта фраза стала драматургическим принципом «ружье Чехова», выражающим необходимость взаимосвязи всех элементов повествования так, чтобы каждый из них был абсолютно необходим и незаменим, и необходимость исключения всего лишнего.

⁷ «На сцене не говорят, а произносят...» — эта формулировка встречается в рассказе А. И. Куприна «Как я был актером» (1903): «Помните, молодой человек, бессмертное изречение одного из великих русских артистов: "На сцене не говорят, а произносят, не ходят, а выступают"» (Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 4. С. 322).

⁸ «...художественно претворенные, они становятся материалом» — характерно, что завершая данную рецензию о новом театре, Л. С. Выготский вновь возвращается к противопоставлению житейского, узко-психологического смысла духовному (см. Наш понедельник, № 3. 11.09.1922. С. 4. — Стр. 328 наст. изд.).

Гастроли «Красного Факела»
Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти

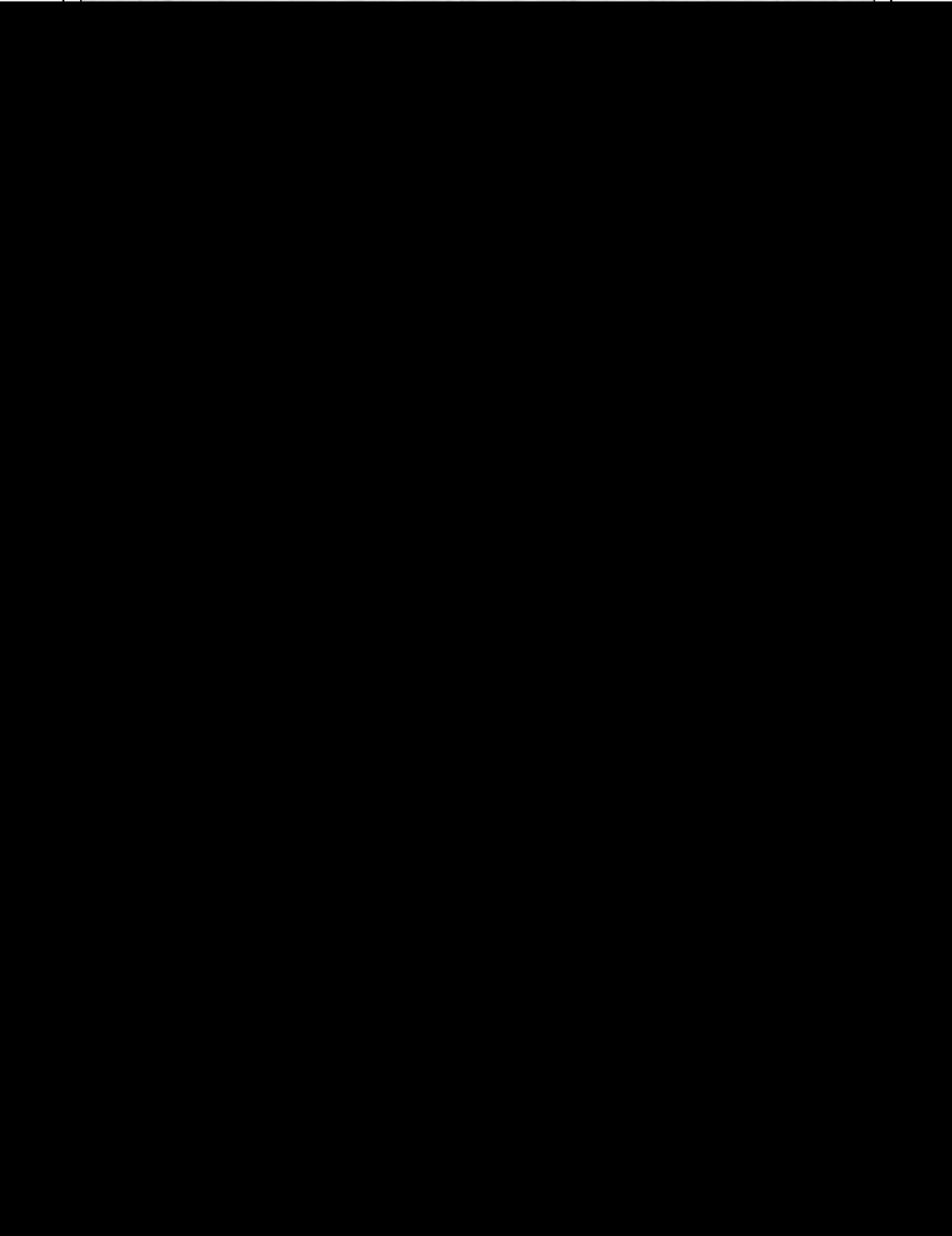
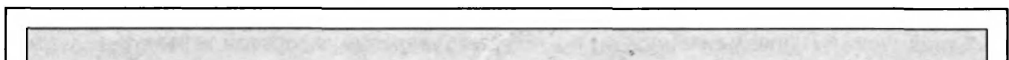
¹ Наш понедельник, № 39. 04.06.1923. С. 3

² «Сверчок на печи» — спектакль по повести Ч. Диккенса «Сверчок за очагом. Семейная сказка» (1845). Эта повесть входит в состав сборника «Рождественских повестей», куда включены также: «Рождественская песнь в прозе» (1843), «Колокола» (1844), «Битва жизни» (1846), «Одержимый, или Сделка с призраком» (1848). Повесть «Сверчок за очагом» состоит из трех глав, называемых «песенками».

³ «...точнейшая репродукция постановки этой пьесы в 1 Студии Художественного театра» — в 1912 К.С. Станиславским и Л.А. Сулержицким образована 1-я Студия МХТ (открыта в 1913) для воспитания молодежи по системе Станиславского; в 1924 эта студия была реорганизована в Московский Художественный театр второй. В МХТ «Сверчок на печи» был поставлен в 1914 г. Б. Сушкевичем (роли исполняли: Автор — Б. Сушкевич, Текльтон — Е. Вахтангов, Джон Пирибингль — А. Дикий, Мэри Пирибингль — М. Дурасова). Эта постановка занимает особое место в истории театра: «В театральной Москве 1914 г., кажется, не было человека, который не написал бы о "Сверчке", о его атмосфере уюта, дома, как воздуха потребного залу, о том, как он успокаивал нервы. Сложно отделить, что в восприятии спектакля шло от его внутренних достоинств, а что от времени. Как в химической реакции, сопротивление воздуха с материей спектакля давало новую субстанцию» (МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. М.: Московский художественный театр, 2010. С. 23). Несмотря на то, что имя Станиславского не было указано в афише, стилистика и дух спектакля очень точно соответствовали эстетике прошлых постановок режиссера. «Сверчок» выражал те этические и художественные принципы, на которых студия основывалась, доказывал успех системы. Приведем высказывание самого К.С. Станиславского: «В этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда» (Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 436).

⁴ «После "Саломеи"...» — рецензию Л.С. Выготского на спектакль «Саломея» см. в Наш понедельник, № 38. 28.05.1923. С. 3. — Стр. 374 наст. изд.

⁵ Барская Маргарита Александровна (1903-1939) — русская актриса, кинорежиссер и киносценарист; считается основоположником детской кинематографии в России. Актёрская карьера Барской складывалась блестяще. В передвижном театре «Красный факел» под руководством Татищева Барская занимала ведущее положение. Большинство ролей, которые она тогда играла, были детские. С 1924 начала снимать детское кино. В 1931 г. она написала сценарий фильма «Рваные башмаки», съемки которого ей удалось закончить к концу 1933 г. Действие фильма происходит в некой западной капиталистической стране, под которой подразумевалась Германия (тогда еще не гитлеровская). В 1935 г. на даче Максима Горького была устроена встреча Романа Роллана с лучшими кинематографистами страны. Встреча превратилась в своего рода «бенефис» Маргариты Барской. Отвечая на любой вопрос, Роман Роллан неизменно обращался к «Рваным башмакам», отмечая, что это новое слово в кинематографе. Следует отметить, что консультантом к фильму как специалист по Германии был приглашен известный политический деятель Карл Радек, арестованный впоследствии как «враг народа». Это послужило поводом для травли Барской. Кино для Маргариты Александровны с тех пор было закрыто. Весной 1939 г., доведенная до отчаяния, Барская выпрыгнула из окна своей квартиры на пятом этаже.



⁶ «...искусство представления заменить искусством переживания» — это одно из ключевых различений (наряду с ремеслом) в анализе технологий актерской игры у К.С. Станиславского. Так ремесло, с его точки зрения, основано на использовании готовых штампов, по которым зритель может однозначно понять, какие эмоции имеет в виду актер. Искусство представления основано на том, что в процессе длительных репетиций актер испытывает подлинные переживания, которые автоматически создают форму проявления этих переживаний, но на самом спектакле актер эти чувства не испытывает, а только воспроизводит форму, готовый внешний рисунок роли. Искусство же переживания предполагает, что актер именно в процессе исполнения испытывает подлинные переживания, что и рождает *жизнь образа* на сцене. Станиславский настаивал на том, что основной принцип игры актера — правда переживаний. Актер должен переживать то, что происходит с персонажем. Эмоции, испытываемые актером, должны быть подлинными. Актер должен верить в «правду» того, что он делает: «Каждый момент вашего пребывания на сцене должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий» (Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Художественная литература, 1938. С. 264).

⁷ «...назвал ее душевным 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, 1913. 13 октября).

⁸ «...вызвать в себе всякий раз то чувство, которое он играет...» — здесь Л.С. Выготский касается одного из центральных моментов психотехники актерского переживания по системе К.С. Станиславского. Наиболее детально этот вопрос рассмотрен в главе «Чувство правды и вера» в книге «Работа актера над собой». Вызвать в себе чувство, соответствующее роли, можно только потому, что оно уже знакомо, и это связано с эмоциональной памятью. Таким образом, жизненные переживания первичны, а сценические — вторичны. При этом самое верное средство овладения чувством по Станиславскому — это действие. В этой связи следует подчеркнуть, что К.С. Станиславский ставил особый акцент именно на физическом действии: «Легче всего найти или вызвать правду и веру в области тела, в самых малых, простых физических задачах и действиях. Они доступны, устойчивы, видимы, ощутимы, подчиняются сознанию и приказу. К тому же они легче фиксируются. Вот почему в первую очередь мы обращаемся к ним, чтобы с их помощью подходить к создаваемым ролям» (Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 234). Таким образом, здесь Л.С. Выготский затрагивает тему, которая будет одной из центральных в его последующих психологических исследованиях, — тему произвольности психических процессов.

⁹ «...система сама ведет к созданию новых штампов» — следует подчеркнуть, что тема актерских штампов являлась одной из центральных для К.С. Станиславского в его критике ремесленного подхода к актерскому искусству: «Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными приемами сценической игры. Это сильно упрощает задачи ремесла. "В чем же заключается такое упрощение?" — спросил я. "Вы это лучше поймете, когда узнаете, откуда пришли и как создались приемы ремесленной игры, которые мы называем на нашем языке актерскими штампами. <...> С помощью мимики, голоса, движений актер-ремесленник преподносит зрителям со сцены лишь внешние штампы, якобы выражающие внутреннюю "жизнь человеческого духа" роли,

мертвую маску несуществующего чувства. Для такого внешнего наигрыша выработан большой ассортимент всевозможных актерских изобразительных приемов, якобы передающих внешними средствами всевозможные чувства, которые могут встретиться в сценической практике. В этих ремесленных приемах самого чувства нет, а есть только передразнивание, подобие предполагаемого его внешнего результата: духовного содержания нет, а есть лишь внешний прием, якобы его выражающий"» (Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 74). В то же время критики системы отмечали, что и она не может избежать моментов, связанных с порождением актерских штампов. Так, например, В.Э.Мейерхольд отмечал: «...определенный штамп своего рода вырабатывается у актеров игры переживания, даже у Чехова в "Эрике XIV"» (Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919-1948. М.: Новое издательство, 2005. С. 131). Следует подчеркнуть, что Л.С.Выготский ставит здесь вопрос шире и переводит его в иную плоскость, которая предполагает рассмотрение того или иного явления в логике развития: как некогда живое теряет свой энергетический импульс, окостеневаает, превращается в штамп? При этом подобный процесс оказывается не только негативным, но и важным для поддержания культуры, ее репродукции, копирования, повторения, сохранения. Например, в логике детского развития это рассматривалось Выготским в контексте широкого круга проблем, касающихся соотношения мотивов и средств деятельности на разных этапах взросления (см., например, «Педология подростка», 1930). Заметим, что позднее последователь Л.С.Выготского А.Н.Леонтьев специально рассматривал подобный вопрос при анализе развития деятельности, когда действие, имеющее свою специфическую мотивацию, автоматизируется и сворачивается до уровня операций («Проблема развития психики», 1972).

¹⁰ «*Есть что-то, что самую худшую картину позволяет отличить от самой лучшей копии, это — творчество*» — здесь Л.С.Выготский затрагивает важную проблему соотношения оригинала и копии именно в искусстве. Заметим, что в научном творчестве статус оригинала не столь важен; различия, как правило, дифференцируются здесь относительно иной модальности — «открытие» и «плагиат». В этой связи, на наш взгляд, важно обратить внимание на то различие особенностей статуса «текста» и «оригинала» в науке и в искусстве, которое проводит М.К.Мамардашвили: «"Текст" картины есть текст картины; "текст" теории Ньютона не есть "текст" теории Ньютона; живое существо в произведении искусства содержится в рамках его зримой пространственной выделенности, научный же вклад или "научный предмет" — вне изложения. То есть научное произведение не совпадает с искусным предметом, с дискретным изделием. Поэтому и нет статуса "оригиналов"» (Мамардашвили М.К. Стрела познания. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 31).

¹¹ «*с живой картины список бледный, или разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц*» — цитата из романа в стихах А.С.Пушкина «Евгений Онегин» (1827). Фрейшиц (der Freischütz) — прямой перевод с немецкого языка — «вольный стрелок». В данном случае имеется в виду разыгрывание музыкальной темы из романтической оперы К.Вебера «Вольный стрелок» (1821), которая была крайне популярна в России в то время.

¹² *Хмара Григорий Михайлович (1886-1970)* — русский, немецкий, французский актер. С 1910 г. был актером 1-й студии МХТ и одним из исполнителей роли Джона Пирибингля. В 1915 г. вместе с М.Чеховым, Е.Вахтанговым и др. снялся в экранизации спектакля «Сверчок на печи». В 1919 г. после гастролей «качаловской труппы» Московского художественного театра остался в Германии. Снимался во многих фильмах, в частности у известного немецкого киноэкспрессиониста Роберта Вине.

¹³ «Собака на сене» — комедия испанского драматурга Лопе де Вега (1618). Название ее, ставшее крылатым выражением во многих языках, восходит, по всей видимости, к древнегреческой басне и дословно с испанского переводится как «собака садовника». Этим выражением характеризуется человек, который не дает другим пользоваться тем, чем он не может воспользоваться сам. В пьесе этому соответствует поведение одной из главных героинь — графини Дианы.

¹⁴ «Искусство писать пьесы» — здесь Л.С. Выготский не совсем точно приводит название поэмы «Новое искусство писать комедии» (1609). Это литературный манифест Лопе де Вега, где им формулируется отрицание правил книжной драмы. (Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. С. 425-430). Основной акцент в поэме ставится на восприятии спектакля зрителем:

Ведь публика, конец предвидя пьесы,
Бежит к дверям и обращает спину
К тому, чего так долго ожидала:
Что знаешь наперед, волнует мало.

¹⁵ «Океан» — пьеса Л. Н. Андреева (1911). Первоначально была им предложена МХТ, но не принята к постановке. На пьесу был наложен цензурный запрет. Впервые была поставлена только после революции (Театр драмы и комедии в Москве, ноябрь 1918 г.).

¹⁶ «Победа смерти» — трагедия Ф. Сологуба (1907). За основу взята легенда о происхождении Карла Великого. В пьесе любовь используется как инструмент «волшебной» воли. В черновом варианте трагедия имела иное название — «Победа Любви». В изменении полюсов противоположностей Сологуб видел отнюдь не обострение антагонизма, а внутреннюю тождественность; об этом свидетельствуют и финальные слова пьесы: «Любовь и Смерть — одно». Характерно, что эта тождественность противоположностей была реализована им и в гротескной пьесе «Ванька-ключник и паж Жан» (1908; премьера в Театре Комиссаржевской в постановке Н. Н. Евреинова). Схожим образом была переработана для сцены и другая русская народная сказка — «Ночные пляски». Ее премьера в постановке Евреинова состоялась 9 марта 1909 г. в Литейном театре в Санкт-Петербурге; роли исполняли не профессиональные актеры, а поэты, писатели и художники: С. М. Городецкий, Л. С. Бакст, И. Я. Билибин, М. Волошин, Б. М. Кустодиев, А. М. Ремизов, Н. Гумилев, М. Кузмин и др.

¹⁷ «тяжки словеса пустые» — цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Пожарский, Минин, Гермоген...» (1813-1817).

Пожарский, Минин, Гермоген,
или Спасенная Россия.
Слог дурен, темен, напыщен —
И тяжки словеса пустые.

¹⁸ «...он несет ему разрушение, они непримиримы» — в целом, в приведенном абзаце явно прослеживается аналогия с представлениями о структуре «Я» (драме отношений Ид — Эго — Супер-Эго) в психоанализе З. Фрейда.

¹⁹ «...как сценически были использованы декорации <...> Сколько выразительного разнообразия таили в себе эти массы, если бы их ввести в игру. Но они не играли» — здесь Л. С. Выготский неявно обращается к тем представлениям о современном театре, которые формулировал Леонид Андреев, считая, что театр должен делать акцент не на «отражении жизни» в драме, а на демонстрации ее условного характера. При этом он считал необходимым стремиться к экспрессионистическим художественным средствам, таким как условность, схематизация, контраст, то есть добиваться максимальной выразительности для уменьшения дистанции между зрителем и сценой. И все это с целью раскрытия нового психологического содержания: «Новый театр будет психологическим. Новая драма исключительным содержанием своим будет иметь: психе. Быть может, не все согласятся с этим моим определением содержания и скажут, что психологическая разработка есть лишь метод, еще ничего не говорящий о самом содержании. На это я позволю себе ответить с некоторой парадоксальностью, что метод и есть само содержание: весь мир меняет существо свое (реально пребывая в неизменности) в зависимости от того или иного метода исследования. И если материалом для новой драмы останется все тот же старый, добрый мир и люди, то содержанием станет душа мира и людей, не его тело <...>. Я усиленно подчеркиваю разницу между материалом и содержанием: материал неизменен и от века один и тот же, содержание же зыблемо, меняется вечно, не имеет конца для своих изменений. Поставив своим содержанием душу, новый драматург вдруг увидит перед собою совсем новый, еще как будто никем не тронутый мир: можно рассматривать его, как новую книгу — с первой страницы до последней. И вдруг станет ясно, что и после "Ромео и Джульетты" можно о любви писать так, как будто театральные подмостки еще ни разу не слышали этого слова; что после миллиона неверных жен, данных театром, можно так дать неверную жену, что зритель увидит ее впервые и растеряется критик, строгий хранитель канона и шаблонов, сонный сторож при гробе мертвой правды. И самого человека даст новый драматург так, как будто никогда еще сцена не видела человека: нет, человека она видела, но души его еще не замечала. И все, на что взглянет новый драматург новыми глазами, станет содержанием для новой настоящей драмы» (Андреев Л. Н. Письма о театре // Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 6. С. 546-548). Это кратко о том новом психологическом содержании как его себе представлял Л. Андреев: о взаимодействии «берега» и «беспредельного океана». И в другом месте — непосредственно о соотношении театральных средств и содержания: «Здесь уж не софиты — здесь дело много сложнее. Миную всем известные условности декораций, грима, того или иного освещения, деления на акты и картины и т. д., я остановлюсь только на важнейшем для меня вопросе: об условной театральной психологии. Когда я говорил, что старая драма не знает психологии, это нужно принимать в том смысле, что старая драма знала и знает только условную психологию — нечто, совсем отличное и от психологии жизненной, и от литературной. О первой говорить не стану — она есть лишь виноград, из которого еще нужно сделать вино искусства; а в литературе, в ее лучших образцах, мы встречаем такую силу психологической разработки, при которой правда души, быть может, узнается только впервые. <...> Тьма, в которую со времен древних была погружена душа человека, постепенно рассеивается. Как море, гладкая поверхность для древних, теперь мало-помалу открывает тайны своих глубин, так лот психолога уже открыл немало сокровенных тайн души, местами — как у Достоевского — нащупал самое дно, тинистое и страшное, черное и глухое под массой прозрачных вод. Уже

и в сны проник психолог-романист — в ту таинственную область, где царят совсем особые законы: вспомните старую литературу, где люди как будто совсем не спали — так мало видят они снов! <...> Это совсем не ново, то, что я говорю, но оно станет ново и интересно, если теперь потрудитесь провести параллель между этой психологией романа и ее приемами — и условной, укороченной, ободранной до голого тела, нищенской психологией драматического действия» (там же, с. 543-544).

²⁰ «...театр единой воли автора...» — здесь содержится неявная отсылка читателя к программной статье Ф. К. Сологуба «Театр одной воли» (1908). В ней Сологуб провозглашал господство в театре единственной воли, — воли автора. Это концепция «интимного театра», которая основана на идее «соборного индивидуализма». Деятельность автора направлена на преодоление действительности ради «творимой легенды»; актеры отрешаются от конкретных чувств и в переживании мистерии объединяются со зрителем в единое — «соборное» — целое: «Первая мысль, которая могла бы явиться вслед за признанием театра поприщем соборного действия, была бы, по-видимому, та, что надо уничтожить рампу, снять, может быть, занавес, и сделать зрителя участником или даже и творцом представления. Вместо плоских декораций оставить четыре изукрашенные стены или внешний простор улицы, площади, поля. Обратить зрелище в маскарад, который и есть сочетание игры и зрелища. Но тогда зачем же было бы и собираться? <...> всякое единение людей имеет значение только постольку, поскольку оно приводит человека ко Мне, — от суетно-обольщающего разъединения к неложному единству. Пафос мистерии тем и питается, что случайное множество преобразуется таинственно в необходимое единство. Он напоминает, что каждое отдельное существование на земле является только средством для Меня, — средством исчерпывать в бесконечности здешних переживаний неисчислимое множество Моих, — и только Моих, — возможностей, совокупность которых создает законы, но сама движется свободой. А потому действующий и волящий в трагедии только один, что и прибавляет к единствам действия, места и времени также и единство волевого устремления в драме. <...> Так толпа, пришедшая смотреть, преобразится в хоровод, пришедший участвовать в трагическом действии» (Театр. Книга о новом театре: Сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 183-184, 198).

²¹ «И пришла же сама Студия от Сверчка к Эрику...» — имеется в виду путь, пройденный Первой студией МХТ от постановки «Сверчка на печи» (1914) к постановке пьесы А. Стриндберга «Эрик XIV» (1921; режиссеры: Е. Вахтангов, Б. Сушкевич, в главной роли: М. Чехов).

²² «девушке в семнадцать лет какая шляпка не пристала?» — не совсем точная цитата из поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1820).

И девице пришло на ум,
В волненье своенравных дум,
Примерить шапку Черномора.
Все тихо, никого здесь нет;
Никто на девушку не взглянет...
А девушке в семнадцать лет
Какая шапка не пристанет!

23 «...особенно для критика — существует только форма» — это высказывание важно, поскольку не только дополняет представления Л. С. Выготского о своеобразии позиции театрального критика (см., в частности, прим. 2 к рецензии «О детском театре» (Наш понедельник, № 35. 07.05.1923. С. 3. — Стр. 599 наст. изд.), но и свидетельствует о значении художественной формы, как особом предмете для анализа. Подчеркнем, что эта тема, переформулированная как «противоречие материала и формы» займет центральное место в его фундаментальной монографии «Психология искусства» (1925).

24 «...ненужный вид критики — это "лирика о лирике"» — данное высказывание явно переключается со взглядами О. Э. Мандельштама, изложенными в статье, посвященной годовщине смерти Александра Блока: «Болотные испарения русской критики, тяжелый ядовитый туман Иванова-Разумника, Айхенвальда, Зоргенфрея и др., сгустившийся в прошлом году, еще не рассеялся. *Лирика о лирике* (выделено ред.) продолжается. Самый дурной вид лирического толкованья. Домыслы. Произвольные послышки. Метафизические догадки. Все шатко, валко: сплошная отсебятина. Не позавидуешь читателю, который пожелает почерпнуть знание о Блоке из литературы 1921-22 гг. Работы, именно "работы", Эйхенбаума и Жирмунского тонут в этой литании, среди болотных испарений лирической критики» (Мандельштам О. Э. А. Блок // Россия, 1922. № 1 (август). С. 28).

Беседа с руководителем «Красного Факела»

¹ Наш понедельник, № 39. 04.06.1923. С. 3.

² *Татищев Владимир Константинович* (наст. фамилия — *Гартинг*, 1874-1934) — русский советский режиссер, Заслуженный артист РСФСР (1933). В 1910-11 гг. работал как художник-декоратор и режиссер в Театре Незлобина (Москва). В 1912 г. вступил в труппу Ярославского театра, где поставил и оформил спектакль «Гроза». В 1913-17 гг. работал в Театре Корша, где поставил «Обрыв» (1914), «Похождения Чичикова» (1916), «Ревизор» (1915). В 1920 Татищев организовал в Одессе молодежный театр «Красный факел» (был его художественным руководителем до 1924). Как отмечается в критических статьях, творчество Татищева носило противоречивый характер: с одной стороны, добиваясь правды переживаний, он тяготел к декадентски-символическому репертуару, поиску формальных решений в интерпретации постановки пьесы. С нашей точки зрения, подобная идеологическая ориентация отнюдь не случайна. Об этом, в частности, может свидетельствовать и само название труппы «Красный Факел». Дело в том, что с 1906 по 1908 гг. в Петербурге выходил под редакцией Г. Чулкова альманах «Факелы», который выступил как издание, направленное на выражение темы первой русской революции в искусстве. При этом декларировалось особое идеологическое направление — «мистический анархизм». В круг авторов альманаха входили: идеолог русского символизма В. Иванов, известные драматурги, пьесы которых, в частности, вошли и в репертуар «Красного Факела» — Л. Андреев, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, а также известные поэты и писатели В. Брюсов, А. Блок, А. Белый и др. Важно подчеркнуть, что помимо В. Иванова, оказавшего огромное влияние, в частности, на развитие представлений В. Мейерхольда об «условном театре» и соборном действии, на страницах альманаха активно обсуждались и другие острые проблемы, касающиеся различных форм театрального искусства: возрождение мистерии, «театра Петрушки», вертепной драмы, скоромшьяй игры и т. п. Это позволяет сделать вывод о том, что художественная ориентация



В. К. Татищева и возглавляемого им театра действительно учитывала те концептуальные идеи о театральном искусстве, которые обсуждались на страницах альманахов «Факелы». В то же время существуют и свидетельства участников труппы о том как реально возникло название театра: «В полутемной комнате, тесно сгрудившись вокруг стола, сидели притихшие молодые люди. Керосиновая коптилка выхватывала из темноты сведенные брови, вопрошающие глаза. Думали над одним — как назвать свой театр? "Может быть, так — "Театр Алой Розы?" — неуверенно предложил кто-то. Владимир Татищев придвинул к себе листок, чернила (они случайно оказались красными) и по извечной привычке художника стал что-то набрасывать. Получилась роза, очень красивая. К ней прибавилась еще одна, третья, и вот уже закружилась целый букет роз. Неожиданно букет преобразовался в самое настоящее пламя. К нему потянулась рука с древком. Теперь уже не букет и не пламя, а пылающий факел, зажатый в мускулистой руке, был изображен на листке. Прищурившись, Татищев оглядел рисунок и подписал: "Театр "Красный факел"» (Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. Путь театра «Красный факел» (1920-1970). Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1972).

³ «... в театре оно приобретает характер личного воздействия» — в этой связи важно отметить различные подходы, касающиеся понимания особенностей личного воздействия актера на зрителя. Так, например, К. С. Станиславский рассматривал этот вопрос в общей логике работы актера над ролью, выделяя различные стадии: «волевой» процесс (увлеченность характером), процесс «искания» (поиск в себе и вне себя духовного материала для творчества), процесс переживания («творение для себя»), процесс воплощения (создание видимой оболочки роли) и процесс «слияния». На этом последнем этапе артист должен соединить до полного слияния, как процесс «переживания», так и процесс «воплощения». Это и есть процесс «воздействия», когда артист воздействует своим творчеством на зрителя. Причем, по мнению К. С. Станиславского «...зрители могут корректировать идейный замысел артиста и подсказывать ему более глубокое толкование роли <...>, которого прежде не находили в пьесе ни режиссер, ни актеры» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Ч. 1. С. 508). Важно отметить, что Станиславский обращал специальное внимание на своеобразие именно социально-психологических отношений актера и зрителя, подчеркивая, что «...театральное воздействие воспринимается не одним человеком, а одновременно целой толпой людей, отчего развивается общее, массовое чувство, обостряющее моменты восприятия» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 458). На наш взгляд, принципиально иначе подходит к постановке вопроса о личностном воздействии актера на зрителя В. Э. Мейерхольд. Практически в это же время (в 1922 г.) в своей лекции «Игра актера» он сформулировал: «Творчество актера резко отличается от творчества драматурга и режиссера тем, что он творит на публике, и наличием в нем импровизационных возможностей под влиянием воздействия на него зрителя — в его творчестве не все предусмотрено (p(ar) ex(emple), неприятие публикой — необходимость тут же перебороть или сейчас же перепланировать и перекомпоновать, примениться, etc.). Контакт с публикой внешне ощутим (дыхание, шумы, etc.). Публика этим подает свою реплику, которую актер должен принять и использовать» (Мейерхольд В. Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 30). Понятно, что особенность личного воздействия актера во многом зависит от своеобразия жанра, общих эстетических принципов и наконец, собственной личностной индивидуальности актера, которые, в конечно счете, определяют особенности отношений актера и зрителя.

⁴ «...сегодня увлечение комедия дель арте...» — более подробно см. прим. 2 к рецензии Л. С. Выготского «Маленькие кусочки театра» (Наш понедельник), №28. 12.03.1923. С. 3. — Стр. 574 наст. изд.).

⁵ *Биомеханика* — термин, который начал использоваться В.Э. Мейерхольдом в 1918-1919 гг. на организованных им Курсах сценического мастерства, как гимнастика для актеров. С нашей точки зрения, важно подчеркнуть, что это понятие используется Мейерхольдом для организации практики, направленной на порождение у актера особого энергетического состояния, которое обеспечивает эффективное воздействие актера на зрителя: «Всякое психологическое состояние обуславливается известными физиологическими процессами. Найдя правильное разрешение своего физического состояния, актер приходит в то положение, когда у него появляется "*возбудимость*", *заражающая зрителей (выделено ред.)*, втягивающая их в игру актера (то, что мы раньше называли "захватом") и составляющая сущность его игры. Из целого ряда физических положений и состояний возникают те "точки возбудимости", которые окрашиваются тем или иным чувством» (Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Ком. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917-1939). С. 489). Считается, что при разработке биомеханики, Мейерхольд опирался на три основных источника: 1) психологические положения теории У. Джеймса о влиянии физического действия на эмоциональное состояние: «...от физического движения у человека зарождается свойственное этому движению возбуждение, так смех вызывает веселое настроение, слезы — грусть» (Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919-1948. М.: Новое издательство, 2005. С. 129); 2) на принципы рациональной организации производственного процесса Ф. Тейлора: исключение хаотических движений (экономия движений), построение определенного ритма, чередующего активность движений и паузы (расслабление), определение центра тяжести и равновесия тела (устойчивого равновесия тела); 3) на исследования в области физиологии движений, проводимые П. Ф. Лесгафтом (собственно через ученика Лесгафта — доктора Петрова, который преподавал на Курсах Мейерхольда, был заимствован и сам термин «биомеханика»). Важно подчеркнуть, что биомеханика основана на систематизации и типологизации различных видов движений (отброс, отбег, поцелуй, поклон и т. д.) и «учит сознательно подходить к этим движениям и дает метод, как их делать» (там же). В то же время следует добавить, что реальная практика развития системы театральной биомеханики активно вбирала в себя как исторический опыт различных театральных школ и направлений, так и опыт современного искусства. Так, например, принципы комедии дель арте активно использовались в занятиях на Курсах Мейерхольда. Особое влияние оказало и современное джазовое искусство. В частности, общепризнано влияние на развитие биомеханики Валентина Парнаха, который познакомил российскую публику с джазом, вернувшись из эмиграции. Его танцы «Жирафовидный истукан» и «Этажи иероглифов» произвели огромное впечатление на Мейерхольда. Вернувшись в Россию, Парнах заведовал музыкальной и хореографической частью в театре В. Мейерхольда (в частности, ставил танцы Марии Бабановой, Льва Свердлина, Александра Костомолоцкого и др.). Ансамбль Парнаха с успехом участвовал в мейерхольдовских постановках «Великодушный рогоносец» и «Д. Е.» («Даешь Европу»), исполняя по ходу «популярные фокстроты и шимми». Это подчеркивает открытость биомеханики Мейерхольда к освоению и включению в свой арсенал различных форм пластической выразительности человеческого тела.

⁶ *Эксцентрика* — художественный прием остро-комедийного и пародийного изображения действительности, основанный на «умышленном» нарушении логики и причинно-следственных связей в действиях или событиях, как бы причудливом смещении привычных понятий, а также использовании предметов в несвойственных им функциях, в результате чего обыденные, привычные действия и жизненные явления получают неожиданное переосмысление (Энциклопедия Эстрада России. XX век. Лексикон. М.: РОССПЭН, 2000. С. 759-760).

⁷ *Конструктивизм* — авангардистское направление в изобразительном искусстве, архитектуре, фотографии и декоративно-прикладном искусстве, получившее развитие в 1920-е — первой половине 1930-х гг. Характеризуется строгостью, геометризмом, лаконичностью форм и монолитностью внешнего облика. Считается, что принципы конструктивизма в театре впервые применил В. Э. Мейерхольд в постановке «Великодушный рогоносец» (1922). Схему конструкции «Великодушного рогоносца» Мейерхольду нарисовали братья В. и Г. Стенберги, которые к тому моменту определенно и последовательно заявили о приверженности этому направлению. Однако затем дальнейшее сотрудничество режиссера с художниками прекратилось, и к постановке была привлечена Л.С. Попова (художник-авангардист, работающая в таких направлениях как супрематизм, кубизм, кубофутуризм, конструктивизм, член группы Казимира Малевича Супремус). Помимо «Великодушного рогоносца» она оформила в конструктивистской манере спектакль Мейерхольда «Земля дыбом».

⁸ *Тезавровский Владимир Васильевич (1880-1955)* — советский актер и режиссер, Заслуженный артист РСФСР (1945 г.). В 1901 г. встретился с В. И. Немировичем-Данченко и стал работать в его театре. Окончил художественную школу при театре в 1905 г. и был принят в основную труппу театра. В 1905-1918 гг. — актер МХТ. В 1918 г. организовал в Одессе художественную студию. Затем работал как режиссер в театре Массодрам (Одесса). В театре «Красный факел» поставил спектакли: «Рельсы гудят» (В. Киришон), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (А. Островский), «Аристократы» (Н. Погодин). В 1925 г. стал режиссером-администратором Оперной студии им. К.С. Станиславского в Москве. В Студии К.С. Станиславского обучал студентов дикции и гриму. Руководил оперой в Минске и Тифлисе; был первым оперным режиссером и основателем белорусской оперы.

⁹ «...*воля к театру*...» — неявная отсылка к книге Н.Н. Евреинова «Театр для себя» (1914-1916), где есть специальная глава «Воля к театру». В ней *воля к театру*, проявляемая «у ребенка в его раннем, сознательном и кипучем интересе к нему, является вернейшим показателем духовной одаренности» (Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 137). Это иллюстрируется биографиями Пушкина, Гете, Шиллера, Грибоедова, Даргомыжского и др. Нечувствительность же к театру, отсутствие интереса рассматривается как нарушение в умственном и психическом развитии ребенка.

Гастроли «Красного Факела» Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна

¹ Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 3

² *Андреев Леонид Николаевич (1871-1919)* — русский писатель; пьеса «Младость» была написана им в 1916 г. В письмах к В. И. Немировичу-Данченко Андреев разъясняет основную идею пьесы, подчеркивая, что в ней «есть и драма и смерть, но общий смысл радостно-печальный: вечно бегущий поток жизни, старость и младость, любовь и любовь» (Горький



и Леонид Андреев. Неизданная переписка / Литературное наследство / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 555). В 1918 г. была осуществлена постановка спектакля по этой пьесе Л. Андреева во Второй студии МХАТ (режиссеры: Н.Н.Литовцева и В.Л.Мчедлов; в спектакле были заняты: Н. Баталов, А. Зуева, М. Кедров и др.). На наш взгляд, особый интерес для понимания психологических особенностей пьесы представляет оценочное суждение известного театрального критика П.А.Маркова на спектакль Второй студии МХАТ: «Новый театр, считал Андреев, будет театром психологическим. Новая драма исключительным своим содержанием будет иметь психе — душу: "Содержанием станет душа мира и людей, не его тело; больше того — театр раскроет душу мира в целом: ничто на сцене не должно служить иной цели, даже вещи должны быть "одушевлены", каждая вещь (как у Чехова) должна доказать свою необходимость, и раз это сделано, она становится одушевленной, необходимой частью общей души героев". Таким новым психологическим театром казался Андрееву театр Художественный, под несомненным его влиянием и создалась андреевская теория театра — театра "панпсихического". Может быть, "Младость" — наиболее "панпсихическая" из пьес Андреева. Он назвал ее "повестью в диалогах", подчеркивая слабое развитие действия. Он долго не разрешал постановки "Младости" в провинции — боялся, что грубым подходом, шаблонной "театральностью" могут разрушить утонченную простоту этой лирической вещи. "Младость" написана в манере психологического импрессионизма. Андреев ищет в ней внутреннего, "душевного" развития действия и за мимолетными словами, за обыденными сценами ищет единую их связующую нить — то, что называл он в своей теории психе — душу событий и людей. "Младость" — одна из редких для Андреева оптимистических вещей, он обнаруживает в ней ту лирическую мягкость, которая была так привлекательна в его рассказах и которая, может быть, и составляла сокровенную сущность его творческой природы. <...> Андреев в "Младости" поет гимн утверждающейся жизни; и хотя в жизни немало тяжелых и мрачных сцен, они еще более подчеркивают и оттеняют могучую радость и силу "младой жизни"» (Марков П.А. О театре: в 4 т. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 27).

³ *Зинаида Николаевна Гиппиус (1869-1945)* — русская поэтесса, прозаик, драматург, литературный критик; пьеса «Зеленое кольцо» была опубликована в 1916 г. Более подробно о ранних постановках пьесы см. наши комментарии к статье Л.С.Выготского «Театральные заметки (Письмо из Москвы)» (гранки в журнал «Летопись», №3. 16.02.1917. — Стр. 459-465 наст. изд.).

⁴ «...черным колодцам одиночества...» — характерно, что это словосочетание встречается в одной из работ мужа З.Н.Гиппиус Д.С.Мережковского. В его трилогии «Реформаторы. Испанские мистики» (1940-1941) мы встречаем: «"Не добро быть человеку одному" — это, вероятно, чувствовал Жуан, в иные минуты жизни своей, так, как никто. Не было, может быть, человека более одинокого, чем он. "Мужество у него великое, но он всегда один, *mas es solo*", — скажет о Жуане Тереза. Глубже колодца мединского был для него *черный колодец одиночества...* (выделено ред.)» (цит. по: Св. Иоанн Креста // Мережковский Д.С. Собрание сочинений. Реформаторы. Испанские мистики / Редкол.: О.А. Коростелев, А.Н. Николоюкин, С.Р. Федякин. М.: Республика, 2002. С. 387-465).

⁵ «...чрезмерно умиленной, заостренно-хрупкой и болезненной веселости» — здесь Л.С.Выготский дает весьма тонкую психологическую характеристику своеобразию радости у меланхолика, как особого психологического типа (в отличие от других — сангвиника, холерика, флегматика). И здесь стоит отдать должное Выготскому именно как тонкому

психологу, дифференцирующему своеобразие эмоциональных проявлений у людей с различным типом темперамента.

⁶ «...молодость радуется и глубже, и радостнее, и сложнее — только не так» — в данном случае Л.С. Выготский затрагивает крайне важную тему о своеобразии социально-психологического самочувствия на определенном этапе возрастного развития. Заметим, что эта тема станет одной из основных в его психологических исследованиях, особенно когда он определяет специфику социальной ситуации развития: «Если дать некоторое общее формальное положение, было бы правильно сказать, что среда определяет развитие ребенка через переживание среды. Самым существенным, следовательно, является отказ от абсолютных показателей среды; ребенок есть часть социальной ситуации, отношение ребенка к среде и среды к ребенку дается через переживание и деятельность самого ребенка; силы среды приобретают направляющее значение благодаря переживанию ребенка. Это обязывает к глубоко-внутреннему анализу переживаний ребенка, т.е. к изучению среды, которое переносится в значительной степени внутрь самого ребенка, а не сводится к изучению внешней обстановки его жизни» (Выготский Л.С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 4. С. 382).

⁷ «Во всем этом очень много теории и лирики» — цитата из работы З. Гиппиус «Зеленое — алое — белое. Вроде послесловия» (1916), которая посвящена рассуждению автора о замысле пьесы и комментариям по поводу ее театрального воплощения.

⁸ «...радость совместности...» — неявное цитирование статьи З. Гиппиус «Зеленое — алое — белое. Вроде послесловия». Более подробно см. рецензию Л.С. Выготского «Театральные заметки. Письмо из Москвы» и наши примечания к ней (гранки в журнал «Летопись», №3. 16.02.1917. Прим. 34. — Стр. 461 наст. изд.).

⁹ «...психологическими углами...» — само это выражение не совсем ясно и практически не встречается. При его интерпретации, на наш взгляд, возможны два значения: 1) когда психологический угол рассматривается как «особый поворот», меняющий линию поведения персонажа — это своеобразная реакция на *событие*; 2) психологический угол как попадание персонажа в безвыходное положение — ср. оборот «загнать в угол».

¹⁰ «трое, обнявшись, целуются» — заключительная ремарка из пьесы З. Гиппиус «Зеленое кольцо».

¹¹ «...микстура из Гаудеамус и Мысли» — имеются в виду пьесы Л.Н. Андреева: комедия «Gaudeamus» (1910) и трагедия «Мысль» (1914).

¹² «поправкой на время» — стоит заметить, что для подчеркивания важности самой темы о несоответствии пьесы современным реалиям, Л.С. Выготский использует своеобразный тонкий стилистический прием, перефразируя крылатое выражение «поправка на ветер» в словосочетание «поправка на время».

¹³ «После первого спектакля Московской Студии я писал...» — имеется в виду одна из первых театральных рецензий Л.С. Выготского, подготовленная им для журнала «Летопись» в феврале 1917 г. (Театральные заметки (Письмо из Москвы) // гранки в журнал «Летопись», №3. 16.02.1917. — Стр. 305 наст. изд.). Одна из частей этой статьи посвящена постановке «Зеленого кольца» во Второй студии МХТ.

¹⁴ «...научиться переживать может каждый» — цитата из работы А.Я. Таирова «Записки режиссера» (1921): «При некоторой наблюдательности и легкой нервной возбудимости или расстройстве нервной системы — научиться переживать может каждый. Для этого не нужно совершать никакого творческого акта, а нужно лишь преодолеть в себе здоровую человеческую застенчивость и заставить себя делать на людях то, что, конечно,

гораздо естественнее делать вдвое от них, наедине с самим собой. Разве не на этом, в конце концов, построены работы хотя бы Второй студии Художественного театра и, в частности, ее пресловутое "Зеленое кольцо"» (Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 118-119).

¹⁵ «Ибо когда гимназистам <...> надо <...> преодолеть природную застенчивость» — там же, с. 119.

¹⁶ Дубравин, Сапрыкина А. Т., Перкова, Сатова — не удалось установить.

¹⁷ «...Таировская правда <...> Таировская ложь» — оппозиция «правда — ложь» в искусстве использовалась А. Я. Таировым как ключевая, в том числе и при критике основных концептуальных положений натуралистического театра: «Ибо есть две правды — правда жизни и правда искусства. Конечно, местами они соприкасаются между собой, но большей частью бывает так, что правда жизни оказывается ложью в искусстве и, наоборот, правда искусства звучит ложью в жизни. Натуралистический театр либо прошел мимо этой простой истины, либо сознательно отверг ее. Отсюда его стремление, чтобы и актер, и зритель забыли о театре, чтобы они чувствовали себя так, словно та драма или комедия, которая разыгрывается на подмостках, происходит в их всамделишной жизни. Отсюда — требование, предъявляемое к актеру, быть как бы сколком с человека, взятого из жизни, — так же "безыскусственно" чувствовать, двигаться, говорить, вообще быть "естественным" настолько, чтобы зритель не усомнился, что перед ним действительно Иван Иванович, а не актер Х, Екатерина Ивановна, а не актриса Y» (Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 82).

¹⁸ «...слова Гиппиус о том, что радость и боль — одно» — строка из стихотворения З. Н. Гиппиус «До дна» (1901).

Тебя приветствую, мое поражение,
тебя и победу я люблю равно;
на дне моей гордости лежит смирение,
и радость, и боль — всегда одно.

¹⁹ Мильтон-Краснопольская Эмилия Давыдовна (1902-1978) — Заслуженная артистка РСФСР (1960). В 1920 г. участвовала в создании в Одессе театра «Массодрам» («Мастерская социальной драматургии»), на сцене которого сыграла Доримену в «Мещанине во дворянстве», Арлекин в «Турандот», Луизу в «Пире во время чумы». В 1921 г. была приглашена в Одесский театр «Красный факел», где прослужила до 1933 г. В 1945 г. была приглашена в Московский центральный театр транспорта (с 1959 г. — Театр имени Гоголя). В 1973 г. снялась в фильме «Семнадцать мгновений весны» в роли Фрау Заурих.

²⁰ «...ключ юности, ключ бурный и мятежный, заставит бежать и кипеть по-пушкински, — играя и журча» — не совсем точная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «В степи мирской, печальной и безбрежной...» (1827).

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробилась три ключа:
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.

²¹ «Монна Ванна» — историческая драма Мориса Метерлинка (1902). Годом ранее в 1922 г. в еженедельном журнале «Вереск» Л. С. Выготским была опубликована рецензия на спектакль по этой пьесе, который игрался в Гомеле как антреприза с участием актеров театра Революции (В. Ф. Драга, А. А. Сумароков). В тексте настоящей рецензии присутствуют повторы отдельных частей из его отзыва 1922 г.; в частности, используются те же цитаты, которые были взяты им из работы М. Метерлинка «Трагедия каждого дня» (1896), опубликованной в сборнике «Сокровище смиренных» (см. рецензию «Монна Ванна» (Вереск, № 1. 22.05.1922. — Стр. 327 наст. изд.) и комментарии к ней).

²² «крови, криков и шпаг, поверхностного и материального величия крови, внешних слез и смерти»; «борьбы одного существа с другим, одного желания с другим, столкновения страсти и долга»; «психология победы или убийства элементарна и исключительна»; «некогда жить, п. ч. надо убивать соперника или любовницу» — цитаты из статьи М. Метерлинка «Трагедия каждого дня» (см. Монна Ванна // Вереск, № 1. 22.05.1922. Прим. 4-7, 9. — Стр. 504, 506 наст. изд.).

²³ «Страсти протянуты, как нитки, к персонажам» — почти дословно воспроизводится текст из первой рецензии Л. С. Выготского на спектакль «Монна Ванна» (см. Монна Ванна // Вереск, № 1. 22.05.1922. — Стр. 327 наст. изд.).

²⁴ *Огонь-Догановская Надежда Ивановна (1898-1971)* — Заслуженная артистка Украины (1947). Училась в Одесской консерватории и параллельно в студии при Одесском драматическом театре. Принимала участие в организации театра «Красный факел».

²⁵ «...после Саломеи...» — см. рецензию на спектакль «Саломея» (Наш понедельник, № 38. 28.05.1923. С. 3. — Стр. 374 наст. изд.).

²⁶ «...победы смерти...» — см. рецензию на спектакль «Победа смерти» (Наш понедельник, № 39. 04.06.1923. С. 3. — Стр. 376 наст. изд.).

Гастроли «Красного Факела» Шут на троне — Игра интересов

¹ Наш понедельник, № 41. 18.06.1923. С. 3.

² «Шут на троне» — пьеса Рудольфа Лотара (1865-1944), австрийского писателя, немецкоязычного драматурга, театрального критика; пьеса написана в конце XIX — начале XX века. Краткое содержание: наследник умирающего короля пытается соблазнить придворную актрису Коломбину, влюбленный в нее Арлекин в приступе ревности убивает принца. Пытаясь скрыть преступление и избежать виселицы, Арлекин примеряет на себя роль наследника престола и после смерти короля занимает его место, заявив придворным, что случайно убил распоясавшегося лицедея. Коломбина скорбит о гибели возлюбленного и вынашивает планы мести его убийце. Король-Арлекин тем временем наслаждается властью: выигрывает сражения, произносит речи, упивается народной любовью. Однако довольно скоро понимает, что королевский трон и королевская мантия — всего лишь декорация, и верховной властью на самом деле обладает совсем другой человек, серый кардинал Танкред, Король же в этой закулисной игре — всего лишь кукла, марионетка, комедиант, исполняющий чужую волю и произносящий чужие тексты. Послушный народ подчиняется любым приказаниям, обманывается и падает на колени перед новым правителем. Арлекин поражен своим открытием: если обмануть публику в театре невозможно, то целый народ готов быть обманутым с легкостью.

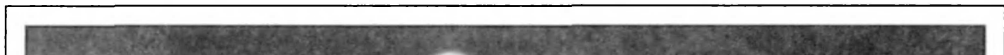
³ «Камерный театр воспользовался этим предложением...» — эту пьесу Лотара под названием «Король-Арлекин» до октябрьской революции пытался поставить на сцене Камерного театра А. Я. Таиров, но пьесе цензура не пропустила. Премьера ее состоялась лишь после революции в ноябре 1917-го г., спектакль вошел в репертуар Камерного театра сезона 1917/1918 гг. Следует подчеркнуть, что этот сезон сам Таиров определял как «переломный», когда апробируя постановку спектаклей различных театральных жанров, — трагедии («Саломея» О. Уайльда), арлекинад («Король-Арлекин» Р. Лотара), пантомимы («Ящик с игрушками» К. Дебюсси) и мелодрамы («Обмен» П. Клоделя), — театр именно в этот период сформировал свое особое эстетическое направление. По этому поводу Таиров пишет: «...мы уже окончательно порвали и с Натуралистическим, и с Условным театром и вышли наконец на свою дорогу — Театра Эмоционально-Насыщенных Форм, театра, который я определяю как театр Нео-Реализма» (Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 106).

После знаменитой постановки Таирова пьеса почти не ставилась в России. То, что она была в репертуаре «Красного Факела», на наш взгляд, является важным фактом жизни русского театра. Более того, текст пьесы, по которой ставил спектакль Таиров не сохранился; его даже не оказалось в архиве Театра им. А. С. Пушкина — бывшего Камерного театра. Стоит отметить, что спустя почти сто лет пьеса была поставлена Романом Виктюком (2010).

⁴ *Арлекиада* — комическая сценка, главным действующим лицом которой являлся Арлекин, персонаж итальянской комедии дель арте (подробнее про комедию дель арте см. Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3. Прим. 2. — Стр. 574 наст. изд.). С распространением комедии дель арте в Европе, Арлекин, как социальный тип, стал ловким пройдохой, которому всегда достаются лавры победителя. Сюжетом арлекинад обычно служит любовная интрига: хитрый ловкий Арлекин обманывает неудачника Пьеро, добиваясь любви Коломбины. Арлекиада содержала также пародии и сатиру на злободневные темы, поэтому она стала излюбленным жанром европейского, прежде всего французского, ярмарочного театра. Арлекиада соединяла в себе пантомиму, танец, пение, сценические эффекты. Рубеж XIX–XX вв. отмечен эстетизацией арлекиады в творчестве художников, режиссеров и хореографов модерна, которых привлекала яркая театральность этого жанра (произведения художников круга журнала «Мир искусства», балет «Арлекиада» на музыку Р. Дриго в постановке М. Петипа (1900), «Карнавал» на музыку Р. Шумана в постановке М. Фокина (1910); «Пулчинелла» И. Стравинского в постановке Л. Мясина (1920), а также спектакли В. Мейерхольда, А. Таирова. С. Радлова, Н. Евреинова, К. Марджанова и др.).

⁵ *Пантомима* — вид сценического искусства, в котором основным средством создания художественного образа является пластика человеческого тела, без использования слов. В начале XX в. пантомима занимала значительное место в работе видных режиссеров Германии (М. Рейнхардт и др.). В России в 1910-20-х гг. выразительные средства пантомимы использовали в своих постановках режиссеры К. А. Марджанов («Слезы»), Н. Н. Евреинов («Трое влюбленных в королеву»), А. Я. Таиров («Покрывало Пьеретты»), В. Э. Мейерхольд («Шарф Коломбины») и др.

⁶ «...сыграть игру, это театр в квадрате» — в этом выражении Л. С. Выготский фиксирует крайне сложные рефлексивные отношения, которые возникают между личностью актера, исполняемыми им ролями в данном спектакле (Арлекина, Арлекина-Короля, Короля-марионетку) и зрителем: «Актер, который играет Арлекина, который играет Короля». И в этом



особом перевоплощении заключается по мысли Выготского «театральная соль» спектакля. Более того, подчеркнем, что в рамках данной пьесы сам Король-Арлекин оказывается марионеткой в руках кардинала Танкреда, а это значит, что он и в роли Короля не самостоятелен.

⁷ «...это и не условная сценическая площадка, и не дворец, комната и т. д.» — заметим, что эти соображения Л. С. Выготского о необходимости совершенно особой организации сценического пространства при постановке подобного типа спектакля, где разворачиваются весьма своеобразные отношения актера, роли и зрителя, перекликаются с представлениями А. Я. Таирова: «С другой стороны, "Король-Арлекин", как я уже говорил, является тоже максимальной точкой наших работ первого периода в области арлекинады; здесь в качестве метода выступает полное подчинение сценической площадки образу актера. Здесь, более чем где бы то ни было, площадка становится уже не только трехмерной, не только объемной, не только метрической, но превращается в своеобразный инструмент, в своеобразный сценический прибор для игры актера» (Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головашенко и др. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 204).

⁸ «Игра интересов» — пьеса Хасинто Бенавенте-и-Мартинеса (1907); в 1922 г. драматург стал лауреатом Нобелевской премии по литературе. Пьеса «Игра интересов» имеет подзаголовок «Кукольная комедия в трех действиях»; ее предваряет пролог, который перед занавесом пронесит один из персонажей: «Это просто кукольная комедия, в которой нет ничего "настоящего". Вы скоро убедитесь, что в этой комедии происходит то, чего на самом деле никогда не случается, и что ее действующие лица вовсе не похожи на настоящих мужчин и женщин. Это всего лишь куклы на веревочках. Веревочки же можно разглядеть даже в полумраке. Это причудливые маски старинной итальянской комедии, только не такие веселые, потому что с тех пор прошло много времени и им пришлось поразмыслить... Автор осознает, что такое зрелище недостойно образованной публики нашего времени и потому просит снисхождения. Автор просит вас настроить ваш ум на детский лад. Ведь мир состарился и потихоньку впадает в детство, а искусство не мирится со старостью и, чтобы помолодеть, обращается к детскому лепету... И вот сегодня вы увидите, как стародавние шуты позабавят вас своими детскими выходками» (Хасинто Бенавенте-и-Мартинес. Игра интересов // Драматурги. Лауреаты Нобелевской премии. М.: Панорама, 1998. С. 153). В героях пьесы — мошенниках и облапошенных стариках — нетрудно узнать как классический сюжет комедии дель арте с Арлекином и Панталоне, так и персонажей французской драматургии Бомарше (Фигаро) и Мольера (Скупой). Сюжет носит авантюрный характер: два виртуозных мошенника, скрываясь от правосудия, попадают в чужой город. Один берет на себя роль знатного господина, другой — его слуги. Господин пытается заполучить в жены богатую невесту, слуга ему помогает, преследуя в то же время свои интересы. Невеста, изначально не имевшая никаких интересов в этой женитьбе, неожиданно для себя влюбляется во враля. Тут заканчивается игра интересов — и начинается правда чувств.

В 1921 г. в Петроградском театре комической оперы состоялась премьера спектакля по пьесе «Игра интересов» в постановке К. Марджанова; через два года он же поставил ее в Тбилисском театре им. Ш. Руставели (1923). Постановку «Красного Факела» можно отнести к одной из первых в России.

⁹ «...человеческой комедии...» — здесь неявная отсылка к циклу сочинений Оноре де Бальзака «Человеческая комедия», который включает в себя романы с реальными, фантастическими и философскими сюжетами, изображающими психологию и социальный контекст человеческих отношений.

¹⁰ «...интересы, как ниточки, приводят в движение послушных марионеток-людей» — не совсем точное цитирование фразы из пролога к данной пьесе — «куклы на веревочках...» (см. прим. 8).

¹¹ «пошлость пошлого человека» — здесь имеется в виду гоголевское определение: «Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека (выделено ред.), чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем. Вот мое главное свойство, одному мне принадлежащее и которого, точно, нет у других писателей» (Гоголь Н. В. Из статьи «Четыре письма к разным лицам по поводу "Мертвых душ"» // Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 2. С. 300).

¹² «...кукольную комедию» — эта фраза интересна, по меньшей мере, в двух отношениях: 1) стилистическом, поскольку переключается с «человеческой комедией» (см. прим. 9), усиливая тем самым основной смысл всего рассуждения Л. С. Выготского о данной пьесе; 2) как своеобразное «режиссерское» определение Выготским основной сверхзадачи спектакля через противопоставление материала и формы: если в кукольном театре куклы изображают человеческую комедию, то здесь надо выявить именно «кукольность» самой природы интересов, двигающих людьми.

¹³ *Крыжицкий Георгий Константинович (1895-1975)* — театральный режиссер, автор книг по истории театра. В своей главной работе «Режиссерские портреты» (1928) Крыжицкий описывает театральную жизнь столицы и провинции России, давая весьма нелестную оценку, в том числе и театру «Красный Факел», в постановках спектаклей которого он сам участвовал в 20-е гг.: «Вот, в сущности, говоря, и весь наш режиссерский актив, если не говорить о неопределившейся еще молодежи, и о провинции, где подвизается целый ряд маленьких Мейерхольдов и микроскопических Таировых, повторяющих по-костромски или по-харьковски "повадки" столичных мэтров. Среди них, прежде всего, маленький "Мейерхольд для себя" — Б. Глаголин ныне подвизающийся на украинской сцене, автор саморекламных книжек, которого в последние годы обуял дух самого неистового новаторства. Затем честный немецкий подмастерье Е. Бертельс, провинциальный Таиров, с чисто немецкой добросовестностью подражающий столичной моде, педант, не без "эстетического" вкуса. Затем карликовый Станиславский в лице В. К. Татищева, основателя популярного на юге театра "Красный Факел", основанного в духе студий МХАТа» (Крыжицкий Г. К. Режиссерские портреты. М.; Л.: Теакинопечатъ, 1928. С. 100).

¹⁴ «смех серьезнее и глубже, чем это обычно думают» — цитата из пьесы Н. В. Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии»: «Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, — но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно-биющий родник его» (Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Женитьба. Драматические отрывки и отдельные сцены. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 5. С. 169).

¹⁵ *Дубравин, Гривцов* — не удалось установить.

¹⁶ «...и их сегодня в том порукой» — здесь напрашивается ассоциация с заключительной фразой из письма Татьяны Лариной к Евгению Онегину.

Кончаю! Страшно перечесть...
Стыдом и страхом замираю...
Но мне порукой ваша честь,
И смело ей себя вверяю...

Поскольку сама эта фраза Татьяны завершает ее признание в любви, то расчет Л. С. Выготского на возникновение этой ассоциации у читателя, с нашей точки зрения, здесь не случаен.

¹⁷ «...воля к театру...» — см. рецензию Л. С. Выготского «Беседа с руководителем «Красного Факела» (Наш понедельник, №39. 04.06.1923. С. 3. — Стр. 379 наст. изд.) и прим. 9 к данной рецензии.

Белорусский театр (к гастролям в Гомеле)

¹ Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 4

Следует отметить, что по поводу рецензий Л. С. Выготского о гастролях Белорусского театра в Гомеле написана весьма содержательная статья В. В. Мальцева «Театр 1920-х гг. в оценке Л. С. Выготского», где, в частности, отмечается, что «для гомельчанина и москвича Л. С. Выготского БГТ остается "театром для крестьянского населения наших областей"». Он бросает на него взгляд заинтересованного, любопытного, но стороннего наблюдателя» (Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012. № 1. С. 150). Важно подчеркнуть, что Мальцев сопоставляет театральные рецензии Выготского с его статьей «О белорусской литературе», где сравнивает белорусскую литературу 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"» (там же, с. 151).

² «Постоянная белорусская труппа <...> составила в 1910 г.» — здесь Л. С. Выготский не совсем точен. В современном театроведении принято считать, что уже со второй половины XIX в. в отдельных городах Белоруссии возникали постоянные театральные труппы (Я. Хелмиковского в Минске. С. Новоковского в Гродно, Я. Чеховича в Витебске. С. Богуша-Сестренцевича в Могилеве, В. Дунина-Марцинкевича в Минске и др.). Что касается XX в., то здесь, как правило, указывается на возникновение Первой белорусской труппы Игната Буйницкого (1907), как настоящего театра профессионального типа. Энтузиазм И. Буйницкого, удачный подбор актеров и репертуара заложили прочный фундамент успеха этого коллектива. Однако в 1913 г. театр прекратил свое существование. Преемником традиций труппы И. Буйницкого в процессе формирования национального белорусского театра стало



«Первое белорусское товарищество драмы и комедии» под руководством Флориана Ждановича, возникшее в Минске в 1917 г. В репертуар этого коллектива вошли «Павлинка» Я. Купалы и «В зимний вечер» по Э. Ожешко. Эта труппа Ждановича и составила основу Белорусского государственного театра (ныне Национального государственного театра им. Янки Купалы), о котором пишет Выготский. В 1921 г. правительство присвоило молодому театру звание «Академический», в 1944 г. был переименован в честь классика белорусской литературы, поэта Янки Купалы.

³ *Мирович Евстигней Афиногенович (настоящая фамилия — Дунаев; 1878-1952)* — российский и белорусский советский актер, режиссер, драматург, педагог, профессор (1945). Народный артист Белорусской ССР (1940). Один из основателей белорусского театрального искусства, белорусского театра им. Янки Купалы. Участвовал в создании Белорусского театрально-художественного института (ныне — Белорусская государственная академия искусств).

⁴ *Херсонский Хрисанф Николаевич (1897-1968)* — советский прозаик, драматург, сценарист и критик. Учился в студии Мейерхольда (Государственные высшие режиссерские мастерские). Начал печататься с 1918 г. В период с 1922 по 1923 г. им публиковались «Заметки о театре», которые, скорее всего, и имеет в виду Л. С. Выготский; также среди его работ в более поздний период были статьи, театральные рецензии и книги, посвященные творчеству Е. Вахтангова, Б. Щукина, театру им. Вс. Мейерхольда, МХАТ-2 и др.

⁵ *Смышляев Валентин Сергеевич (1891-1936)* — русский и советский актер, театральный режиссер, педагог, театровед. В 1921 г. дебютировал как режиссер, поставив в Первом Рабочем театре пролеткульта вместе с Сергеем Эйзенштейном спектакль «Мексиканец» по Дж. Лондону. В 1924 г., после преобразования 1-й студии МХТ в театр МХАТ 2-й, Смышляев стал актером и режиссером этого театра, где поставил ряд значимых спектаклей, в том числе «Укрощение строптивой» (1923) и «Гамлет» с Михаилом Чеховым в главной роли (1924).

⁶ *«Машека»* — пьеса Ефстигнея Афиногеновича Мировича (1922). Прообразом главного героя является Машека (*белор.* Машэка) — персонаж белорусского народного творчества, благородный разбойник, защитник бедных и угнетенных. По старинной легенде, около могилы Машеки был основан город Могилев.

⁷ *«Жрэц Тарквиний»* — пьеса Шенфельда Наума Осиповича (С. Поливанов — псевдоним); пьеса о Луции Тарквиние Гордом (Тарквиний II). Согласно римскому преданию он был последним, седьмым царем Древнего Рима (534-509 г. до н. э.) и прославился своей тиранией, вследствие чего был изгнан из Рима.

⁸ *«На купальне»* — пьеса белорусского писателя Михася Чарота, одного из организаторов молодежного литературного объединения «Маладняк», ставшего основой Белорусской ассоциации пролетарских писателей. Ранний период творчества Чарота протекал под значительным влиянием национально-возрожденческой поэзии (сб. стихотворений «Завіруха», 1922). Самым известным произведением Чарота является поэма «Босые на вогнішчы» (1932), отображающая борьбу деревенской бедноты за Октябрь; поэма стала одним из первых произведений белорусской пролетарской литературы. В 1937 г. Чарот был арестован и расстрелян; на стене тюремной камеры-одиночки нацарапал свое прощальное стихотворение, которое заканчивается словами: «Кажу вам — я не віноваты!».

Гастроли Белорусского театра

¹ Наш понедельник, №42. 25.06.1923. С. 3.

² «...в системе совершенно иной языковой фонетики <...> сознаваться, как полные смысла звуковые узоры новой и прекрасной речи» — здесь проявляется особенность того системного подхода, которого придерживался Л.С. Выготский, пытаясь рассматривать то или иное проявление, как особый элемент, входящий в более общую систему; при этом включение этого элемента в иную систему меняет и его значение, и смысл. Заметим, что ориентация Выготского на подобный системный подход в своем анализе прослеживается не только по отношению к языку, как особой знаковой системе (здесь оказало значительное влияние его знакомство с работами Ф.Д. Соссюра), но и в отношении к другим семиотическим системам. Напомним, в этой связи, анализ Выготским балетного танца в рецензии, посвященной гастролям Е. Гельцер (Наш понедельник, №3. 11.09.1922. С. 4. — Стр. 328 наст. изд.), где балетное движение (постановка на пуанты) рассматривается как особый элемент в системе пластики классического балета, отличающего его, например, от «плоского шага» в танцах Айседоры Дункан или от движений повседневной пластики. Добавим, что особенно отчетливо подобная ориентация на системный подход и выделение единиц анализа проявилась как в первой крупной работе Л.С. Выготского «Психология искусства» (см. соотношение материала и формы), так и в его последней монографии «Мышление и речь» (где слово выступает как особая единица, фиксирующая единство общения и обобщения).

³ «Белорусская литературная речь — это ключ для них ко всей мировой и русской литературе» — здесь Л.С. Выготский затрагивает крайне важный вопрос, касающийся сложных проблем социокультурного развития и межкультурного взаимодействия. Действительно, с одной стороны, освоение национального *литературного* языка в существенной степени определяет общую траекторию культурного развития представителей более низких социальных страт (в данном случае, имеется в виду белорусское крестьянство). С другой стороны, освоение литературного национального языка является условием («ключом») для вхождения в мировую литературу. Сегодня это положение Выготского в связи с проблемами глобализации представляется крайне важным и актуальным. К сожалению, ему не уделено достаточного внимания в обсуждении статуса и значения преподавания русской литературы в нашей системе образования.

⁴ «...гимн праці...» — имеется в виду *Гимн труду* (в переводе с белорусского «праца» — труд, работа).

⁵ *Пейзанка* — устаревшее ироническое название фальшиво, слащаво изображенных крестьян в художественных произведениях конца XVIII и нач. XIX вв.

⁶ «...мужику в обозе что деется — бежит да греется...» — строка из стихотворения М.А. Стаховича «Старуха на печке» (1853).

Ох, – говорит старуха, – сударик ты мой!

Что мужичку в обозе-то деется? –

Бежит да греется.

Гастроли «Кривого Зеркала»

¹ Наш понедельник, № 42. 25.06.1923. С. 3.

² «Кривое зеркало» — театр малых форм, который был открыт в Петербурге в 1908 г. Его создатели — известный театральный деятель А. Р. Кугель и его гражданская жена, артистка З. Холмская; активное участие в организации и работе театра принимали также Н. А. Тихонов, Н. А. Тэффи, В. А. Мазуркевич, Н. Н. Вентцель, А. А. Плещеев, З. Д. Бухарова, А. А. Измайлов и др. «Кривое зеркало» было задумано как театр пародии. Характерно, что в это же время идею подобного театра пытался реализовать и В. Э. Мейерхольд, который со своими друзьями назвал свой театр «Лукоморье». В комитет «Лукоморья» входили видные деятели искусства того времени: А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, К. А. Сомов, М. В. Добужинский, М. А. Кузмин, А. А. Блок, А. И. Куприн, Ф. К. Сологуб, Л. Н. Андреев, А. Т. Аверченко, М. М. Фокин и др. Театральная общественность Петербурга приняла решение поддержать и открыть оба театра. В 1910 Кугель пригласил на должность главного режиссера Н. Н. Евреинова — драматурга, теоретика и преобразователя театра, историка театрального искусства, философа и лицедея, музыканта, художника, режиссера и психолога; он оставался на этом посту почти семь лет. В ходе своего развития театр «Кривое зеркало» последовательно уходил от создания капустиновиков и любительских спектаклей. Помимо пародийных спектаклей и сатирических миниатюр, Евреинов на практике реализует новую архитектонику драмы, одним из принципов которой становилось воплощение в театральном действии мира сознания — сценической технологии воспроизведения внутреннего мира героя — монодрама Евреинова (важно обратить внимание на то, что сценическую технологию монодрамы Евреинова принято считать одним из оснований психодрамы Я. Морено и, в частности, playback-театра). Благодаря изобретательности и активности Евреинова, который за время работы режиссером в «Кривом зеркале» поставил около ста спектаклей, театр приобретает большую популярность не только в театрально-художественной среде, но и у широкой публики. К 1917 у Евреинова начинают обнаруживаться противоречия в подходах с основателями театра в силу, как творческих расхождений, так и конъюнктурных установок содержателей труппы. Возник творческий кризис, который проявился и относительно репертуарной политики, и стилистики театральных постановок. Театр теряет не только свою публику, но и актеров, многие из которых переходят в другие театры. Последний спектакль «Кривого зеркала» был сыгран 17 марта 1918 г. После четырехлетнего перерыва (в 1922 г.) Кугель с частью прежних и вновь набранных актеров возобновил работу «Кривого зеркала». Были восстановлены старые спектакли, поставлены новые; однако возрожденное «Кривое зеркало» являлось лишь бледной тенью прежнего. Именно на гастроли этой обновленной труппы в Гомеле и написана данная весьма жесткая критическая рецензия Л. С. Выготского: После смерти Кугеля в 1928 г. театр окончательно потерял свою индивидуальность и превратился в обычный театр миниатюр. В 1931 г. он был закрыт (Русская театральная пародия XIX — начала XX века. М., 1976; Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М., 1995; Евреинов Н. В школе остроумия. М., 1998; Евреинов Н. Н. Театр для себя // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002).

³ «...театр критики, пародий...» — следует отметить, что в это время пародия как особый жанр начинает активно обсуждаться в литературоведении. При этом особое внимание на себя обращают работы Ю. Н. Тынянова; в частности, его статья «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921). На наш взгляд, весьма вероятно, что именно с этой работой Тынянова



Л. С. Выготский был хорошо знаком через своего двоюродного брата Давида Выгодского, который дал на нее положительную рецензию (Выгодский Д. И. Достоевский и Гоголь // Печать и революция, 1921. Кн. 3. С. 267). Анализируя своеобразие стилизации и пародии, Тынянов отмечал: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия <...>, пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 201). Рассматривая различные приемы пародирования (использование масок — словесной, внешней и др.; способы построения сюжета; разнообразные повторы; пародирование героями друг друга и др.), Тынянов приходит к выводу, что: «Суть пародии — в механизации определенного приема; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием» (там же, с. 210). Подчеркнем, что при рассмотрении особенностей пародии для Тынянова принципиальное значение имел анализ коммуникативной ситуации «автор — герой — читатель». Так, например, особый момент пародийности связан не только с переводом трагического в комическое или комического в трагическое, но и с изменением других стилевых доминант, когда, в частности, «ода», предполагающая реализацию особой ораторской установки на произнесение в большом дворцовом зале, начинает использоваться в форме бытовой речи или салонного («шинельного») стиха. Особый интерес для понимания своеобразия пародийности в театральном искусстве представляет пример, используемый Тыняновым в его более поздней работе «Проблема изучения литературы и языка» (1928), где он, анализируя фрагмент текста пьесы Тика «Кот в сапогах», фиксирует прием обнажения условности театральной коммуникации. В диалоге короля с принцем Натанаэлем ответы последнего на конкретные вопросы носят весьма абсурдный характер. «В результате расспросов король вполне удовлетворяется, но под конец спрашивает:

Король. Да, еще один вопрос: скажите мне только — если вы так далеко живете, каким образом вы так бегло говорите на нашем языке?

Натанаэль. Тише!

Король. Что?

Натанаэль. Тише! Тише!

Король. Я вас не понимаю.

Натанаэль (шепотом). Молчите, пожалуйста, насчет этого, не то публика, которая там внизу, заметит, в конце концов, что это, в самом деле, совершенно неестественно»

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 302

Интерпретируя этот диалог, Тынянов отмечает, что здесь «в пространство сцены Тик включил пространство театра, ввел в систему речи героя элементы, лежащие вне системы, элементы бытового несогласия с условиями и условностью речевых отношений в драме. И, в результате, вместо речеведения героя обнажилось речевое поведение актера» (там же, с. 302).

Таким образом, в театрально-драматической пародии вместо героя персонажа выступает актер как авторская личность.

С нашей точки зрения, выявление специфики театральной пародии дополняет контекст рассмотрения разных типов отношений «актер — роль — зритель» в различных театральных жанрах, которых в своих рецензиях касается Л. С. Выготский: натуралистический театр, символический театр, условный театр, балаган, комедия дель арте. На наш взгляд, театральная пародия выступает как особый способ художественной рефлексии или особая форма рефлексивного выхода как механизм развития деятельности (ср. Щедровицкий Г. П. Автоматизация проектирования и задачи развития проектировочной деятельности // Рефлексивные процессы и управление. Т. 1, 2001. № 1. С. 47-54).

⁴ *Кугель Александр Рафаилович (псевдоним — Ното novus; 1864-1928)* — русский театральный критик. Окончил юридический факультет Петербургского университета (1886). С 1897 по 1918 гг. редактировал журнал «Театр и искусство». В числе его работ следует, в первую очередь, выделить: «Театральные портреты» (1923), «Утверждение театра» (1923), «Профили театра» (1929). Стронник реализма, Кугель в своих многочисленных, блестящих по стилю, рецензиях, статьях, фельетонах боролся за правду в искусстве, выступал против декадентства, модернизма. В то же время он первоначально не принял искусства молодого Московского Художественного театра и оценил его лишь позже, в 1920-е гг. («Речь к 25-летию МХАТа»). По мнению Кугеля, главное место в театре принадлежит не режиссеру, а именно актеру. В этой связи стоит упомянуть острую дискуссию, возникшую между Ю. И. Айхенвальдом с его статьей «Отрицание театра» и А. Р. Кугелем со статьей «Утверждение театра».

⁵ «...дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» — строка из поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1817-1820).

⁶ *Вампука* — выражение, обозначающее трафаретные, шаблонные, исключительно банальные и нелепые ходы в оперных постановках, а также сами оперы, написанные по подобным шаблонам. В определенной мере «вампука» является аналогом выражения «развесистая клюква» в литературе и синонимом распространившегося несколько позже слова «халтура» (в значении «неряшливая, непрофессиональная работа»).

Стоит также заметить, что один из культовых спектаклей театра «Кривое зеркало» носил название «Вампука. Принцесса африканская» по одноименному либретто к опере М. Н. Волконского (1900). Впервые спектакль «Вампука» поставлен в 1909 г. в «Кривом зеркале»; до 1927 исполнялся в Ленинграде, Москве, Риге и Тбилиси. Последнее известное представление «Вампуки» в XX в. состоялось в 1930 г. Таким образом, во фразе Л. С. Выготского «самая доподлинная вампука» содержится внутренняя ирония по поводу того, как пародирующий превратился в пародируемого, не замечая, что пародирует он уже самого себя.

⁷ «...как мило переругивались порой за занавесом» — заметим, что Ю. Н. Тынянов отмечал как особый тип пародии — ироническую пародию, суть которой состоит в буквальной механизации «какого-либо произведения или рода произведения, обнажение самого механизма его, например, представление одновременно с драмой — кулис и разговаривающих за кулисами актеров» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 484). Однако подчеркнем, что в данном случае именно Л. С. Выготский *иронически* отмечает своеобразную ситуацию пародийности самих гастролей *театра пародий* «Кривое зеркало».

⁸ «...настоящие гастролы Качалова <...> Пародия на пародию» — возможно, имеется в виду пародия «Кривого зеркала» на спектакль МХТ «Анатэма» по пьесе Л. Н. Андреева, в котором главную роль исполнял В. И. Качалов (Шверубович). Подтверждением для этого



предположения может служить фраза из данной рецензии Л.С. Выготского: «...мы успели забыть Анатэму...». Отсюда становится понятным смысл высказывания «пародия на пародию»: пародируя «Анатэму», сами гастролеры оказываются пародируемыми; являются пародией на первоначальное «Кривое зеркало».

⁹ «*Боже мой, как смешно, как скучно для этого воскресать*» — строки из стихотворения «Актёрка» Георгия Иванова (1913).

Дул влажный ветер весенний,
Тускнела закатная синева,
А я на открытой сцене
Говорила прощальные слова.

И потом печально, как надо,
Косу свою расплела,
Приняла безвредного яду,
Вздохнула – и умерла.

Хлопали зрители негромко.
Занавес с шушаньем упал.
Я встала. На сцене – потемки.
Звякнул опрокинутый бокал.

Подымаюсь по лестнице скрипучей,
Дома ждет за чаем мать.
Боже мой, как смешно, как скучно
Для ужина – воскресать.

¹⁰ «...ничто так не притупляется быстро, как острота...» — заметим, что наряду с техническими приемами, вызывающими смеховую реакцию, особое внимание социокультурному контексту остроты уделял З. Фрейд: «Я имею в виду момент актуальности, являющийся при очень многих остротах обильным источником удовольствия и объясняющий некоторые особенности генезиса и существования острот. Есть остроты, которые совершенно свободны от этого условия, и в работе об остроумии мы вынуждены пользоваться почти без исключения такими примерами. Но мы не можем забыть о том, что, быть может, еще сильнее смеялись по поводу некоторых других острот, чем по поводу подобных долговечных острот. При этом употребление острот первого рода (недолговечных) было для нас труднее, т.к. они требовали долгих комментариев, и даже с помощью них они не могли достигнуть определенного эффекта. Эти остроты содержат намеки на людей и события, которые в то время были актуальны, вызвали всеобщий интерес и держали всех в напряжении. После того, как этот интерес угасает и соответствующее происшествие исчерпано, эти остроты также лишаются части своего действия в смысле удовольствия. <...> Большое число находящихся в обращении острот имеет определенную длительность существования, собственно определенное течение, слагающееся из периода расцвета и периода упадка и оканчивающееся полным забвением. <...> Жизненная сила актуальных острот отнюдь не принадлежит этим остротам, она заимствуется при помощи намека у всяких других интересов,

прекращение которых определяет и судьбу самой остроты. <...> Речь может идти скорее об особой квалификации известного, которому должно принадлежать свойство свежего, недавнего, нетронутого забвением» (Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М.: АСТ, 2006. С. 124).

Добавим, что применительно к пародии специально обсуждал этот момент и Ю. Н. Тынянов: «...пародийные произведения обыкновенно бывают направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям; пародийность по отношению к явлениям полузабытым мало возможна» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 204).

¹¹ «...музейные цели преследуют *Кривое Зеркало*, реставрируя с заботливостью старинный театр» — на наш взгляд, понимание этого высказывания Л. С. Выготского не столь очевидно и требует особой реконструкции культурного контекста театральной жизни России начала XX в., т. е. того периода, когда и возник театр «Кривое зеркало». Дело в том, что в 1907 г. в Санкт-Петербурге по инициативе Н. Н. Евреинова и барона Н. В. Остен-Дризенга был основан театр, ориентированный на историко-культурную реконструкцию театральных постановок разных эпох, который и получил название «Старинный театр». В сезоне 1907/1908 гг. ставились спектакли эпохи Средневековья и Ренессанса (Германия, Франция XII–XVI вв.: литургическая драма, миракль, моралите, пастораль, фарс); в сезоне 1911/1912 гг. — постановки испанского театра эпохи Возрождения (интермедия, мистерия, буффонада, комедия, драма XVI–XVII веков); намечавшаяся в третьем сезоне 1914/1915 гг. постановка спектаклей итальянской народной комедии масок (комедии дель арте XVI–XVIII вв.) не состоялась. Поскольку Н. Н. Евреинов был в 1910 г. приглашен А. Р. Кугелем в качестве главного режиссера «Кривого зеркала» (см. прим. 2 к данной рецензии), то вполне понятно, что свой интерес к историко-культурной реконструкции театральной жизни он перенес и на постановки спектаклей «Кривого зеркала». Более того, можно предположить, что пародирование различных театральных форм, жанров, отдельных театральных приемов на сцене «Кривого зеркала» являлось для Евреинова важным этапом для проведения реальных театральных экспериментов по выявлению культурных особенностей эволюции и развития театра. И здесь, повторимся, — пародия выступает как один из механизмов развития театрального искусства.

Возвращаясь, в этой связи, к комментируемой фразе Л. С. Выготского важно подчеркнуть, что гастрольные спектакли «Кривого зеркала» в Гомеле, по его мнению, как раз лишились своей пародийной основы, утратили свое «экспериментальное начало».

¹² «*Анатэма*» — пьеса Леонида Андреева (1909); премьера пьесы состоялась на сцене МХТ 2 октября 1909 г. (реж. В. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский; в роли Анатэмы В. И. Качалов). Пародия на «Анатэму» была поставлена в театре «Летучая мышь»: «Один из вечеров кабаре, устроенный осенью 1909 г., целиком был посвящен "Анатэме". Сначала "в виде вступления Н. Званцев прочел "либретто" пьесы, составленное с большим остроумием. Гомерический хохот стоял в кабачке все время, пока читалась эта шутка". Пародия на спектакль, которую после вступления разыграл в марионетках ее автор и единственный исполнитель Н. Балиев, была построена на остроумно переведенных в шарж некоторых деталей и фразах андреевской пьесы — в последней картине пародии к Андрееву ползут тени Байрона, Гете, Гюго, Лермонтова, Вольтера и многих других (у которых, как намекает пародия, автор заимствует) "и вопят: отдай нам наше, отдай то, что отнял!"» (Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908-1917. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 31).

¹³ «...царскую цензуру...» — вскоре после премьеры постановка МХТ «Анатэмы» была запрещена лично П. А. Столыпиным специальным циркуляром от 9 января 1910 г.

¹⁴ *Суфражистки* — участницы движения за предоставление женщинам избирательных прав; также выступали против дискриминации женщин в целом, как в политической, так и в экономической жизни. Считали возможным вести борьбу, применяя радикальные акции. В рецензии Л. С. Выготский имеет в виду пьесу Тэффи «Мужской съезд», которая стала одной из первых постановок театра «Кривое зеркало», где высмеивались суфражистки. Эта тема в то время была актуальна и достаточно часто подвергалась пародированию. Так, например, в одноактной «сендвичмениаде» Н. Н. Евреинова «Пари двух рыжих дьяволов» читаем: «Правда, у меня тончайшее белье фирмы Кетсон, но это еще не основание быть бесстыжим, как суфражистка» (Евреинов Н. Н. *Кухня смеха. Мировой конкурс остроумия. М.: Искусство, 1976*).

¹⁵ «...*Неизгладимую печать*» — строки из стихотворения А. С. Пушкина «О, муза пламенной сатиры!» (1823-1824).

О, муза пламенной сатиры!
Приди на мой призывный клич!
Не нужно мне гремящей лиры,
Вручи мне Ювеналов бич!
Не подражателям холодным,
Не переводчикам голодным,
Не безответным рифмачам
Готовлю язвы эпиграмм!
Мир вам, несчастные поэты,
Мир вам, журнальные клеветы,
Мир вам, смиренные глупцы!
А вы, ребята подлецы, –
Вперед! Вашу сволочь буду
Я мучить казнию стыда!
Но если же кого забуду,
Прошу напомнить, господа!
О, сколько лиц бесстыдно-бледных,
О, сколько лбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать!

¹⁶ *Вербицкая Анастасия Алексеевна (1861-1928)* — русский прозаик; отстаивала общественную самостоятельность женщины и ее право на личную свободу. Вместе с тем, она предъявляла женщинам требование никогда не зависеть от мужчины и жить исключительно своим трудом. После Октябрьской революции Наркомпрос принял решение сжечь весь склад книг Вербицкой «за порнографию, юдофобство и черносотенство», однако после длительного суда Вербицкой было обещано передать книги в рабочие клубы и читальни. Характерно, что А. В. Луначарский защищал Вербицкую и ее политически прогрессивную роль, высказав мнение, что «для некоторых очень отсталых слоев провинциального читателя... чтение произведений Вербицкой было бы прогрессом и могло бы оставить в их душе светлый след» (Дискуссия о Вербицкой // Ольминский М. По литературным вопросам. М.; Л., 1932. С. 54-57).

¹⁷ ЕПО — Единое потребительское общество.

¹⁸ Милюков Павел Николаевич (1859-1943) — русский политический деятель, историк и публицист, лидер Конституционно-демократической партии (Партии народной свободы, кадетской партии). В 1916 г. Милюков с трибуны Четвертой Государственной думы произнес обличительную речь, в которой он обвинил императрицу Александру Федоровну и премьер-министра России Б.В. Штюрмера в подготовке сепаратного мира с Германией. Свои обвинения в государственной измене Милюков «обосновал» заметками в немецких газетах; рефреном его выступления были слова: «Что это, глупость или измена?». Эта во многом популистская речь нашла горячий отклик в политических кругах и косвенно ускорила Февральскую революцию 1917 г. После революции Милюков занял пост министра иностранных дел Временного правительства. В ноябре 1918 выехал в Турцию, а оттуда — в Западную Европу, чтобы добиться от союзников поддержки Белого движения. Жил в Англии, с 1920 г. — во Франции, где возглавлял Союз русских писателей и журналистов в Париже и Совет профессоров во Франко-русском институте.

¹⁹ «Любовь русского казака» — в 1910 г. театром «Кривое зеркало» был поставлен спектакль «Любовь русского казака. Сенсационная французская драма с убийством и экспроприацией из жизни настоящих русских фермеров в одном действии с вступлением. Переделка из знаменитого русского романа Б.Гейера». Разумеется, это была не «французская пьеса», а пародия на нее, исполненная Борисом Федоровичем Гейером (1879-1916). В пьесе были изображены некие французские драматурги Ромен и Латук, предлагающие директору французского театра драму, действие которой происходит «в центральном департаменте России, около Санкт-Московии на берегу Волги». Сюжет прост: героиню пьесы девушку Аксенку хотят насильно выдать замуж за казака, и девушка заранее сожалеет о разлуке с любимым ею Иваном (Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Сост. В. В. Серов. М.: Локид-Пресс, 2005).

²⁰ «...о русском развесистом хрене и тенистой клюкве...» — здесь Л. С. Выготский не совсем точно цитирует слова героини из спектакля «Любовь русского казака» театра «Кривое зеркало». Аксенка вспоминает как она сидела со своим возлюбленным Иваном под «развесистыми сучьями столетней клюквы». Выражение практически мгновенно стало популярным в сокращенном варианте — «развесистая клюква», — и как имя нарицательное использовалось для всякого рода нелепой выдумки. Введение этого оборота ошибочно приписывается французскому писателю Александру Дюма-отцу, который в своих записках о путешествии по России якобы написал, что однажды он отдыхал после утомительного пути «в тени развесистой клюквы». Но А. Дюма не имеет никакого отношения к этому выражению, и в его рассказах о путешествиях по России, равно как и в романе из русской жизни «Maitre d'armes», нет этих слов (Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Сост. В. В. Серов. М.: Локид-Пресс, 2005).

²¹ «...прежнее заседание в честь Кузьмы Пруткова...» — имеется в виду сатирическая пьеса Н. Г. Смирнова (1890-1933) «Торжественное заседание в память Козьмы Пруткова», поставленная в театре «Кривое зеркало» в 1913 г. С 1911 г. Смирнов начал писать пьесы для театра пародий «Кривое зеркало», которые стали одними из основных в репертуаре.

²² «Дуров стеснялся уже шутить так» — имеется в виду один из братьев Дуровых, скорее всего, Владимир Леонидович Дуров (1863-1934), выступления которого имели острую сатирическую направленность. Свое артистическое кредо Дуров декларировал стихами: «Я шут, друзья, тяжелых наших дней / Обязанность моя — смешить не королей...».

Используя дрессированных животных, Дуров часто комментировал их поведение рифмованными фразами, раешными шутками. Так, например, в одном из номеров он выпускал на арену цирка собаку, которая вертелась юлой, пытаясь схватить себя за хвост. Обращаясь к ней, Дуров говорил: «Смотри, не оторви себе хвост, а то будешь собака куца, как наша конституция». На другом выступлении свинья на манеже подрывала бутафорский дуб; Дуров, обращаясь к публике, сравнивал поведение свиньи с деятельностью политика-монархиста и черносотенца В. М. Пуришкевича. По сути дела, подобные цирковые номера можно рассматривать как «живые басни», где поведение современных политиков, чиновников и обывателей сравнивалось с поведением реальных животных на манеже. С нашей точки зрения, подобные цирковые номера «дедушки Дурова» с его моралью, запомнившиеся еще с детства, впоследствии могли сыграть свою особую роль в интересе Л. С. Выготского к анализу психологии басни (наряду с литературоведческими работами Г. Э. Лессинга и А. А. Потебни в его монографии «Психология искусства»). Помимо этого стоит добавить, что Дуров разработал совершенно новые принципы дрессировки животных, в основе которых лежали три «Л» (любовь, ласка и лакомство). Более того, Дуров проводил специальные исследования в сотрудничестве с В. М. Бехтеревым и И. П. Павловым по изучению поведения животных, и в этом отношении он рассматривается как один из первых зоопсихологов. Можно предположить, что детские цирковые впечатления Выготского также повлияли и на его интерес к сравнительным исследованиям психологии поведения человека и животных (см. «Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок», 1930; совместно с А. Р. Лурия; «Проблема развития психики», 1931; «Мышление и речь», 1934).

²³ «...поиздевались над такими актерами, которые революцию кормили такими новинками как Демон...» — возможно, имеются в виду сольные партии Ф. Шаляпина, который в течение всей своей творческой жизни исполнял арии Демона из оперы А. Рубинштейна.

²⁴ «...и Аида...» — после перерыва из-за революционных событий эта опера Джузеппе Верди восстановлена в Мариинском театре; в 1922 г. «Аида» была поставлена в Большом театре.

²⁵ «Вихри встаньте» — возможно, имеется в виду революционная песня «Вихри враждебные», которая стала популярна в России после революционных событий 1905 г. (автор музыки не установлен, перевод с польского Г. М. Кржижановского).

²⁶ «Под властью Пана» — пьеса Н. Евреинова (год не установлен); в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке имеется машинописный вариант данной пьесы. Следует отметить, что философско-психологическая проблематика, связанная с культом бога Пана, нашла отражение не только в театральных опытах Евреинова, но и в его теоретических работах: «Можно без малейшей натяжки заметить, что ничто для стоиков не было столь "ridicul", — в их культе Разума и всего "разумного", — как так называемый "панический страх". — А между тем, разбирая это понятие, еще Бэкон Веруламский показал нам, что термин "панический", как производный от бога Пана, надо понимать в смысле чего-то совершенно естественного, т. е. обусловленного природой! Ибо бог Пан был ничем иным, как мифическим олицетворением Природы; Природа же нарочно вложила чувство страха во все живущее, для сохранения жизни и избегания всего ей грозящего. Человек по природе своей, подчиняется во всех поступках, имеющих жизненное значение, отнюдь не только Разуму, а тому многообразному нечто, которое мы называем Чувством!...» (Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства: Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920-1950 гг. М.: Ессе homo; Логос-альтера, 2004. С. 171).

Академические гастроли

¹ Наш понедельник, №44. 09.07.1923. С. 3.

² *Александринский театр* — один из старейших драматических театров России; основан в 1756 г. в Санкт-Петербурге, как первый постоянный публичный государственный театр. С 1832 г. театр стал называться Александринским в честь супруги императора Николая I Александры Федоровны. После революции, в 1919 г., вошел в «Ассоциацию академических театров» (наряду с Большим, Малым, Художественным и Михайловским), которые подчинялись непосредственно наркому просвещения А. В. Луначарскому. С 1920 г. стал именоваться «Государственный театр драмы» (или «Ак-драма») — как сокращенная форма «академическая драма»; в 1937, в юбилейный год гибели А. С. Пушкина, театр стал называться Российский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина. В 1990 г. было официально возвращено и первоначальное название — Александринский театр. Следует отметить, что с 1908 по 1917 гг., в театре работал В. Э. Мейерхольд, постановки которого воплощали новаторские тенденции в современном театральном искусстве. Особое значение имеют его постановки: «Дон Жуан» (1910), который был решен как маскарадное зрелище; «Гроза» (1916), где подчеркивалась религиозно-мистическая тема; «Маскарад» (1917), обыгрывающий тему рока.

С репертуаром и творчеством Александринского театра Л. С. Выготский еще до приезда его труппы на гастроли в Гомель был хорошо знаком, т. к. одна из первых театральных рецензий Выготского «Театральные заметки. Письмо из Москвы» (гранки в журнал «Летопись», №3. 16.02.1917) была посвящена сопоставлению особенностей постановок «Зеленого кольца» (по пьесе З. Гиппиус) В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре (в 1915 г.) и постановки этой же пьесы во Второй студии МХТ (в 1916 г.).

³ «*В борьбе с рутинной*» — или «Воспитатель Флакман» (1901); пьеса Отто Эрнста (1862-1926). В пьесе деспотичный старший учитель Юрген Генрих Флакман превратил вверенную ему школу провинциального немецкого городка в настоящую казарму: он поощряет доноительство, пресекает всякое свободомыслие и жестоко карает строптивых. К счастью, школьному совету удастся изобличить Флакмана в мошенничестве, его с позором изгоняют из школы, а на вакантное место назначают его антипода, учителя-стажера Яна Флемминга. Комедия была актуальна в связи с обострением общественного интереса к школьной тематике (соучастие общества в жизни школы — А. И. Сикорский, П. Ф. Каптерев, Л. Н. Толстой, В. В. Розанов и др.). Эта пьеса Эрнста была в репертуаре разных театров: Малого, Театра Садовского (Киев), Передвижного (Петербург) и др. В связи с особым интересом Л. С. Выготского к творчеству А. Я. Таирова, следует отметить, что в спектакле Передвижного театра в период 1907-1908 гг. роль Яна Флемминга исполнял Таиров.

⁴ «...*акрутинной*» — здесь Л. С. Выготский обыгрывает сокращенное название Александринского театра — «ак-драма».

⁵ «...*который был, но весь вышел*» — в данном случае Л. С. Выготский подразумевает богатейшую артистическую традицию Александринского театра, в котором играли такие выдающиеся актеры русской сцены как В. Коротыгин, А. Мартынов, И. Сосницкий, П. Васильев, Л. Брянский, К. Варламов, Е. Семенова, М. Савина, В. Комиссаржевская, В. Давыдов и др.

⁶ «...*бедные потомки известной роскошью прославленных отцов*» — перефразирование строк (с приданием им противоположного смысла) известного стихотворения М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта» (1837).

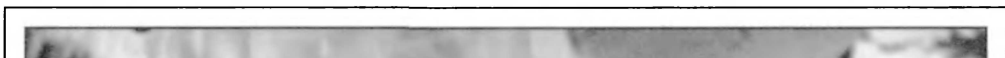
А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!

⁷ «...живые музеи...» — в данном случае Л.С. Выготский затрагивает крайне важный вопрос о сохранении культурных традиций. В современном музееведении под живым музеем принято понимать средовой музей или учреждение музейного типа, хранящий объекты материального и нематериального наследия в естественной для них природной и историко-культурной среде в условиях поддержания их изначальных функций и постоянной актуализации. Считается, что живой музей стремится не только к сохранению определенных традиций, но и к обеспечению их естественного поддержания в жизни общества, а также постоянного развития (см. Словарь актуальных музейных терминов // Музей, 2009. № 5). Маловероятно, что Выготский был знаком с термином «живой музей», введенным в 1917 г. американским музеологом Д.-К. Данном. В то же время он, безусловно, понимал важность для культуры таких особых социальных институтов, которые сохраняли бы разные исторические формы театрального искусства. С известными оговорками, такими театрами на сегодняшний день являются Малый театр и Комеди Франсез, которые пытаются сохранить технику и культуру актерской игры, характерные для национальных театральных традиций. Заметим, что в определенном смысле, «музейная установка» на культурную реконструкцию театрального искусства с попыткой их конкретного воплощения предпринималась Н.Н. Евреиновым и его единомышленниками (см. прим. 11 к рецензии Выготского «Гастроли Кривого зеркала» (Наш понедельник), № 42. 25.06.1923. С. 3. — Стр. 641 наст. изд.). Таким образом, здесь мы сталкиваемся с проявлением интереса Л.С. Выготского к истории психологических особенностей техники актерской игры. И в этом отношении, поразительно, что одна из его последних работ «К вопросу о психологии творчества актера» посвящена именно данной теме (статья написана в 1932 г.; впервые опубликована в кн.: Якобсон П.М. Психология сценических чувств актера. М., 1936. С. 197-211). В этой статье рассматриваются именно психологические особенности отношения «актер — роль» в разных исторических типах театра и, исходя из этого, делается попытка исторической реконструкции разных типов сценического переживания.

⁸ «*богатъри не вы*» — строка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Бородино» (1837).

Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри – не вы!

⁹ *Яковлев Кондрат (Кондратий) Николаевич (1864-1928)* — Заслуженный артист Республики (1921). Окончил драматическое отделение Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (1889, класс А. И. Южина). В 1889-1890 гг. играл в Киеве, в 1890-1895 гг. — артист московского Театра Корша, в 1898-1906 гг. — петербургского Театра Литературно-художественного общества. С 1906 г. работал в труппе Александринского театра. Игру Яковлева характеризовали как отличающуюся естественностью и непосредственностью; театральный критик А. Р. Кугель статью, посвященную Яковлеву, назвал «Кондрат-простота».



¹⁰ «...этого достаточно для почтальона, но не для учителя — исполнять свою должность...» — с нашей точки зрения, эта фраза важна, поскольку здесь Л. С. Выготский фиксирует особое ценностное отношение к позиции учителя, который, по его мнению, не должен действовать лишь в рамках нормативных социально-ролевых предписаний. В дальнейшем в его психологических исследованиях особое значение личностной позиции взрослого при взаимоотношении с ребенком будет постоянно подчеркиваться.

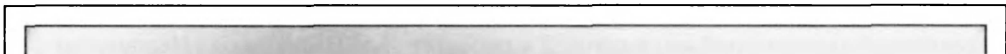
¹¹ *Чижевская Александра Антоновна (1870-1925)* — актриса Александринского театра с 1897 г. Помимо работы в театре активно снималась в кино 1920-х гг.: «Нет счастья на земле» (1922), «Отец Серафим» (1922), «Наводнение» (1925), «Соперники» (1926).

¹² *Домашева Мария Петровна (1875-1952)* — русская и советская актриса. Окончив в 1893 г. Московское филармоническое училище, дебютировала в театре Корша. Затем с 1895 играла в спектаклях петербургского Театра Литературно-художественного общества: «Доходное место» (Полина), «Шутники» (Верочка), «Бой бабочек» (Рози). С 1899 г. принята в труппу Александринского театра, где исполняла роли Снегурочки («Снегурочка»), Вари («Дикарка»), Лизы («Горе от ума») и др. Дарование Домашевой характеризуют как ясное, жизнерадостное, подкупающее обаятельной мягкостью и естественностью.

¹³ «...граммофонной иглой...» — скорее всего, использование метафоры «актер — граммофон» заимствовано Л. С. Выготским из статьи А. Блока «О театре»: «...ваши актеры потеряли темпераменты и голоса, стали бездарными граммофонами, утратили чувство сцены» (Золотое Руно, 1908. № 5. С. 155).

¹⁴ *Шаляпин Федор Иванович (1873-1938)* — русский оперный и камерный певец (высокий бас), в разное время солист Большого и Мариинского театров, а также театра Метрополитен Опера, первый народный артист Республики (1918-1927, звание возвращено в 1991), в 1918-1921 гг. — художественный руководитель Мариинского театра. Артист, соединивший в своем творчестве «прирожденную музыкальность, яркие вокальные данные, необыкновенное актерское мастерство» (Риман Г. Музыкальный словарь. М.: Директмедиа Паблишинг, 2008).

¹⁵ «...пошлые узоры житейской муты...» — заметим, что сам оборот «житейская муть» активно используется Л. С. Выготским в его последующей работе «Психология искусства» (1925), где при анализе новеллы И. А. Бунина «Легкое дыхание» он рассматривает особую форму противоречия фабулы и сюжета, как тот конфликт, который порождает эстетическое переживание: «Что представляет собой содержание рассказа или его материал, взятый сам по себе — так, как он есть? Что говорит нам та система действий и событий, которая выделяется из этого рассказа как его очевидная фабула? Едва ли можно определить яснее и проще характер всего этого, как словами "житейская муть" (здесь и далее выделено ред.). В самой фабуле этого рассказа нет решительно ни одной светлой черты, и, если взять эти события в их жизненном и житейском значении, перед нами просто ничем не замечательная, ничтожная и не имеющая смысла жизнь провинциальной гимназистки, жизнь, которая явно всходит на гнилых корнях и, с точки зрения оценки жизни, дает гнилой цвет и остается бесплодной вовсе. Может быть, эта жизнь, эта житейская муть хоть сколько-нибудь идеализирована, приукрашена в рассказе, может быть, ее темные стороны затенены, может быть, она возведена в "перл создания", и, может быть, автор попросту изображает ее в розовом свете, как говорят обычно?» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 197-198). Заметим, что в данной рецензии Выготский противопоставляет «житейскую муть» фабулы не сюжету, как при анализе «Легкого дыхания», а особенностям личности героини — «опозитизированной простушки».



¹⁶ «Недомерок» — пьеса Д. Никкодеми, также известная под названием «Дочь улиц» (более полный комментарий см. в прим. 2 к рецензии Л. С. Выготского «Недомерок» (Наш понедельник), №21. 15.01.1923. С. 3. — Стр. 558 наст. изд.). В Александринском театре спектакль был поставлен в 1922 г. Е. П. Карповым.

¹⁷ *Цирлих-манирлих* (от нем. *«zierlichmanierlich»*) — крайне жеманный, манерный. Принято понимать как отрицательное явление, ложный вид сверхприличия: «Это что такое... не живой человек, а какой-то «цирлих-манирлих», скручен, связан. Тетушке же это цирлих-манирлих нравилось: она сама была манерна...» (см. Н. Лесков «Захудалый род») (Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935-1940. Т. 4).

¹⁸ «*половодье чувств*» — цитата из стихотворения С. А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...» (1921).

...Дух бродяжий! ты все реже, реже
Расшевеливаешь пламень уст
О, моя утраченная свежесть,
Буйство глаз и *половодье чувств*.
Я теперь скуперее стал в желаньях,
Жизнь моя? иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне...

¹⁹ «*Дикарка*» — пьеса А. Н. Островского, написанная совместно с Н. Я. Соловьевым (1879). В дореволюционной России «Дикарка» была запрещена для постановки в народных театрах как пьеса аморальная, — тем не менее, ее с удовольствием играли лучшие русские актрисы. В репертуаре Александринского театра «Дикарка» шла уже с 1880 г.; в разное время главную роль в ней исполняли М. Савина, В. Комиссаржевская. Следует отметить, что в 1913 г. Владимир Гардин поставил фильм по этой пьесе, ставший одним из знаменательных событий русского немого кино еще и потому, что главную роль (Вари Зубаревой) блестяще сыграла Алиса Коонен. Но, к сожалению, эта картина в Госфильмофонде не сохранилась.

²⁰ «...как она хорошо умеет играть молодость и задор...» — эта оценка Л. С. Выготского перекликается с мнением театрального критика А. Р. Кугеля, который чуть позже (в 1926 г.), писал, что М. П. Домашева до преклонных лет «изумительно сохранила и облик молодости, и живость чувств, и взгляд, в котором светился почти юный задор, и шаловливые интонации звонкого голоса» (Театральная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. С. С. Мокульский [до 1961 г.], П. А. Марков [с 1963 г.]. М.: Сов. энцикл., 1961-1967. Т. 2. С. 479).

²¹ «...чисто техническую, не поднимающуюся до стиля, игру» — для понимания мысли Л. С. Выготского следует, на наш взгляд, иметь в виду ставшее крылатым выражение, введенное Ж. Бюффеном: «Стиль — это человек». В то же время заметим, что Бюффон понимал под стилем именно *неповторимую особенность человека*, которая отражает его *природные свойства*, при этом сами идеи, развиваемые им, могут быть достоянием многих (Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Сост. В. В. Серов. М.: Локид-Пресс, 2003). Выготский же в данном случае отходит от подобного понимания, приближаясь к позиции, которую чуть позже отчетливо сформулирует М. М. Бахтин, обсуждая проблему диалогизма, полифонии и жанрового многообразия в романах Ф. М. Достоевского. Так, с точки зрения

Бахтина, для понимания стиля нужно, по меньшей мере, два человека; стиль — «это человек и его ближайшее окружение». Поскольку мир полифонического романа не является единым, а представляет собой множество миров равноправных сознаний, постольку этот роман многостилен. В этой связи заметим, что обсуждая в данной рецензии игру Домашевой, Выготский отмечает, что «технически» переживания девочки она сыграла, но не было «иронического скачка от драмы к комедии, на котором построена роль». Таким образом, здесь, на наш взгляд, Выготский формулирует идею жанровой полифонии, которая преломляется через смену самого типа переживаний персонажа — *скачка от драмы к комедии*.

²²*Любош Александр Семенович (1880-1954)* — актер Александринского Театра, в 1930-1932 гг. был режиссером театра Дома Красной Армии в Тбилиси.

²³*Морвиль Иван Николаевич* — в 1909-1922 гг. (с перерывами) — актер Драматического театра петроградского Госнардома; в 1922-1928 гг. работал в Александринском театре. Основные роли: почтмейстер («Ревизор» Н. В. Гоголя), доктор («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Незнамов («Без вины виноватые» А. Н. Островского), Барон («На дне» М. Горького), Яровой («Любовь Яровая» К. А. Тренева), Тирей («Антоний и Клеопатра» У. Шекспира).

²⁴*«Свадьба Кречинского»* — комедия А. В. Сухова-Кобылина (1854). Премьера состоялась в Малом театре в бенефис С. В. Шумского в 1855 г. В Александринском театре впервые пьеса была поставлена в бенефис Ф. А. Бурдина. Позднее на сцене Александринского театра она ставилась неоднократно (1872, 1880, 1894, 1902, 1910). Отметим, что в 1917 г. В. Э. Мейерхольд ставил на сцене Александринского театра все части трилогии Сухова-Кобылина («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина»). Мейерхольд подчеркивал, что в работе над спектаклем он исходил «из замечательной игры В. Н. Давыдова — Расплюева»: к тому времени Давыдов играл Расплюева уже более 30 лет, его исполнение, когда-то заслужившее похвалы автора, оценивалось теперь Мейерхольдом как выдающееся проявление классической комедийной традиции. Спектакль сохранялся в репертуаре до 1943 г. (Мейерхольд репетирует: в 2 т. / Сост. и коммент. М. М. Ситковецкой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. Т. 2. С. 6).

²⁵*«...смехом, про который Гоголь говорил, что он весь взлетает из природы человека...»* — здесь содержится отсылка к пьесе «Театральный разъезд после представления новой комедии» Н. В. Гоголя: «Смех значительней и глубже, чем думают, — не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей; но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, — излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно-бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проникающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугали бы так человека» (Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 5. С. 169).

²⁶*Варламов Константин Александрович (1848-1915)* — великий русский актер; Заслуженный артист Императорских театров (1896); в его послужном списке более 640 только главных ролей. С 1875 г. работал в Александринском театре. Критики называли Варламова «царем русского смеха» (Старк Э. Царь русского смеха К. А. Варламов. Пг.: Типография «А. А. Евдокимов и Ко», 1916).

²⁷ «...сатирик-прокурор своей роли, он ссорит зрителей с героями. Юмор — напротив, поэзия примиряющего комизма, <...> он — адвокат своих персонажей» — считается, что ставшая крылатой фраза «каждый актер является адвокатом своей роли», принадлежит К.С. Станиславскому. К этому следует добавить, что в 1936 г. В.И. Немирович-Данченко в беседе с актерской молодежью использовал иное отношение: «актер — прокурор своей роли» (Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. С. 430). Как мы понимаем, социальный контекст существенно изменился, и место адвоката уверенно занял прокурор. Однако заметим, что Л.С. Выготский еще в 1923 г. использует обе эти социальные позиции — адвокат и прокурор роли — для характеристики особых типов отношений «актер — роль — зритель». При этом само это отношение связывается им с различными типами эмоциональных переживаний: отторжение и примирение. Подчеркнем, что подобная попытка связать отношение «актер — роль» именно с эмоциональным переживанием (с «самочувствием» отношения «актер — роль») является весьма эвристичной в психологическом плане, поскольку подобные эмоциональные переживания и задают не только социально-позиционное отношение «приятия и неприятия» персонажа, но и смысловое, выраженное в особом типе эмоционального переживания. При этом следует добавить, что Выготский не ограничивается двумя видами смеха — примиряющим (юмор) и отторгающим (сатира), но, ссылаясь на Гоголя, добавляет и третий, совершенно особый вид — смех, возвышающий личное достоинство человека («светлую, человечью нежалостливую уверенность»). Выше (см. прим. 7 к данной рецензии) мы уже отмечали, что в этой рецензии Выготский затрагивает крайне важную проблему, касающуюся специфики сценического переживания, к рассмотрению которой он вернется в 1932 г. в своей статье «К вопросу о психологии творчества актера». В этом же фрагменте рецензии мы видим, что вопрос сценического переживания затрагивается Выготским именно через разные виды эмоционального отношения актера и роли: отношений прокурора и адвоката.

²⁸ «Кино знал...» — смысл неясен; возможно, здесь корректорская ошибка и следует читать: «Кино знало...».

²⁹ «...Давыдов, исполнение которого великолепнее и монументальнее, разбавлял трогательностью свою роль» — имеется в виду роль Расплюева, которую исполнял Владимир Николаевич Давыдов (1849-1925) в постановке «Свадьба Кречинского» В. Мейерхольдом в 1917 г. (см. прим. 23 к данной рецензии).

³⁰ «Смеются боги, дети да глупцы, поучал в стихах Сологуб» — имеется в виду строки из стихотворения Ф.К. Сологуба «Побеждайте радость...» (1897).

*Кто смеется? Боги,
Дети да глупцы.
Люди, будьте строги,
Будьте мудрецы, —
Пусть смеются боги,
Дети да глупцы.*

³¹ «В три смеха смеется и Яковлев» — как мы уже отмечали, три смеха Яковлева — это сатира, юмор и возвышающий, вселяющий уверенность смех.

Академические гастроли

¹ Наш понедельник, №45. 16.07.1923. С. 3

² «...лозунг: "назад к Островскому"» — имеется в виду речь А.В. Луначарского: «Конечно, время наше может потребовать особых приемов бытоизображения, театральной компоновки и театральной пропаганды, но суть тут должна быть та же. Вот почему мы так многому можем поучиться у Мольера, Гольдони, Островского (конечно, и у Шекспира и некоторых других драматургов, но это уже в другой плоскости), идя *назад к Островскому* (выделено *ред.*) не только для того, чтобы оценить правильность основных баз его театра, но еще для того, чтобы поучиться у него некоторым сторонам мастерства. Просто же подражать Островскому значило бы обречь себя на гибель» (Известия ЦИК СССР и ВЦИК, №78 и 79. 11 и 12 апреля 1923 г.).

³ «...искривления самых положительных сторон души в социальной среде темно-го царства...» — заметим, что проблема влияния социальной среды на развитие личности является одной из ключевых в культурно-исторической концепции Л.С. Выготского. Здесь же важно подчеркнуть влияние именно *социокультурного контекста*, где ключевой характеристикой выступает его ценностная ориентированность: «рубль истинный хозяин и повелитель жизни». Таким образом, социокультурный контекст характеризуется как ценностно-ориентированное пространство, как особый хронотоп — ср. определение хронотопа у М.М. Бахтина (М.М. Бахтин *Формы времени и хронотопа* в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234-407).

⁴ «...певцом хмурых людей, сумерек и серенькой жизни...» — подобная не заковыченная Л.С. Выготским характеристика творчества А.П. Чехова является достаточно распространенной. Возможно, это связано с выходом в 1890 г. сборника рассказов Чехова под названием «Хмурые люди». По-видимому, одним из первых, кто дал Чехову эту характеристику был Ю.И. Айхенвальд: «Все эти шутки и вся эта милая интимная жизнь <...> — это в его письмах не только не оставляет нас безразличными, но и сближает и роднит с Чеховым, и радуешься вместе с ним, радуешься за него этой новой чернильнице и дорогой бумаге... Это все — от солнца, которое так любил *певец сумерек и хмурых людей* (выделено *ред.*)» (цит. по: Силуэты русских писателей: в 3-х выпусках. М., 1906-1910. В. 1). Для подтверждения этого оборота можно сослаться не только на статьи профессиональных критиков, но и на оценки поэтов и писателей того времени; так в 1914 г. В.В. Маяковский в статье «Два Чехова» писал: «Чехов, — глубоко протянет поэтоволосый лирик-репортер, — это певец сумерек» (Маяковский В.В. Два Чехова // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955. Т. 1. С. 294). Употребляется данное определение и в современном литературоведении: «...воплощая приписываемый Чехову титул "певца серых будней" и "хмурых людей"...» (Туровская М. О Чехове и Бродском // Зарубежные записки, 2009. №20).

⁵ «...певец "желтенькой жизни"» (его же слова) — фраза дворецкого Потапыча из пьесы А.Н. Островского «Воспитанница» (1858).

Гавриловна. <...> Эка жизнь девичья! Нет-то хуже ее на свете! А не хотят того рассудить: много ли девка в жизнь-то радости видит! Ну, много ли? — скажи.

Потапыч (вздыхает). *Желтенькая жизнь.*

По мнению В.Я. Лакшина, в этой пьесе Островский «намеренно оставил в стороне главные ужасы "крепости": тут никого не порют на конюшне, не продают на вывоз, не сдают в солдаты. Но вся психология крепостницы — в благодеяниях барыни, в наслаждении, какое она получает, распоряжаясь судьбой воспитанниц, устраивая их счастье по своему понятию» (цит. по: Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1982). Иными словами здесь на первый выдвигается проблема именно *психологической* власти над другим человеком, его подавления.

⁶ «...социальная игра, социальный театр...» — эта мысль Л.С. Выготского крайне интересна, поскольку здесь он вводит представление об особом типе актерской игры, способе актерского существования, который характерен для особого «социального» театра. В таком театре центральным оказывается не *характер* персонажа, а тип *социальных отношений*. Вернее, — противоречие между характером и сложившимися стереотипными формами социально-ролевых отношений; через их преодоление и обнаруживается своеобразие личности героя. Используя идеи Выготского, высказанные им чуть позже в «Психологии искусства», можно интерпретировать это преодоление как особый конфликт материала и формы. При этом в самой игре актера крайне важно фиксировать два плана: своеобразие тех стереотипов социально ролевого поведения, которые соответствуют определенному историческому времени и тех индивидуальных проявлений персонажа, которые, в свою очередь, противостоят формам принятого социально-ролевого поведения. Подобные формы преодоления и «узнаются» зрителем как *личностный поступок* героя.

⁷ «Женитьба Белугина» — пьеса А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева (1877). Премьера пьесы состоялась на сцене Малого театра в 1877 г. в бенефис Л. П. Никулиной-Косицкой. Первое исполнение «Женитьбы Белугина» в Александринском театре прошло в 1878 г. в бенефис Марии Савиной.

⁸ «Последняя жертва» — комедия в пяти действиях А. Н. Островского (1877). Премьера состоялась в 1877 г. в Малом театре в бенефис артиста Музиля. В качестве режиссера выступил сам Островский. Спустя месяц премьера состоялась в Петербурге, на сцене Александринского театра в бенефис артиста Бурдина.

⁹ «Герои "честного расчета"...» — буквально этот оборот встречается в реплике главного героя пьесы А. Н. Островского «Бешеные деньги» (1869) Василькова: «Честные расчеты (здесь и далее выделено ред.) и теперь современны». В пьесах же «Последняя жертва» и «Женитьба Белугина» «честность», действительно, начинает пониматься уже иначе. Так, персонаж из «Последней жертвы» Дульчин говорит: «Деньги наживают либо *честным* трудом, либо мошенничеством...», а герой «Женитьбы Белугина» Андрей Гаврилыч убеждает Сыромятова: «Это семейство *честное*, благородное, и любовь моя *честная*, и дело, коли бог даст, будет *честное*».

¹⁰ Прибытков — персонаж пьесы А. Н. Островского «Последняя жертва».

¹¹ Хованский Александр Панкратьевич (наст. фамилия — Улугов; 1890-1962) — актер театра и кино; Народный артист РСФСР (1954); Лауреат Сталинской премии второй степени (1951). Дебютировал на сцене в 1908 г. в Архангельском театре; с 1919 по 1924 гг. работал в Александринском театре. Среди ролей Хованского: Нельсон («Флаг адмирала» А. Штейна), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского), Тарелкин («Дело» А. Сухово-Кобылина), Прохор («Васса Железнова» М. Горького) и др. В его фильмографии: «Поднятая целина» (1939), «Рассказы о Ленине» (1957), «Повесть пламенных лет» (1960). Критики отмечали, что Хованский обладал ярким сценическим темпераментом,

мастерством сценической речи, его сценические образы отличались точностью и выразительностью формы.

¹² *Весеньева* — не удалось установить.

¹³ «Преступление и наказание» — см. Наш понедельник, №4. 18.09.1922. С. 4. Прим. 3. — Стр. 528 наст. изд. Автора инсценировки спектакля в Александринском театре установить не удалось.

¹⁴ «Лес» — пьеса А. Н. Островского (1870). Первая постановка пьесы прошла в 1871 г. в Александринском театре (бенефис Бурдина). Петербургская премьера прошла неудачно. После первого представления Бурдин известил Островского, что «пьесу принимали очень хорошо», но отсутствие автора «много повредило постановке» (А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Незданные письма из собраний Государственного Театрального Музея имени А. А. Бахрушина. Госиздат. М.; Изг., 1923. С. 149-150). В Москве премьера состоялась спустя месяц в Малом театре в бенефис С. П. Акимовой.

¹⁵ *Хитреца* (разг., фам.) — некоторая, известная доля хитрости. Преимущественно используется в выражении «с хитрецей» (Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940).

¹⁶ «Главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаза друг к другу. Рот говорит, глаз отвечает» — фраза, используемая Л. С. Выготским и позднее в монографии «Психология искусства»; взята из работы Б. Христиансена «Философия искусства». На наш взгляд, здесь уместно привести развернутую выдержку из «Психологии искусства»: «Из различных точек картины, на которых останавливается глаз, он вбирает в себя различное выражение лица, различное настроение, и отсюда возникает та жизнь, то движение, та последовательная смена неодинаковых состояний, которая в противоположность оцепенению неподвижности составляет отличительную черту портрета. Картина всегда пребывает в том виде, как она создана, портрет постоянно меняется, и отсюда его жизнь. Христиансен формулировал психологическую жизнь портрета в следующей формуле: "Это физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица. Возможно, конечно, и, кажется, рассуждая отвлеченно, даже гораздо естественнее заставить отражаться в углах рта, в глазах и в остальных частях лица одно и то же душевное настроение... Тогда портрет звучал бы в одном-едином тоне... Но он был бы как вещь звучащая, лишенная жизни. Поэтому-то художник дифференцирует душевное выражение и дает одному глазу несколько иное выражение, чем другому, и в свою очередь иное складкам рта и так повсюду. Но простых различий недостаточно, они должны гармонически относиться друг к другу... *Главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаза друг к другу: рот говорит, глаз отвечает (выделено ред.)*, в складках рта сосредоточивается возбуждение и напряженность воли, в глазах господствует разрешающее спокойствие интеллекта... Рот выдает инстинкты и все, чего хочет достигнуть человек; глаз открывает, чем он сделался в реальной победе или в усталой резиньятии...". В этой теории Христиансен толкует портрет как драму. Портрет передает нам не просто лицо и застывшее в нем душевное выражение, а нечто гораздо большее: он передает нам смену душевных настроений, целую историю души, ее жизнь. Нам думается, что совершенно аналогично зритель подходит и к проблеме характера трагедии. <...> Что касается характера трагедии, то для того, чтобы он жил, он должен быть составлен из противоречивых черт, он должен переносить нас от одного душевного движения к другому. Так же точно, как в портрете физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица есть основа нашего переживания, — в трагедии психологическое несовпадение разных факторов выражения характера

есть основа трагического чувства. Трагедия именно потому может совершать невероятные эффекты с нашими чувствами, что она заставляет их постоянно превращаться в противоположные, обманываться в своих ожиданиях, наталкиваться на противоречия, раздваиваться; и когда мы переживаем "Гамлета", нам кажется, что мы пережили тысячи человеческих жизней в один вечер, а точно — мы успели почувствовать больше, чем в целые годы нашей обычной жизни» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 243-244).

Как мы видим, фиксируемое противоречие в поведении и мимике актера необходимо Выготскому для выявления особенностей эмоциональных переживаний зрителя, фиксации эффекта *раздвоения чувств* и *«обманутых ожиданий»*. Стоит добавить, что эта работа Б. Христиансена оказала значимое влияние и на представление М. М. Бахтина о динамике изменения «точки зрения» (изменение доминант) при восприятии искусства (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 423; Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 78).

¹⁷ *«это просто, это ясно, это всякому понятно»* — первые строки стихотворения А. А. Ахматовой, написанного в 1917 г.

*Это просто, это ясно,
Это всякому понятно,
Ты меня совсем не любишь,
Не полюбишь никогда...
...О, как весело мне думать,
Что тебя увижу я.*

От понедельника до понедельника Академические гастроли

¹ Наш понедельник, №46. 23.07.1923. С. 3.

² *«Огни Ивановой ночи»* — пьеса немецкого писателя Германа Зудермана (1900). Впервые была поставлена в Каунасском государственном драматическом театре режиссером Ю. Вайчкусом. В Александринском театре впервые пьеса была поставлена во второй и последний бенефис на этой сцене В. Ф. Комиссаржевской (30 января 1901 г.). Роль героини была ею существенно переосмыслена и трактовалась ею как «непонятное, чуждое, одинокое существо. Ее влечет к Георгу сиротливость, его одиночество. И он, и она — сироты» (Русское актерское искусство XX века. СПб., 1992. Вып. 1. С. 27). Следует отметить, что исполнение Комиссаржевской Марикки было неоднозначно принято театральной критикой. Так, А. Р. Кугель писал: «Вижу ее судорожные шаги, ее горящий взор. <...> Она отдавалась, словно суд совершала — над чем-то старым, отжившим, над старой моралью, старым догматом... Ее слова любви были горьки; ее вздохи доносились через стиснутые зубы» (там же, с. 28). В то же время (управляющий на тот момент труппы Александринского театра) П. П. Гнедич явно негативно отзывался о подобной интерпретации роли: «Она извращала основную мысль автора, подгоняла созданный им тип к своим данным. <...> Она не чувствовала, что совершает вивисекцию. Просто и ясно смотрела на меня широко открытыми голубовато-серыми глазами и ждала с моей стороны отпора. Я молчал. Она вкрадчиво, но с сознанием своей силы, прибавила: «Это будет хорошо и интересно» (там же, с. 27).

³ «...с преувеличенной выразительностью кинематографической мимики, когда одно лицо вдруг занимает весь экран...» — здесь Л. С. Выготский обращает внимание на крайне важный момент, касающийся не только отличий кинематографической мимики от театральной, но и от особенностей способов существования актера в кино и на сцене.

⁴ «Освобождение человека» — пьеса И. Н. Перестиани по роману Л. Бруно «Пан». Машинописный текст пьесы хранится в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке.

⁵ «... что делая шаг вперед в репертуаре, <...> актеры сейчас же отмеривают два больших и полномерных шага назад в исполнении и сценической технике» — первая ассоциация, которая здесь возникает, связана с работой В. И. Ленина «Шаг вперед, два шага назад» (1904), которая содержит критику политической платформы и тактики поведения «меньшевиков» накануне первой русской Революции 1905 г. Вместе с тем, на наш взгляд, более оправдана другая интерпретация. Так, учитывая используемую выше Л. С. Выготским фразу «кавалеры, меняйте своих дам», можно предположить, что здесь подтекстом выступает известная песня «Школа танцев Соломона Пляра»:

...Кавалеры приглашают дамов,
Там, где брошки, там перед.
Две шага налево, две шага направо,
Шаг назад и две вперед...

Появление этой песни связано с открытием в начале XX в. в Киеве парикмахером Соломоном Шкляром школы танцев. Известно, что уже в 1913 г. актер МХТ В. Я. Хенкин исполнял, подыгрывая себе на пианино, иронические куплеты о парикмахере, открывшем «Танцкласс». Песня, исполнявшаяся под занавес программы, всегда пользовалась огромной популярностью. В этом контексте, можно предположить, что завершая свою рецензию, а вместе с ней и весь цикл своих рецензий о гастролях Александринского театра, Выготский весьма жестко оценивает общее направление изменений в развитии Александринского театра. Переход актеров к освоению новой драматургии связан не просто с утерей традиций русской театральной школы, которую, по замыслу, они, как актеры *Академического* театра должны стремиться сохранять в виде «живого музея» сценического искусства (см. Наш понедельник, №44. 09.07.1923. С. 3. Прим. 7. — Стр. 392 наст. изд.), но и с их профессиональной деградацией, когда они оказываются на уровне учеников школы танцев парикмахера Соломона Пляра.

Гастроли Утесова и Фореггера

¹ Наш понедельник, №46. 23.07.1923 г. С. 3.

Леонид Осипович Утесов (наст. имя — Лазарь Иосифович Вайсбейн; 1895-1982) — советский эстрадный артист, певец. С 1909 г. работал в бродячем цирке, с 1912 г. — в Кременчугском театре миниатюр (именно тогда впервые стал выступать под псевдонимом Утесов). В 1917 г. переехал в Москву, где создал небольшой оркестр, с которым выступал в летнем саду «Эрмитаж». Большую роль в становлении Утесова как музыканта и артиста сыграла его личная и творческая дружба с композитором Исааком Дунаевским, написавшим для его



«Теа-джаза», в частности, джазовые «рапсодии» — обработки русских, украинских и еврейских (на идише) песен, а также немало песен на стихи современных советских поэтов.

Фореггер Николай Михайлович (1892-1939) — основатель театральной студии Мастерская Фореггера (Мастфор), режиссер, хореограф, художник театра, театральный публицист. В 1916-1918 гг. работал в Московском Камерном Театре и театре-кабаре «Кривое зеркало». В 1918 г. организовал в Москве, в своей квартире на Малой Никитской улице «Театр Четырех масок», где впервые попробовал себя как театральный режиссер. В середине 20-х гг. акробатику стали широко применять на драматической и балетной сцене, а на эстраде почти ни один танцевальный номер не обходился без шпагатов, колес, сложных поддержек и т. д. Отсутствие единого жанра и стиля, усложнение номера большим количеством трюков способствовало возникновению штампов. По этому поводу Фореггер писал: «Действительно, современные "акробатические" танцы строятся уже по твердому шаблону. Какая ранняя старость! Рецепт необычайно прост: партнеры вырепетируют несколько акробатических трюков с поддержками, бросками, выжимками и т. д., затем, взяв музыку, соединяют самыми нелепыми и незатейливыми па "для передышки". Наконец, костюм в стиле "разлагающейся Европы" — и танец готов» (Фореггер Н. Эмоция и акробатика // Новый зритель, 1927. №40. С. 6). Протестуя против такого «усердия не по разуму», умаляющего значение акробатики в развитии танцевального языка, Фореггер дальше дает ей определение, называя «курсивом и восклицательным знаком движения».

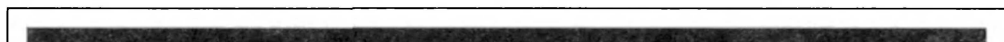
Огромную известность получили его номера «Танцы машин» или «Механические танцы» (1922), в которых Фореггер пытался средствами акробатики и современных ритмичных танцев на основе джазовой музыки, стилизованной под звуки лязга, треска и свиста машин, воспроизвести ритм и характер производственных процессов.

² «... в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань» — слова Мазепы из поэмы А. С. Пушкина «Полтава» (1829).

Ах, вижу я: кому судьбою
Волненья жизни суждены,
Тот стой один перед грозой,
Не призывай к себе жены.
*В одну телегу впрячь не можно
Коня и трепетную лань.*
Забылся я неосторожно:
Теперь плачу безумствам дань...

³ «Маститые Яковлев и Чижевская везут один гастрольный воз...» — имеются в виду гастроль Александрино театра, проходившие в Гомеле в это же время (см. Наш понедельник, №44. 09.07.1923. С. 3; Наш понедельник, №45. 16.07.1923. С. 3; Наш понедельник, №46. 23.07.1923. С. 3. — Стр. 392, 395, 397 наст. изд.).

⁴ *Гротеск* — здесь имеется в виду направление, ориентированное на особую художественную образность, комически или трагикомически обобщающее и заостряющее жизненные отношения посредством причудливого и контрастного сочетания реального и фантастического, правдоподобия и карикатуры, гиперболы и алогизма (Большая советская энциклопедия: в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1972. Т. 7).



⁵ «...оставляет на левом фронте театра паролод современности» — в данном случае Л.С. Выготский обращается к ЛЕФу, Левому фронту искусств, особой литературной группе, которая возникла в конце 1922 г. в Москве и просуществовала до 1929 г. Членами группы были писатели и теоретики искусства В. Маяковский, Н. Асеев, С. Третьяков, В. Каменский, Б. Пастернак (порвал с Лефом в 1927), А. Крученых, П. Незнакомов, О. Брик и др. Леф, по мнению его создателей, — новый этап в развитии футуризма. «Леф — есть объединение работников левого фронта, ведущих свою линию от старых футуристов» (В. Маяковский); «Мы, "Лефы" ведем свое начало от "Пошечины общественному вкусу"» (С. Третьяков); «Мы — футуристы» (О. Брик). Теоретики Лефа утверждали, что футуризм не просто определенная художественная школа, а общественное движение. Фразеологизм «паролод современности» взят из манифеста ЛЕФа «Пошечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства» (1912): «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и прочих, и прочих с Паролода современности (выделено ред.)».

⁶ «...эксцентрический театр» — под эксцентрикой в театре подразумевается: художественный прием острокомедийного и пародийного изображения действительности; прием, основанный на «умышленном» нарушении логики и причинно-следственных связей в действиях или событиях, как бы причудливом смещении привычных понятий, а также использовании предметов в несвойственных им функциях, в результате чего обыденные, привычные действия и жизненные явления получают неожиданное переосмысление (Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 1998; Энциклопедия Эстрада России. XX век. Лексикон. М.: РОССПЭН, 2000. С. 759-760).

⁷ «...злыхательство в "Газете"...» — скорее всего, имеется в виду особый жанр театральных представлений «Живая газета», основанный на газетном материале или на острозлободневных фактах жизни. «Живая газета» возникла из так называемой «Устной газеты» (чтение вслух одним или несколькими чтецами статей и информации из текущей прессы), которая получила большое распространение на фронтах Гражданской войны 1918-1920 гг. Сформировавшись в начале 20-х гг., «Живая газета» стала одним из самых распространенных видов художественной агитации. Включала монологи, коллективную декламацию, частушки, фельетоны и т. п. В 1923 г. возникла первая профессиональная «Живая газета» — «Синяя блуза» (Лобова Н., Пермяк Е. Живая театрализованная газета. М.; Л., 1932).

⁸ «...танцев апашей...» (франц. *Apache* — американский индеец племени апачей) — стиль парного танца (*apache dance*), родившийся в начале XX в. в парижских трущобах. Демонстрирует несдержанность чувств. В Танце Апаш мужчина, сильный, ловкий, грубый хулиган, хозяин и господин своей партнерши — уличной женщины. Он небрежно обращается с ней; под его управлением партнерша делает резкие движения, часто меняет направление. Здесь нет обычных танцевальных шагов, действие передается своеобразной пантомимой. Женщина подвергается сильным объятиям, с ней обращаются жестко, она отвечает своему партнеру такой же грубостью. В сущности, здесь изображалась борьба двух неистовых любовников.

⁹ «...в исполнении Ивер и Нельсон» — одна из самых популярных танцевальных пар эстрады 20-х гг.: Лидия Ивер и Аркадий Нельсон (Л. Винтер и А. Котковский). Выступали в жанре дуэтно-акробатического танца, который возник на советской эстраде в середине 20-х гг. В дуэте Ивер и Нельсона интересным было внешнее, контрастное сопоставление маленькой хрупкой женщины и крупного мужчины, всегда выигрышное на сцене. Костюмы

соответствовали манере их поведения: Нельсон чаще выступал во фраке, Ивер любила стоячие «воронкообразные» воротники, к которым прикреплялся плащ, ловко скрывающий некоторую ее сутулость. Плащ отбрасывался в тот момент, когда завершалось спокойное, «салонное» начало номера. Ивер и Нельсон были характерным явлением эстрады 20-х гг., а с точки зрения жанра представляли собой переходную стадию от салонного дуэта (с типичной для него эстетикой) к танцевально-акробатическому (Шереметьевская Н. В. Танец на эстраде. М.: Искусство, 1985).

¹⁰*Дадаизм, или дада* — модернистское течение в литературе, изобразительном искусстве, театре и кино; направление существовало с 1916 по 1922 г. В 1920-е гг. французский дадаизм слился с сюрреализмом, а в Германии — с экспрессионизмом. Основатель течения поэт Тристан Тцара обнаружил в словаре слово «дада», которое на разных языках обозначало совершенно разное. Главной идеей дадаизма было последовательное разрушение какой бы то ни было эстетики. Дадаисты провозглашали: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего» (Дадаизм и сюрреализм // Модернизм: анализ и критика основных направлений / Ред. В. В. Ванслов, Ю. Д. Колпинский. М.: Искусство, 1980. С. 196) Основными принципами дада были иррациональность, отрицание признанных канонов и стандартов в искусстве, цинизм, разочарованность и бессистемность.

¹¹*Марадудина Мария Семеновна (1888-1960)* — первая в России женщина-конферансье. Начинала как драматическая актриса, исполняла эпизодические роли, затем работала в театрах миниатюр. В 1912 г. поступила в театр-кабаре «Летучая мышь», где впервые начала конферировать. Выступала в образе интеллигентной женщины, склонной к эксцентризму. Появлялась на сцене в вечернем платье, с ярко-рыжими волосами. Играла гостеприимную хозяйку, пригласившую гостей-зрителей.

Гастроли Утесова и Фореггера

¹ Наш понедельник, № 47. 30.07.1923 г. С. 3.

²*Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881-1925)* — русский писатель, сатирик, театральный критик. Аверченко многие годы с успехом работал в журнале «Сатирикон» вместе с писателями и поэтами Тэффи, Сашей Черным, О. Дымовым, Н. Ремизовым (Ре-ми) и др. Именно там появились его самые блестящие юмористические рассказы. За время работы Аверченко в «Сатириконе», этот журнал стал необычайно популярен; по мотивам рассказов Аверченко ставились пьесы во многих театрах страны («Литейном театре», «Кривом зеркале», «Летучей мыши»). В 1921 г. в Париже выходит книга памфлетов «Дюжина ножей в спину революции», где Аверченко сокрушался об ужасной гибели России. Характерно, что В. И. Ленин в газете «Правда» ответил Аверченко: «...Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталанливой книжки. Когда автор свои рассказы посвящает теме, ему неизвестной, выходит нехудожественно. Например, рассказ, изображающий Ленина и Троцкого в домашней жизни. Злобы много, но только непохоже, любезный гражданин Аверченко! <...> Чтобы о них талантливо написать, надо их знать. А вы их не знаете. Зато большая часть книжки посвящена темам, которые Аркадий Аверченко великолепно знает, пережил, передумал, перечувствовал. И с

поразительным талантом изображены впечатления и настроения представителя старой, помещичьей и фабрикантской, богатой, объевшейся и объедавшейся России. Так, именно так должна казаться революция представителям командующих классов. Огнем пышущая ненависть делает рассказы Аверченко иногда — и большей частью — яркими до поразительности. Есть прямо-таки превосходные вещички, например, «Трава, примятая сапогами», о психологии детей, переживших и переживающих гражданскую войну...» (Ленин В. И. Талантливая книжка Аверченко // Правда, 1921. № 263. 22 ноября). Вероятно, это был своеобразный ответ Ленина и на сатирический рассказ Аверченко: «Здравствуй, голубчик! Ну, как поживаешь? Все ли у тебя в полном здравьи? Кстати, ты, захлопотавшись около государственных дел, вероятно, забыл меня?.. А я тебя помню...» (Аверченко А. Т. Приятельское письмо Ленину от Аркадия Аверченко // Зарницы. Вольная Литва, 1921. № 44. 27 июля).

³ «Ныне увидели, вложили персты в язвы и уверовали» — ставшая крылатой фраза из Библии, характеризующая Фома Неверующего. Персонаж евангельского предания апостол Фома отсутствовал в то время, когда Христос после распятия и вознесения снова явился своим ученикам. Фома подверг сомнению услышанное: «Другие ученики сказали ему: мы видели Господа. Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю» (Ин. 20:25).

⁴ *Пуришкевич Владимир Митрофанович — (1870-1920)* — русский политический деятель ультраправого толка, монархист, черносотенец. Пуришкевич был одним из самых ярких политиков Российской империи. В Государственной Думе он заслужил репутацию отъявленного скандалиста и провокатора. В своих воспоминаниях начальник одной из канцелярий Государственной Думы Я. В. Глинка так охарактеризовал Пуришкевича: «Он не задумается с кафедры бросить стакан с водой в голову Милюкова. Необузданный в словах, за что нередко был исключаем из заседаний, он не подчинялся председателю и требовал вывода себя силой. Когда охрана Таврического дворца являлась, он садился на плечи охранников, скрестивши руки, и в этом кортеже выезжал из зала заседаний» (Глинка Я. В. Одиннадцать лет в Государственной думе. 1906-1917. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 51).

⁵ «*Фореггеру близка очень идея реклам-театра*» — имеется в виду статья Н. Фореггера «Реклам-тренинг и Диверт-театр» (1922): «Все существующие классификации театральных произведений, как по форме (опера, балет, драма и т. д.), так и по содержанию (трагедия, комедия и т. д.), утратили свой смысл благодаря растворению основных видов в комбинированных. Разумнее деление по характеру основного задания. Таковых три: 1) Реклама, 2) Тренировка и 3) Увеселение. В первую группу войдут все произведения, имеющие своей целью достижение непосредственного, реального результата: интерес к товару, ознакомление с ним, подчинение и т. д.» (Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века / Сост. и общ. ред. В. В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. Вып. 1. С. 63). Добавим, что на этом моменте в рецензии Л. С. Выготского заостряет внимание В. В. Мальцев, отмечая, что «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» (Мальцев В. В. Театр 1920-х годов в оценке Л. С. Выготского // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012. № 1. С. 148). С нашей точки зрения, проблема, которая здесь затрагивается, существенно шире и касается характеристики различных *социальных функций* театрального искусства. Так, если у Фореггера выделяются рекламная, тренинговая (образовательно-воспитательная) и увеселительная

(релаксационная) функции, то Выготский помимо художественно-эстетической ставит специальный акцент на идеологическом моменте, связанном с социально-психологическими особенностями межнационального взаимодействия (социально-интеграционные функции).

⁶ «...к системе естественных, натуральных движений (плоский шаг, бег и пр.)» — здесь Л.С. Выготский повторяет мысль, высказанную им в рецензии «Гастроли Е.В. Гельцер» (Наш понедельник, № 3. 11.09.1922. С. 4. — Стр. 328 наст. изд.) о противопоставлении классического балета и творчества М. Фокина и А. Дункан.

⁷ *Масс Владимир Захарович (1896-1979)* — советский драматург и сценарист. Упоминание его здесь Л.С. Выготским неслучайно, т. к. Масс стал постоянным автором знаменитого тогда в Москве «Театра Четырех масок» (мастерская Н. Фореггера). Добавим, что чуть позже, с середины 1920-х гг., возникло содружество Владимира Массы и Николая Эрдмана, которые вместе сочиняли пародии, басни, интермедии, обозрения для Леонида Утесова и его оркестра. В качестве примера приведем одну из басен В. Массы и Н. Эрдмана «Непреложный закон».

Мы обновляем быт
И все его детали...
Рояль был весь раскрыт
И струны в нем дрожали.
– Чего дрожите вы? – спросили у страдальцев
Игравшие сонату десять пальцев.
– Нам нестерпим такой режим –
Вы бьете нас, и мы дрожим!..
Но им ответствовали руки,
Ударивши по клавишам опять:
– Когда вас бьют, вы издаете звуки,
А если вас не бить, вы будете молчать.

Смысл этой краткой басни ясен:
Когда б не били нас, мы б не писали басен.

Харьковский балет

¹ Наш понедельник, № 48. 06.08.1923. С. 3.

Харьковский национальный академический театр оперы и балета имени Н. Лысенко (ХАТОБ) являлся первым украинским стационарным оперным театром, однако открыт был лишь в 1925 г. Постоянная оперная и балетная антреприза существовала в Харькове с 1880 г.; можно предположить, что на момент гастролей в Гомеле в 1923 г. говорится именно об этой харьковской антрепризе.

² «...плачем Израиля...» — можно предположить, что здесь имеется в виду танцевальный номер, поставленный по мотивам ветхозаветной Книги Плача Иеремии. Эта книга представляет собой плачевную песнь, в которой выражается скорбь о бедствии, постигшем израильский народ в 586 г. до н. э., когда вавилонский царь Навуходоносор разрушил Иерусалим.

³ «...итальянскими нищими...» — возможно, имеется в виду концертный номер «Джипси» («Итальянский нищий») на музыку К. Сен-Санса. В 1920 г. балетный номер «Джипси» был в программе известного артиста балета, ученика М. Фокина К. Голейзовского.

⁴ «...вальс капризом...» — по-видимому, имеется в виду популярный на тот момент балетный номер на музыку А. Г. Рубинштейна.

⁵ *Лезгинка* — старинный быстрый кавказский народный танец.

⁶ «...матросским танцем...» — скорее всего, имеется в виду танцевальный номер на мотив известной матросской песни «Яблочко», которая была популярна во время Гражданской войны; ее пели и красные, и белые, и махновцы. Красноармейцы пели: «Эх, яблочко, / Куда ты котишься, / К белому попадешь, / Не воротишься». Белые меняли последние строки на: «...к красному попадешь, / Не воротишься». А у махновцев же был свой вариант: «Эх, яблочко, / Цвета спелого, / Слева красного бьем, / Справа — белого».

⁷ «...осенней песнью...» — наиболее вероятно, что в данном случае имеется в виду балетный номер, поставленный по музыкальной композиции «Октябрь. Осенняя песня» из фортепианного цикла П. И. Чайковского «Времена года» (1876).

⁸ «...трепаком...» — имеется в виду номер «Пляска коней» из балета Ц. Пуни «Конек-Горбунок» (1864).

Тут он кликнул скакунов
И пошел вдоль по столице,
Сам махая рукавицей,
И под песню дурака
Кони пляшут трепака...

⁹ «...ангелом смерти...» — возможно, имеется в виду танцевальный номер из спектакля «Орфей и Эвридика», который был поставлен в Мариинском театре в 1910 г. В. Мейерхольдом в соавторстве с М. Фокиным.

¹⁰ «...бабочкой...» — скорее всего, имеется в виду народный средневропейский танец «Полька-бабочка». В России танец появился в 1845 г. и имел большую популярность в течение долгого времени.

¹¹ *Кол нидрей* (букв. «Все обеты») — танцевальный номер, поставленный по мотивам молитвы, читаемой в синагоге в начале вечерней службы Йом-Кипур. Провозглашение отказа от обетов, зарок и клятв, относящихся только к давшему их. Называется она так по первым двум словам, которыми начинается (Еврейская энциклопедия. СПб.: Изд. О-ва для Научных Еврейских Изд.; Брокгауз-Ефронь, 1906-1913).

¹² *Сомова, Раймер, Власова, Пинно* — установить не удалось.

¹³ «...этюд Эротик...» — в балетном искусстве термин «эксцентрическая эротика» был введен К. Голейзовским. Его стиль и танцевальные этюды критики описывали как «экстракт фантазии и эротики, жгучей, напряженно дрожащей на грани возможного, порой судорожно-грубой, порой целомудренной» (Абрамов И. А. Балет и танец в Москве // Эхо, 1923. № 13).

¹⁴ «...Поэма Фибиха...» — имеется в виду танцевальный номер, поставленный на основе инструментальной пьесы З. Фибиха «Поэма» (1893).

¹⁵ *Иоркин* — наиболее вероятно, что здесь имеется в виду балетмейстер и педагог Павел Константинович Иоркин.

¹⁶ *Эрденко Михаил Гаврилович (1885-1940)* — советский и российский скрипач, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1934); считается основателем цыганской музыкальной династии Эрденко. Известен также тем, что написал ряд произведений для скрипки в академическом и вместе с тем цыганском стиле.

¹⁷ *Вильтзак* — скорее всего, однофамилица известной балерины, ученицы М. Фокина, солистки Мариинского театра (1906-1921) и балета Дягилева (1921-1925) Людмилы Францевны Вильтзак.

В антракте между гастрольями

¹ Наш понедельник, №49. 13.08.1923. С. 3.

² «...минута его повелитель» — возможно, здесь не совсем точная цитата из баллады В. А. Жуковского «Граф Гапсбургский» (1818).

«...Придет ли мне душу растрогать певец
Игрой и благим поученьем?»

...

«Не мне управлять песнопевца душой
(Певцу отвечает властитель);

Он высшую силу признал над собой;

Минута ему повелитель...»

³ «*Кто мимо едет — тот и заедет...*» — здесь Л. С. Выготский отсылает к традиционной русской поговорке: «Житье сиротам, что гороху при дороге: кто мимо идет, тот и урвет» или «Живем, как горох при дороге: кто едет, тот и щипнет» (Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: Художественная литература, 1989).

⁴ «...план выдумать...» — словесный оборот, используемый Ф. М. Достоевским: «Да ведь я же вас и зову в сотрудники... пополам. Вы план выдумаете» (Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1990. Т. 7. Бесы. С. 123).

⁵ *Мейерхольд Всеволод Эмильевич (настоящее имя — Карл Казимир Теодор Майергольд; 1874-1940)* — русский советский театральный режиссер, актер и педагог. Подробнее см. статью: Выготский Л. С. Театральные заметки. Письмо из Москвы // гранки в журнал «Летопись», №3. 16.02.1917. Прим. 39. — Стр. 462 наст. изд.

⁶ *Крэг Эдвард Гордон (1872-1966)* — английский актер, театральный и оперный режиссер эпохи модернизма, крупнейший представитель символизма в театральном искусстве, художник. Оформлял и ставил спектакли «Северные богатыри» Г. Ибсена (Лондон), «Росмерсхольм» Г. Ибсена (Флоренция), «Гамлет» У. Шекспира (1911, Москва, совместно с К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким), «Макбет» У. Шекспира (Нью-Йорк, совместно с Д. Россом). Крэг выступал против мещанской пышности спектаклей, против натурализма в театре; был сторонником «чистого искусства». Он отказался от декоративной плоскостной живописи, обратившись к абстрактному архитектурному оформлению спектаклей; выдвинул теорию «идеального» актера, где актер заменяется «сверхмарионеткой». Следует добавить, что на постановку Гордоном Крэгом «Гамлета» в Художественном театре



Л. С. Выготский специально ссылается в своей работе «Трагедия о Гамлете, принце Датском, В. Шекспира». Так, анализируя смысл фразы «Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!», Выготский пишет, что эти слова Гамлет произносит «пригибаясь к земле под ужасной и давящей тяжестью, которая точно наваливается ему на плечи. Он произносит их перед тем, как идти молиться» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 415). И далее комментируя это место, он отмечает: «Этот образ навеян удивительной игрой артиста Качалова (Московский Художественный театр). Вообще интереснейшая постановка "Гамлета" этим театром во многом, но далеко не во всем, <...> сближается с развиваемыми здесь взглядами, хотя критика (рецензия) не отметила *этого* характера постановки» (там же, с. 537).

⁷ *Дузе* — в газетном тексте была допущена явная типографская опечатка: вместо «Дузе» напечатано «Дубе»; великая итальянская актриса Элеонора Дузе (1858-1924). В 1886 г. она создала собственную театральную компанию. Успешно гастролитровала в США, Южной Америке, России (1891-1892, 1908; Петроград, Москва, Харьков, Киев, Одесса). А. П. Чехов, вспоминая о гастролях Дузе, писал: «Сейчас я видел итальянскую актрису Дузе в шекспировской "Клеопатре". Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Замечательная актриса! Никогда ранее не видал ничего подобного...» (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. 22. С. 77). По популярности Дузе соперничала с французской актрисой Сарой Бернар.

⁸ «...*столько раз приходил невод с травой морской, что не полно ли ждать золотую рыбку*» — здесь отсылка Л. С. Выготского к сказке А. С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке» (1835) подчеркивает необходимость конкретных целенаправленных действий, а не надежду на чудесное изменение к лучшему в театральной жизни Гомеля.

⁹ *Бернар Сара (1844-1923)* — великая французская актриса. Более подробно см. Наш понедельник, № 14. 27.11.1922. С. 3. Прим. 3. — Стр. 552 наст. изд.

¹⁰ «*Без руля и без ветрил...*» — см. Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3. Прим. 1. — Стр. 572 наст. изд.

¹¹ «*Но хоть гирше — да иньше*» — «Хоч и гирше, тики инша» или «Нехай буде гирше, абы инше», — украинская поговорка, в переводе обозначающая: «Хуже, да иначе».

Гастроли второй студии МХАТ

¹ Наш понедельник, № 51. 27.08.1923. С. 3.

Заметим, что творчеству Второй студии МХТ посвящен специальный раздел в первой, дошедшей до нас театральной рецензии Л. С. Выготского «Театральные заметки (Письмо из Москвы)», которая была подготовлена для журнала «Летопись» в феврале 1917 г. В этой рецензии Выготский достаточно подробно анализирует постановку спектакля «Зеленое кольцо» по пьесе З. Гиппиус.

² *Вторая студия МХТ* — студия Художественного театра; существовала в Москве в 1916-1924 гг. Более подробно см. статью: Выготский Л. С. Театральные заметки. Письмо из Москвы // гранки в журнал «Летопись», № 3. 16.02.1917. Прим. 26. — Стр. 458 наст. изд.

³ «...*она в семье своей родной казалась девочкой чужой...*» — цитата из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (1825).

...Итак, она звалась Татьяной.
Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей.
Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
*Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой...*

⁴ *Чехов Михаил Александрович* (1891-1955) — русский и американский драматический актер, театральный педагог, режиссер. Племянник писателя Антона Чехова. В числе его многочисленных выдающихся театральных работ наиболее часто отмечаются Эрик XIV (А. Стриндберга), Хлестаков (Н. Гоголя), Гамлет, (У. Шекспира). После эмиграции в США создал школу актерского искусства, где обучались такие известные актеры как М. Монро, К. Иствуд, Л. Бриджес, Г. Пек, Ю. Бриннер и др. Автор книг «Путь актера» (1928), «О технике актера» (1946) и др.

⁵ *Хмара Александр Михайлович* (1894-1987) — выпускник Вахтанговской школы (1925-1928). Служил в МХТ (1915-1920, 1942-1943), в Театре им. Е. Б. Вахтангова — с 1925 по 1956 г. Считался человеком и артистом потрясающего остроумия, сыграл в театре более 30 ролей. Великолепно играл на гитаре, иногда в дружеских застольях аккомпанировал Федору Шаляпину, прекрасно пел.

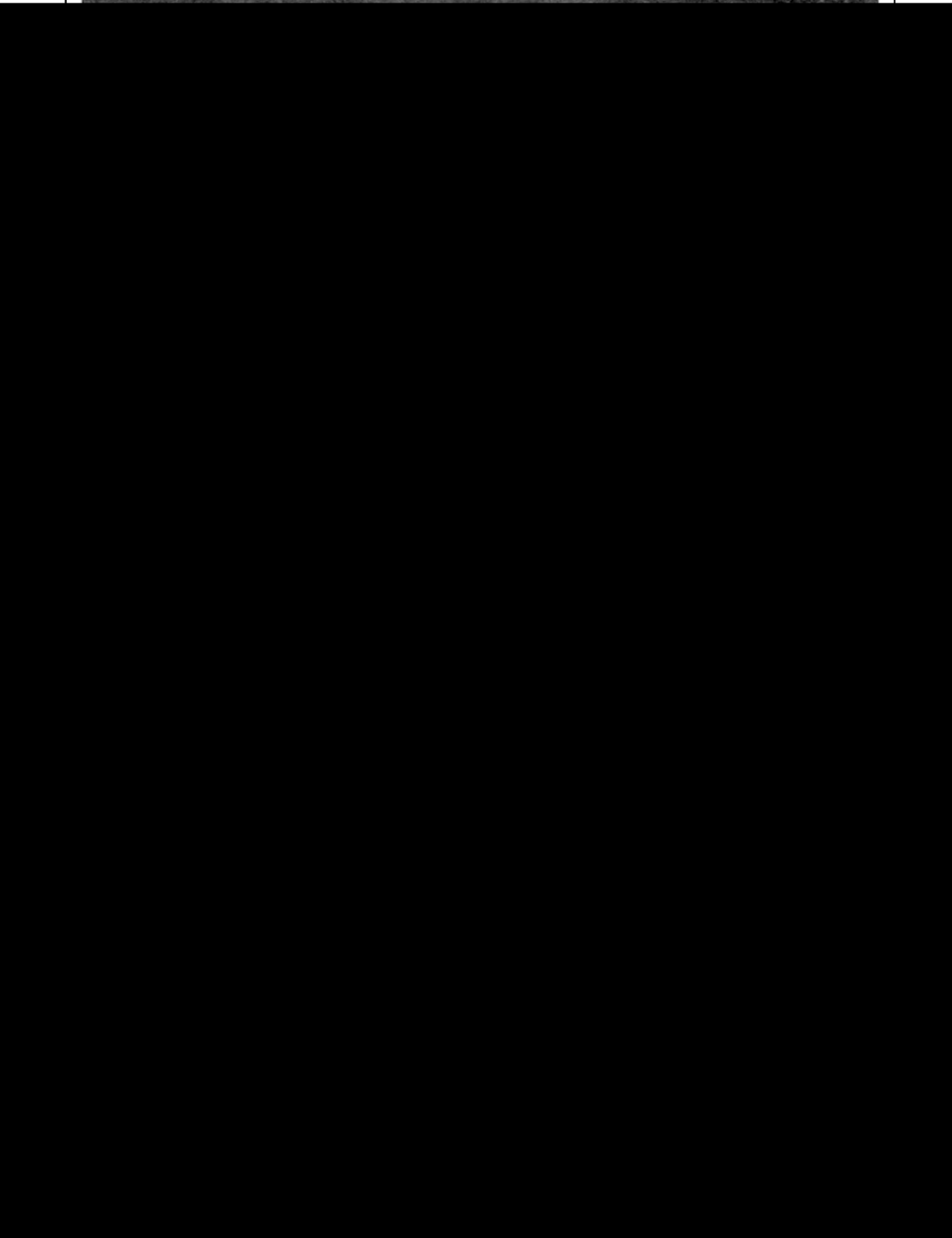
⁶ *Вахтангов Евгений Багратионович* (1883-1922) — актер, режиссер, крупный театральный деятель. Участвовал в работе Первой студии МХТ как актер и режиссер студийных спектаклей. Преподавал и ставил спектакли во Второй студии МХТ. В 1913 г. стал руководителем открывшейся Третьей студии МХТ (с 1926 г. — театр им. Е. Б. Вахтангова). Среди постановок Вахтангова, впоследствии ставших классикой современного театра, были: «Эрик XIV» (Первая студия МХТ, 1921); «Гадибук» (театр «Габима», 1922); «Принцесса Турандот» (Третья студия МХТ, 1922).

⁷ *Первая студия МХТ* — легендарная студия Художественного театра под руководством К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого, существовавшая в Москве с 1912 по 1924 гг. Более подробно см. рецензию Л. С. Выготского «Театральные заметки. Письмо из Москвы» и примечания к ней (гранки в журнал «Летопись», №3. 16.02.1917. Прим. 27. — Стр. 458 наст. изд.).

⁸ «...турандотовской легкости третьей...» — имеется в виду, «Принцесса Турандот» (К. Гоцци, 1762); последний прижизненный спектакль Евгения Вахтангова, поставленный им в 1922 г. в Третьей студии МХТ и считающийся шедевром театра им. Е. Б. Вахтангова. Общеизвестно, что вахтанговская трактовка «Принцессы Турандот» и театральные принципы *иронической сказки*, которые были использованы («игра в сказку» или «сказка в сказке»), — повлияла на дальнейшее развитие жанра литературной сказки (Исаева Е. И. Карло Гоцци и русская театральная сказка // Новые российские гуманитарные исследования [эл. журн.], 2008. № 3).

Стиль «Принцессы Турандот» оказался определяющим для будущего театра, в связи с чем этот спектакль стал его общепринятым символом, а также символом всего театрального направления (театральной школы), которое основывается на вахтанговской концепции «театра-праздника». Первое представление состоялось 28 февраля 1922 г. Первой исполнительницей роли принцессы была Цецилия Мансурова, а принца Калафа — Юрий Завадский.





⁹ «...душевного натурализма...» — один из основополагающих принципов системы К. С. Станиславского. В своей книге «Работа актера над собой» он пишет: «Реализм и даже натурализм внутренней жизни артиста необходим ему для возбуждения работы подсознания и порывов вдохновения» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Ч. 1. С. 61). Само словосочетание «душевный натурализм» встречается и во многих работах, ссылающихся на эту концепцию сценического искусства. Например, Ф. Ф. Комиссаржевский опубликовал работу «Творчество актера и теория Станиславского» (1916), где один из очерков озаглавлен: «К. С. Станиславский и душевный натурализм в Московском Художественном театре».

¹⁰ «...сверчок в 1 студии...» — «Сверчок на печи», спектакль по повести Ч. Диккенса «Сверчок за очагом. Семейная сказка» (1845). Повесть входит в состав «Рождественских повестей» Диккенса. Подробнее по поводу постановки спектакля в 1 студии МХТ см. наши примечания к рецензии Л. С. Выготского «Гастроли "Красного Факела". Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти» (Наш понедельник, №39. 04.06.1923. С. 3. Прим. 3. — Стр. 610 наст. изд.).

¹¹ «...мог провидеть Эрика...» — имеется в виду постановка Е. Вахтанговым и Б. Сушкевичем спектакля «Эрик XIV» по пьесе А. Стриндберга (1921).

¹² «...две души живут с давних пор» — возможно, здесь имеется в виду различие в подходах В. Немировича-Данченко и К. Станиславского, которое стало очевидно к 1930-м гг.

¹³ «...зеленым кольцом гимназистов...» — «Зеленое кольцо»; пьеса З. Гиппиус (1916), которая оценивается как самое удачное драматическое произведение писательницы; посвящено людям «завтрашнего дня». Во 2 студии МХТ постановку осуществил В. Л. Мчедлов. Более подробно о ранних постановках пьесы см. наши комментарии к статье Л. С. Выготского «Театральные заметки (Письмо из Москвы)» (гранки статьи в журнал «Летопись», №3. 16.02.1917. — Стр. 459-465 наст. изд.).

¹⁴ «...показать эту систему в чистом ее виде должна студия» — возможно, имеется в виду *этюдный метод*, где главный акцент делается на «Я» в предлагаемых обстоятельствах, которым пользовался В. Л. Мчедлов в ходе репетиционной работы над постановкой «Зеленого кольца».

¹⁵ «Младость» — пьеса Леонида Андреева (1916). См. прим. 2 к рецензии Л. С. Выготского «Гастроли "Красного Факела". Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна» (Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 3. — Стр. 621-623 наст. изд.).

¹⁶ *Гаудеамус* — имеется в виду не известный студенческий гимн «Gaudeamus», который восходит к жанру застольных песен вагантов: «Да здравствует Университет, / да здравствуют профессора! <...> Да здравствуют все девушки / изящные и красивые! / Да здравствуют и женщины / нежные, достойные любви...», а пьеса Л. Андреева «Гаудеамус» (1910).

¹⁷ «...эту самую пьесу ставил у нас Красный Факел» — см. рецензию Л. С. Выготского «Гастроли "Красного Факела". Зеленое кольцо — Младость — Монна Ванна» (Наш понедельник, №40. 11.06.1923. С. 3. — Стр. 381 наст. изд.).

¹⁸ *Прудкин Марк Исаакович (1898-1994)* — советский актер театра и кино. Народный артист СССР (1961), Лауреат трех Сталинских премий (1946, 1947, 1949). С 1918 по 1924 г. — студент и актер во 2-й Студии МХТ. С 1924 г. Марк Прудкин работал во МХАТе (с 1989 г. — во МХАТ им. Чехова). В студии ему особенно удавались роли героико-романтического плана — Карла Моора («Разбойники» Шиллера, 1923), Дона Луиса в «Даме-невидимке» Кальдерона (1924), Чацкого в «Горе от ума» Грибоедова (1925).

¹⁹ *Гузев Александр Иванович* — актер МХТ с 1916 по 1955 г., Заслуженный артист РСФСР (1948).

²⁰ *Елина Елена Кузьминична (1898-1967)* — советская актриса, Заслуженная артистка РСФСР (1948). С 1916-1924 гг. — актриса 2-ой Студии МХТ; с 1924 по 1964 работала в МХАТе. Среди ролей Елиной выделяли Донью Анжелу в «Даме-Невидимке» (П. Кальдерон), Ефимию Бочкову в «Воскресении» (по Л. Толстому), Клеопатру во «Врагах» (М. Горький) и др.

²¹ *Зуева Анастасия Платоновна (1896-1986)* — советская актриса театра и кино; Народная артистка СССР (1957); Лауреат Сталинской премии второй степени (1952). В 1916 г. принята во 2-ю Студию МХТ, в 1924 г. — в труппу МХАТ. В 1922 г. исполнила одну из главных ролей в ставшем культовым спектакле К. С. Станиславского «Синяя птица» по пьесе М. Метерлинка.

²² *Ершова* — установить не удалось. Возможно, имеется в виду *Владимир Львович Ершов (1896-1964)* — народный артист СССР (1948), актер Второй студии МХТ с 1916 г.

²³ *Еланская Клавдия Николаевна (1898-1972)* — советская актриса театра и кино. Народная артистка СССР (1948). Лауреат Сталинской премии первой степени (1952). В 1920 г. поступила во 2-ю студию МХТ. В 1924 г. Еланская была принята в труппу МХАТ.

²⁴ *Александрова* — установить не удалось.

²⁵ «*Младость — и вечная к ней рифма радость...*» — здесь отсылка (не совсем буквальная) к строкам из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (1825):

Мечты, мечты, где ваша сладость?

Где, вечная к ней рифма, младость?

В этой связи, стоит обратить внимание на композиционное построение самой рецензии Л. С. Выготского. Так, начиная рецензию с цитаты из «Евгения Онегина» («она в семье своей родной казалась девочкой чужой»), он и завершает, *закольцовывает* ее строками из этого же произведения. И если свою рецензию Выготский «рифмует», фиксируя тем самым основной смысл критических замечаний, то в оценке постановки спектакля 2 студии МХТ он подчеркивает, в качестве главного недостатка, — отсутствие этой *внутренней рифмы*.

²⁶ «...нет, делать — новые ключи» — здесь Л. С. Выготский ставит фундаментальный для психологии искусства вопрос о психологических механизмах, лежащих в основе как художественного восприятия, так творчества. Причем центральный момент связан с принятием смысловой позиции персонажа, в основе которого лежит механизм идентификации (и зрителя, и актера). Заметим, что Выготский, с одной стороны, фиксирует проблему понимания в связи с произошедшими социальными изменениями, отдаляющими содержательный контекст пьесы от современных социо-культурных реалий, в которых находятся как зрители, так и актеры. Подобное отчуждение, связанное с различием контекстов и фиксируется образом «устаревших замков». Но это только одна часть проблемы. Другая ее сторона связана с требованиями новой *психотехники* (как зрителя, так и актера) для постижения образа персонажа. А это фиксируется понятием — «ключи». Таким образом, здесь обозначается особый ракурс рассмотрения проблематики психологии искусства: она должна учитывать взаимосвязь изменений не только культурного контекста, но и психотехнических механизмов, а это, конечно, лишь в первом приближении, и есть обозначение культурно-исторического подхода в психологии.

Гастроли второй студии МХТ

¹ Наш понедельник, № 52. 03.09.1923. С. 3.

² «*Несколько лет тому назад мне привелось писать об открытии той самой студии Московского художественного театра...*» — имеется в виду статья «Театральные заметки. Письмо из Москвы», которая была подготовлена Л. С. Выготским для журнала «Летопись». Гранки статьи, датированные 16.02.1917 г., хранятся в архиве семьи Выготского. Эта статья в журнал «Летопись» и комментарии к ней опубликованы в данном издании.

³ «*Зеленое кольцо*» — пьеса З. Гиппиус (1916). Премьерой «Зеленого кольца» (реж. В. Л. Мчеделов) открылась Вторая студия МХТ в 1916 г. Подробнее о постановке «Зеленого кольца» Второй студией МХТ см. прим. 26 в статье: Выготский Л. С. Театральные заметки. Письмо из Москвы // гранки в журнал «Летопись», №3. 16.02.1917 (Стр. 458 наст. изд.). Также об этой постановке см. Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М.: Московский Художественный театр, 2007; Марков П. А. В Художественном театре: Книга завлита. М.: Всероссийское театральное общество, 1976.

⁴ «*...были раскрыты детские души*» — цитата из статьи Выготского «Театральные заметки. Письмо из Москвы» (см. стр. 312 наст. изд.).

⁵ «*...это — маленький театр, почти домашняя комната*» — там же.

⁶ «*У первого исполнителя это была блестящая роль*» — роль дяди Мики в первой постановке исполнял А. А. Стахович. Актерское дарование Стаховича высоко оценивали С. М. Волконский, О. Л. Книппер-Чехова, М. И. Цветаева и др. К. С. Станиславский писал: «Многие роли он играл прекрасно. Лучшими считались граф Любин в "Провинциалке" и дядя Мика во Второй студии. Он стал и в жизни дядей Микой среди зеленого кольца молодежи Второй студии. Много любви, сердца, увлечения, надежды, бодрости и дружеских отеческих забот он принес молодежи» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 6. Ч. 1. С. 118).

Стахович Алексей Александрович (1856-1919) — участник русско-турецкой войны; в 1907 г. вышел в отставку в чине генерал-майора. В 1902 г. стал пайщиком МХТ, в 1907 г. — одним из его директоров, а в 1910 г. поступил в труппу МХТ. В марте 1917 г. Стахович вошёл в состав Театральной комиссии Особого совещания по делам искусств при Временном правительстве. Стахович не принял Октябрьской революции и в 1919 г. покончил с собой. По поводу похорон Стаховича Цветаева писала: «Из церкви его понесли в Камергерский. Толпа была огромная. <...> От Зубовской площади толпа начала редеть. В постепенности этого редения выяснилось, что за ним идет одна молодежь — студийцы II Студии — его "Зеленое кольцо". Они трогательно пели» (Цветаева М. И. Смерть Стаховича // Цветаева М. И. Дневниковая проза. М.: Захаров, 2002). Добавим, что Цветаева также посвятила Стаховичу цикл стихотворений «Памяти А. А. Стаховича» (1919). Вот одно из них.

Не от запертых на семь замков пекарен
И не от заледенелых печек –
Барским шагом – распрямляя плечи –
Ты сошёл в могилу, русский барин!



Старый мир пылал. Судьба свершалась.
– Дворянин, дорогу – дровосеку!
Чернь цвела... А вблизи тебя дышалось
Воздухом Осьмнадцатого Века.

И пока, с дворцов срывая крыши,
Чернь рвалась к добыче вожденной –
Вы *bon ton, maintien, tenue* – мальчишек
Обучали – под разгром вселенной!

Вы не вышли к черни с хлебом-солью,
И скрестились – от дворянской скуки! –
В чёрном царстве трудовых мозолей –
Ваши восхитительные руки.

⁷ *Татищев Владимир Константинович* — основатель, режиссер и актер театра «Красный факел». На гастрольные спектакли «Красного факела» в Гомеле Выготский дал цикл рецензий (Наш понедельник, №№ 38-41. 1923. — Стр. 374-387 наст. изд.); в частности, о спектакле «Зеленое кольцо» он пишет в рецензии, опубликованной 11.06.1923 (Стр. 381 наст. изд.).

⁸ *Судаков Илья Яковлевич (1890-1969)* — народный артист РСФСР, режиссер, театральный педагог, художественный руководитель ряда столичных театров (ТРАМ, 1933-1937; Малый театр, 1937-1944 и др.). В 1914 г. Судаков поступил на историко-филологический факультет Народного университета А. Л. Шанявского в Москве (заметим, что в это же время на этом факультете учился и Выготский). С 1916 г. работал во 2-ой Студии МХТ. Именно здесь началось становление Судакова как актера и режиссера. С 1919 г. исполнял эпизодические роли в спектаклях МХТ («Смерть Пазухина», «Синяя птица», «На дне», «Царь Федор Иоаннович» и др.). С 1924 г. Судаков активно занимается режиссерской деятельностью и ставит на сцене МХАТа такие знаковые спектакли, как «Дни Турбиных» (1926), «Бронепоезд 14-69» (1927, постановка совместно с Н. Н. Литовцевой), «Растратчики» (1928), «Блокада» (1929, совместно с В. И. Немировичем-Данченко) и др.

⁹ «...какой-то чеховский дачный муж...» — имеется в виду «Трагик поневоле (шутка в одном действии)» А. П. Чехова.

¹⁰ «...жених из предложения...» — имеется в виду «Предложение (шутка в одном действии)» А. П. Чехова.

¹¹ *Баталов Николай Петрович (1899-1937)* — заслуженный артист РСФСР. С 1916 г. — актер Второй студии МХТ; представитель второго поколения студийцев.

¹² «Великий бог деталей, всемогущий бог любви» — строки из стихотворения Б. Л. Пастернака «Давай ронять слова...» (1917).

Давай ронять слова,
Как сад – янтарь и цедру,
Рассеянно и щедро,
Едва, едва, едва.

Не надо толковать,
Зачем так церемонно
Мареной и лимоном
Обрызгнута листва.

...

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист раки
С седых кариатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?

Ты спросишь, кто велит?
— Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,
Ягайлов и Ядвиг.

Не знаю, решена ль
Загадка зги заgrabной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя, — подробна.

¹³ «...и в подробностях спектакль совсем не хорош» — здесь Выготский, неявно обращаясь к концовке стихотворения Пастернака, которая не приводится в самой рецензии («... но жизнь, как тишина осенняя, — подробна» — здесь и далее выделено ред.), специально акцентирует внимание на различии между «мелкостью» подробностей и «великостью» *деталей*, подчеркивая, тем самым, что при создании произведения искусства важно не автоматическое копирование жизни, а именно отбор тех моментов (*деталей*), которые проявляют основную мысль. Заметим, что подобное сопоставление характеризует и глубокое понимание Выготским основного смысла стихотворения «Давай ронять слова...», к которому Пастернак неслучайно взял эпиграфом строки из своего же стихотворения «Балашов»: «Мой друг, ты спросишь, кто велит, / Чтоб жглась юродивого речь?». Подчеркнем, что «Балашов» завершается строками: «В природе лип, в природе плит, / В природе лета было жечь». Таким образом, именно *природу явления* (его суть) и должна выражать (прояснять) художественная *деталь*. Спектакль же, о котором пишет Выготский, по его мнению, нагруженный мелкими подробностями, не проясняет основного: «...драмы Финочки, девочки, спасающейся из черного колодца одиночества через общение с зеленым кольцом, через преодоление одиночества...».

¹⁴ «...поблекла в новом исполнении Ценовской» — первой исполнительницей роли Финочки в спектакле Второй студии МХТ «Зеленое кольцо» была Алла Тарасова (подробнее см. наше прим. №26 к статье «Театральные заметки. Письмо из Москвы» (стр. 458 наст. изд.).

Ценовская Мария Антоновна (1906-?) — актриса, режиссер. Работала во Второй студии МХТ (1920-е); в 1930-е — в Московском Рабочем театре Замсовета, Ленинградском ТРАМе, театре Ленсовета и др.

¹⁵ «*радость совместности*» — здесь отсылка к пониманию З. Гиппиус основной темы пьесы «Зеленое кольцо», которое она формулирует в своем послесловии «Зеленое — алое — белое» (подробнее см. наше прим. № 34 к статье Выготского «Театральные заметки. Письмо из Москвы» (стр. 461 наст. изд.).

¹⁶ «...скомканная *"История лейтенанта Ергунова"* по Тургеневской повести...» — премьера спектакля «История лейтенанта Ергунова» в постановке Е. Ф. Краснопольской во Второй студии МХТ состоялась в 1916 г. Второй вариант постановки был осуществлен режиссерами-педагогами студии Е. Краснопольской и Н. Массалитиновым (1918). В разное время в спектакле были заняты О. И. Пыжова и Р. Н. Молчанова (Колибри), Н. П. Баталов (Ергунов, Доктор), А. П. Зуева (Старуха-хозяйка) и др. Поскольку Выготский использует по отношению к постановке определение «скомканная», то можно предположить, что на гастролях в Гомеле показывался спектакль «Дневник Студии». В московском варианте (в первой редакции) «Дневник Студии» включал в себя три части: главы из романа Н. С. Лескова «Некуда» (реж. Н. Массалитинов), картины из рассказа И. С. Тургенева «История лейтенанта Ергунова» (реж. Е. Краснопольская), «Ночь вторая» из романа Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (в главной роли была занята Соня Голлидэй — муза Марины Цветаевой, которой та посвятила свою «Повесть о Сонечке»). Возможно, что гастрольный вариант спектакля в Гомеле имел иную компоновку, включая неустановленную нами комедию (««американская», как ботинки Вера, комедия»), а также сцену из романа Д. С. Мережковского «14 декабря», которая и разбирается Выготским далее в его рецензии.

¹⁷ «...из романа Мережковского о декабристах» — тема декабристов встречается в творчестве Д. С. Мережковского неоднократно, здесь же имеется в виду третья часть его трилогии «Царство зверя» — роман «14 декабря» (1918). В романе есть сцена допроса Кондратия Рылеева государем Николаем I, которую и имеет в виду Выготский. Приведем фрагменты из этого эпизода, характеризующие психологические особенности поведения действующих лиц: «Рылеев хотел встать. Но государь удержал его за руку. "...Если бы ты только знал, Рылеев, — да нет, никогда не узнаешь, никто никогда не узнает, — что я чувствую и чувствовать буду всю жизнь, вспоминая об этом ужасном дне — Четырнадцатом! Кровь, кровь, весь в крови — не смыть, не искупить ничем! Ведь я же не зверь, не изверг — я человек, Рылеев, я тоже отец. У тебя Настенька, у меня — Сашка. Царь — отец, народ — дитя. В дитя свое нож — в Сашку! В Сашку! В Сашку!" Закрыл лицо руками. Долго не отнимал их; наконец, отнял и опять положил их на плечи его, заглянул в глаза с улыбкою, как будто молящею. "Видишь, я с тобой как друг, как брат. Будь же и ты мне братом. Пожалей, помоги!" "Лжет — не лжет? Лжет — не лжет? Искушаешь, дьявол? Ну, погоди ж, и я тебя искушу!" — вдруг разозлился Рылеев. — Правду хотите знать, ваше величество? Так знайте же: свобода обольстительна, и я, распаленный ею, увлек и других. И не раскаиваюсь. Неужели тем виноват я пред человеками, что пламенно желал им блага? Но не о себе хочу говорить, а об отечестве, которое, пока не остановится биение сердца моего, будет мне дороже всех благ мира и самого неба!». Говорил, как всегда, книжно, не просто, а теперь особенно, потому что заранее обдумал всю эту речь. Вдруг вскочил, поднял руки; бледные щеки зарделись, глаза засверкали, лицо преобразилось. Сделался похож на прежнего Рылеева, бунтовщика неукротимого — весь легкий, летящий, стремительный, подобный развеваемому ветром пламени. <...> "Когда вы еще великим князем были, вас уже никто не любил, да и любить было не за что: единственные занятия — фрунт и солдаты; ничего знать не хотели, кроме

устава военного, и мы это видели и страшились иметь на престоле российском прусского полковника или, хуже того, второго Аракчеева, злейшего. И не ошиблись: вы плохо начали, ваше величество! Как сами изволили давеча выразиться, взошли на престол через кровь своих подданных; в народ, в дитя свое вонзили нож... И вот плачете, каетесь, прощения молитесь. Если правду говорите, дайте России свободу, и мы все — ваши слуги вернейшие. А если лжете, берегитесь: мы начали — другие кончат. Кровь за кровь — на вашу голову или вашего сына, внука, правнука! И тогда-то увидят народы, что ни один из них так не способен к восстанию, как наш. Не мечта сие, но взор мой проникает завесу времен! Я зрю сквозь целое столетие! Будет революция в России, будет! Ну, а теперь казните, убейте..."» (цит. по: Мережковский Д. С. 14 декабря (Николай Первый). М.: Современник, 1994).

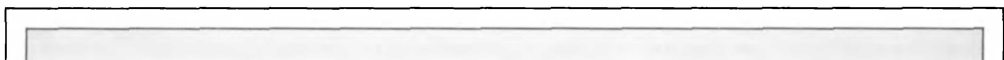
Заметим, что позднее во МХАТе состоялась премьера постановки спектакля «Николай I и декабристы» (1926; инсценировка А. Кугеля по роману Д. Мережковского; реж. Н. Литовцева; худ. руководитель постановки К. Станиславский). В спектакле были заняты В. Синицын, В. Качалов, Ю. Завадский, а также бывшие студийцы Второй студии МХТ (Н. Баталов, И. Судаков, В. Вербицкий). Это служит дополнительным подтверждением нашего предположения о том, что во второй гастрольный спектакль Студии, наряду с «Ергуновым», был включен фрагмент из «14 декабря».

¹⁸ *Покровский Михаил Николаевич (1868-1932)* — видный русский историк-марксист, советский политический деятель. Лидер советских историков в 1920-е гг., глава марксистской исторической школы в СССР. С мая 1918 г. до конца жизни — заместитель наркома просвещения РСФСР. В Совнарком Покровский отвечал за сферу науки и высшего образования. Был автором более тридцати работ о декабристах (1907-1926), причем в первый период своей научной деятельности он отрицал революционность декабристов, говоря о них, как о дворянах, преследующих свои классовые цели. В двадцатые годы его взгляды несколько меняются, и он признает революционный характер их деятельности.

¹⁹ «...но и зарезать цыпленка, вероятно, затруднились бы» — здесь и далее Выготский приводит цитаты из статей Покровского, которые наиболее полно представлены в сборнике статей «Декабристы» (Покровский М. Н. Декабристы. Сборник статей. М.; Л.: Государственное издательство, 1927. С. 95).

²⁰ «... "революционная легенда о декабристах", воплощенная ярче всего Герценом...» — Герцен Александр Иванович (1812-1870), русский публицист, писатель, философ. Считается, что Герцен был первым, кто использовал в русской публицистике сам термин «декабристы», который встречается в его дневнике за 1842 г. Герцену принадлежит революционно-героическая концепция причин и целей восстания декабристов, подробно изложенная в ряде его работ, в частности в автобиографическом сочинении «Былое и думы» (1852-1868), где восстание декабристов вписано в логику общего освободительного движения в России и Европе. Более того, свою собственную общественно-политическую деятельность Герцен определял как продолжение дела декабристов, взяв для своего периодического издания название «Полярная звезда», подчеркивая тем самым связь с одноименным альманахом декабристов К. Рылеева и А. Бестужева-Марлинского.

Следует отметить, что В. И. Ленин преобразовал героико-революционный миф Герцена о декабристах в общепринятый в советской историографии вариант: «Сначала — дворяне и помещики, декабристы и Герцен. Узок круг этих революционеров, страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало. Декабристы разбудили Герцена» (Ленин В. И. Памяти



Герцена // Социал-Демократ, 1912. №26. 8 мая (25 апреля). Впоследствии это хрестоматийное определение неоднократно использовалось представителями отечественной культуры, либо как важная смысловая ассоциация с современными политическими реалиями в СССР, либо в качестве пародирования несостоятельности официальных представлений о развитии общественных процессов. Так, Юлий Ким в своем стихотворении «В подражание В. Высоцкому» (1968) пишет:

*Ах, как узок круг этих революционеров.
То-то так легко их окружили во дворе.
И тоже вне народа, и тоже для примера,
И дело происходит тоже в старом декабре.*

Чуть позднее Наум Коржавин посвятил этой теме стихотворение «Памяти Герцена» с подзаголовком «Баллада об историческом недосыпе» (1972).

Любовь к Добру сынам дворян жгла сердце в снах,
А Герцен спал, не ведая про зло...
Но декабристы разбудили Герцена.
Он недоспал. Отсюда всё пошло.

И, ошалев от их поступка дерзкого,
Он поднял страшный на весь мир трезвон.
Чем разбудил случайно Чернышевского,
Не зная сам, что этим сделал он.

...

Мы спать хотим... И никуда не деться нам
От жажды сна и жажды всех судить...
Ах, декабристы!.. Не будите Герцена!..
Нельзя в России никого будить.

Важно подчеркнуть, что, касаясь *легенды* о декабристах, Выготский затрагивает принципиальный сюжет о социальном мифотворчестве, героизации и создании новых идеалов. Заметим, что в 1920-е гг. эта проблема оказалась весьма острой, как в политическом, так и в педагогическом плане, поскольку возникла потребность создания нового пантеона героев нового государства. Показательно, что Выготский уже в гомельский период ясно осознавал особую важность учета тех социокультурных механизмов, которые влияют на формирование и принятие *идеалов*. Характерно, что социальная привлекательность декабристов, как фиксация особого типа противостояния личности и государства, интересовала многих исследователей и в последующие годы, разворачиваясь в разных направлениях: от создания ярких биографических личностных портретов, изучения влияния образа декабриста на социально-психологические образцы поведения в культуре, до исследования декабризма как социального движения (Н. М. Дружинин, Ю. М. Лотман, М. В. Нечкина, С. Н. Чернов, Н. Я. Эйдельман и др.). В этой связи важно специально выделить одну из последних работ, где легенда о декабристах Герцена рассматривается в логике именно социального мифотворчества (Эрлих С. Е. История мифа: «Декабристская легенда» Герцена. СПб.: Алетейя, 2006).

Заметим, что позднее в своих психолого-педагогических работах Выготский уделял специальное внимание изучению *идеалов* в общем контексте вопросов возрастного развития. При этом он подчеркивал особую важность подросткового этапа, считая, что социализация, «врастание подростка в культуру своего времени» (освоение нового содержания сфер права, политики, профессиональной деятельности, искусства), должна учитывать как своеобразие *сотрудничества* подростка с окружающими, так и своеобразие развития *форм мышления* в переходном возрасте и изменение в *мотивационно-потребностной* сфере (Выготский Л. С. Педагогика подростка // Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 4).

²¹ «...*выше героев 14 декабря подняться некуда*» — цитата из статьи М. Н. Покровского «Декабристы. (Легенда и действительность)» (Покровский М. Н. Декабристы. Сборник статей. М.; Л.: Государственное издательство, 1927. С. 95).

²² «...*одно упоминание о его нестойкости вызывает негодование Плеханова*» — там же.

²³ «...*при всей исторической негодности брошюры Герцена...*» — имеется в виду работа А. И. Герцена «Русский заговор 1825 года» (1858).

²⁴ «...*с педагогической точки зрения...*» — выделено М. Н. Покровским.

²⁵ *Минье Франсуа-Огюст (1796-1884)* — известный французский историк, член французской академии. Автор работы «История французской революции» (1824).

²⁶ *Кине Эдгар (1803-1875)* — французский политический деятель, историк. Наиболее известна его работа о Великой французской революции «Революция и критика ее» (1865).

²⁷ *Кунов Генрих (1862-1936)* — теоретик германской социал-демократии, историк, социолог, этнограф, публицист. В Советской России считалось, что «общая концепция труда Кунова, посвященного Великой французской революции (вышел в свет в 1908, в русском переводе — "Борьба классов и партий в Великой французской революции 1789-1794 гг.", 3 изд., 1923), направлена против буржуазного либерализма» (Кунов Г. // Большая советская энциклопедия: в 30 т. М.: Советская энциклопедия, 1969-1978. Т. 14).

²⁸ *Жорес Жан (1859-1914)* — французский философ, историк, теоретик социализма. Помимо активной политической деятельности, Жорес выпускал коллективный десяти томник «Histoire socialiste», в котором первые четыре тома (1901-1905) посвящены истории французской революции с упором на экономические отношения.

²⁹ «...*не так, как описывал ее Минье*» — цитата из статьи М. Н. Покровского «Предисловие к брошюре А. И. Герцена о декабристах» (Покровский М. Н. Декабристы. Сборник статей. М.; Л.: Государственное издательство, 1927. С. 95).

³⁰ «...*художник создает условный, чисто сценический образ — сосуд его большой правды*» — тема различения правды жизни и правды в искусстве, художественной условности, будет позднее подробно анализироваться Выготским в его работе «Психология искусства» (1925), где этому посвящена завершающая глава «Искусство и жизнь».

³¹ «*тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман*» — измененная строка стихотворения А. С. Пушкина «Герой» (1830).

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угрождает праздно! – Нет!

*Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...*

³² «...и младость...» — имеется в виду спектакль Второй студии МХТ по пьесе Л. Андреева «Младость». Подробная рецензия на эту постановку дается Выготским в предыдущем выпуске газеты «Наш понедельник», № 51. 27.08.1923. С. 3. — Стр. 404 наст. изд.

³³ «ребячество, гимназические драмы» — строка из пьесы в стихах М. А. Кузмина «Вторник Мэри» (1921).

Но я люблю вас невыразимо
И не могу, не могу, не могу!..
Я хотел умереть еще прошлую зиму,
Но лучше лечь на осеннем лугу.
Ребячество! гимназические драмы!
Но я, вот я — уже не живой
И плачу, взглянув на карточку мамы
И закат огневой.

³⁴ «...сверчков...» — имеется в виду спектакль Первой студии МХТ «Сверчок на печи» (подробнее см. прим. 2, 3 к рецензии «Гастроли "Красного Факела". Сверчок на печи — Собака на сене — Океан — Победа смерти». — Стр. 610 наст. изд.).

³⁵ «...дяди Вани...» — имеется в виду спектакль МХТ по пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» (премьера состоялась в 1899 г.; реж. В. Немирович-Данченко и К. Станиславский).

³⁶ *Вербицкий Всеволод Алексеевич (1896-1951)* — народный артист РСФСР. С 1916 г. — актер Второй студии МХТ, а позднее и один из ее руководителей; с 1924 г. — актер МХАТа. Оставил «воспоминания» о Студии, которые были опубликованы в Ежегоднике Московского Художественного театра за 1946 г.

³⁷ «...близким к Чехову» — имеется в виду актер М. А. Чехов.

³⁸ «Потоп» — пьеса Ю.-Х. Бергера (1908). В 1915 г. была осуществлена постановка этой пьесы в Первой студии МХТ (реж. Е. Б. Вахтангов). Спектакль, обличающий капиталистическое общество, стал одной из визитных карточек Студии. Успех постановки был связан не только с актуальностью социальной тематики, но и с новаторством режиссуры Вахтангова, которое органично соединилось с нравственно-этическими представлениями Сулержицкого и прекрасными актерскими работами. «Вахтанговым пробовалась резкость жеста и интонации человека в "экстремальной ситуации", жесткость чувств. Заостренность бытового поведения помогала прочувствовать трагически хрупкую идиллию человеческих взаимоотношений в современном мире. На сцене сходились вахтанговская "звонкая и пронзительная нота", "остранение" и обнажение духовного зерна образа — и сулеровская тема "оправдания человека", очищения его через любовь к другому <...> В спектакле существовала опасная грань психологического самомучительства и этического оправдания человека. Запомнился "рваный ритм" Чехова — Фрезера: переход в бешенство через раздражение, панические метания в момент опасности и глубокая внутренняя тишина перед лицом смерти. Писали о

"патологичности" чеховской игры ("патологическое" к концу 20-х — уже идеологический ярлык): ходит на согнутых ногах, с выкатившимися глазами, наталкивается на мебель, вспыхивает далеко не праведным гневом. Редкие облезлые волосы разделены на облизанный пробор. Пенсне неприятно дрожит на носу. В раздражении Фрезер дрался, словно девчонка. Слов не договаривал или, наоборот, долго назло "дразнился", повторяя их. Неожиданно растрогавшись, плакал, хныкал, впадал в нелепый восторг» (МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. М.: Московский художественный театр, 2010. С. 36-37).

Позднее (1918) Вахтангов осуществил постановку пьесы «Потоп» во Второй студии МХТ.

³⁹ «...облик души, которая "естественная христианка"..." — данное определение встречается у раннехристианского писателя и теолога Тертуллиана. Обычно эту фразу переводят: «Душа по природе своей христианка».

⁴⁰ «...это было сыграно, как правдивое происшествие» — важно обратить внимание на то, что Выготский определяет здесь способ актерского существования и дает оценку актерской игры исходя из определения театрального жанра: «ироническая шутка». Подчеркнем, что подобный метод критического анализа вообще характерен для Выготского как театрального критика и встречается во многих его театральных рецензиях.

⁴¹ «Фрезер у Азарина <...> не взрастил ни одного цветка артист» — Азарин Азарий Михайлович (наст. фамилия Мессерер; 1897-1937), актер Второй студии МХТ, ученик Е. Б. Вахтангова. Вместе с М. О. Кнебель был руководителем студии им. Ермоловой, а впоследствии главным режиссером театра им. Ермоловой (1937).

Заметим, что если Выготский скорее негативно оценивает игру Азарина, сравнивая ее с игрой Вахтангова и Чехова, то другие критики, оценивая гастролы Второй студии МХТ в эти же годы писали: «Его Фрезер — образец не только изумительной разработки роли, но и претворения ее в совершенно законченную сценическую форму...» (Мессерер Е. М., Лейкин Н. Б. Азарий Михайлович Азарин. М.: Искусство, 1972).

⁴² «...сирень на камне...» — здесь неявная отсылка к стихотворению И. Ф. Анненского «Сирень на камне» (1904).

...Вот кем-то врезан крест замшённый
В плите надгробной, и, как тень,
Сквозь камень, Лазарь воскрешённый,
Пробилась чахлая сирень...

⁴³ «...свет в пустыне, чудо преображения, вода, претворенная в вино» — здесь Выготский использует библейские сюжеты, связанные с чудесными деяниями, описанными в Ветхом Завете и Евангелии. И в этой связи важно подчеркнуть, что актерская игра в данном случае рассматривается Выготским как *чудесное преображение*. Добавим, что образ претворения воды в вино неоднократно используется им и при психологическом анализе искусства: «...автор для того чертил в своем рассказе сложную кривую, чтобы уничтожить его житейскую муть, чтобы превратить ее прозрачность, чтобы отрешить ее от действительности, чтобы претворить воду в вино, как это делает всегда художественное произведение. Слова рассказа или стиха несут его простой смысл, его воду, а композиция, создавая над этими словами, поверх их, новый смысл, располагает все это в совершенно другом плане и претворяет это в вино. Так житейская история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа» (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство. 1986. С. 196-197).

Петр III и Екатерина II

¹ Полесская правда, № 1006. 25.09.1923. С. 3.

² «...сезон русской драмы...» — в тот период в Гомеле работали две театральные группы: русская и еврейская. Более подробно см. Наш понедельник, № 3. 11.09.1922. С. 4. Прим. 3. — Стр. 520 наст. изд.

³ «Петр III и Екатерина II» — пьеса русского советского драматурга Н. Н. Лернера (1884-1946), автора множества пьес исторического характера («Фаворитка Петра I», «Правительница Руси», «Смерть Пушкина» и др.). Творческую деятельность как драматург и постановщик начал в 1906 г. С историческими фактами Лернер обращался вольно, дополняя их своими порой малоправдоподобными гипотезами. Как отмечала советская критика, «Лернер являлся характерным выразителем вкусов городского мещанства, обывательщины, ищущей в истории только эффектных происшествий и альковных тайн. <...> Драмы Лернера отличаются поверхностностью в трактовке темы, авантюрной фабулой, часто бьющей на сенсацию, опошлением исторических образов — в угоду примитивному восприятию мещанской аудитории» (Лернер Н. Н. // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, 1932. Т. 6. С. 301-302).

⁴ «Да будет свет» — здесь явная смысловая игра, связанная с отсылкой к ветхозаветному тексту о Сотворении мира: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Бытие, гл. 1, ст. 1-3).

Ведьма

¹ Полесская правда, № 1008. 27.09.1923. С. 3.

«Ведьма» — пьеса драматурга и журналиста В. О. Трахтенберга (1910). Среди наиболее известных его пьес: «Потемки души», «Комета», «Победа», «Плевое дело», «Как они бросили курить», «Жар-птица», «Фимка». Наибольший успех имел спектакль по пьесе «Фимка» в Александринском театре (1905; главную роль проститутки исполняла М. Савина).

² «...третьестепенного русского драхенмахера Трахтенберга...» — данное выражение является замечательной остротой Л. С. Выготского, которая построена на игре значений слов в русском, немецком и еврейском (идиш) языках. Буквально «драхенмахер» в переводе с немецкого: драхен — дракон, махер — делать. Иными словами — создатель драконов, змей, нечистой силы, что напрямую касается названия пьесы «Ведьма». Вместе с тем, само слово «драхенмахер», придуманное Выготским, ассоциативно связано с традиционным еврейским оборотом «шахер-махер», что означает: 1) «недобросовестная, ловкая сделка или торговля»; 2) «мелкий плутоватый делец, изворотливый ловкач, умеющий выгодно обделывать разные дела». Отсюда — «шахермахерство» — своекорыстные уловки, изворотливо-плутовская деятельность, плутни. На обоих этих словах лежит печать разговорно-фамильярной экспрессии с сильной окраской пренебрежения. Слова эти — заимствованные. Они восходят к немецким «macher» — «делец» и «schacher» — «торговать, менять, барышничать, цыганить» (ср. «schacher» — «плутовство»). Эти слова вошли в русский язык из идиша (из разговорного еврейского языка). Но этим — «драхенмахер» («недобросовестное, изворотливо-плутовское



делание змей») — смысл остроты не исчерпывается, поскольку весьма примечательна и сама фамилия драматурга, — «Трахтенберг». Эта фамилия принадлежит к роду тех еврейских фамилий, которые не указывают ни на род занятий, ни на особенности поведения, ни на место жительства предка. Фамилия Трахтенберг восходит к двум германским основам: компонент «trachten», вероятно, образован от слова «trakhtn», что в переводе с идиша означает «думать, мыслить», или от немецкого «tracht» — «национальный костюм, платье»; «berg» же в переводе с немецкого означает «гора, холм». Эта фамилия давалась немецкими чиновниками для подчеркивания принадлежности человека к евреям. Поскольку ведьмы устраивают *шабаши на Лысой горе*, то наличие основы «гора» в фамилии драматурга усиливает эффект причастности к колдовству. Сочетание же *традиционной еврейской* фамилии Трахтенберг с оборотом *«третьестепенный русский»* усиливает несуразицу: сочетание традиционной еврейскости с третьестепенной русскостью. Иными словами, это словосочетание — «третьестепенный русский драхенмахер Трахтенберг» — вызывает неизбежную смеховую реакцию у тех, кто знает русский и идиш (а таких в то время в Гомеле проживало более половины), в связи с несуразностью всего и вся. По сути дела, эта придуманная Выготским острота исходно ориентирует читателя и на обобщенную оценку самой пьесы, которую дает автор данной рецензии: «Но как предательски сквозь эту дьявольщину просвечивает пустота, разведенная на философии, только что высосанной из пальца».

³ «...всяких "женщин с моря"» — имеется в виду пьеса «Женщина с моря» («Дочь моря») Г. Ибсена (1888). В России премьера состоялась в Новом театре Л. Б. Яворской (1903). В последующие годы ставилась в Михайловском театре (1905; реж. М. Е. Дарский), в Передвижном театре (1909; одну из ролей исполнял А. Я. Таиров), в Александринском театре (1917; реж. В. Э. Мейерхольд и Н. А. Стравинская).

⁴ «Цветы зла» (фр. *Les Fleurs du mal*) — сборник стихотворений французского поэта-символиста Шарля Бодлера, вышедший во Франции с 1857 по 1868 гг. в трех редакциях с различным объемом. Первое издание привело к судебному процессу, в результате которого Бодлер был оштрафован за нарушение норм общественной морали и вынужден был убрать из сборника 6 наиболее «непристойных» стихотворений. Среди переводчиков его стихов на русский язык были И. Анненский, В. Брюсов, Н. Гумилев, М. Цветаева и др.

⁵ «...кто в ней только не ночевал (кроме поэзии) ...» — неявная цитата из оценки И. С. Тургеневым творчества Н. А. Некрасова: «Поэзия даже не ночевала в стихах Некрасова». Эта фраза Тургенева была крайне популярна и, в частности, использовалась в анкете К. И. Чуковского (1919) о Некрасове. Среди респондентов, отвечавших на эту анкету были: А. Ахматова, А. Блок, М. Горький, Е. Замятин, В. Иванов, В. Маяковский (Некрасов вчера и сегодня: Путеводитель по выставке / Сост. Э. С. Красовская, В. Н. Леонович, Е. Ц. Чуковская. М., 1988. Вып. 2).

⁶ *О. Игорева* — достоверно установить не удалось. Возможно, имеется в виду Ольга Петровна Измалкова (1885-1976), выступавшая под сценическим псевдонимом Игорева. Выпускница Петербургской театральной школы Литературно-художественного общества; одна из любимых учениц М. Г. Савиной. С 1912 по 1918 г. работала в Суворинском театре; с 1923 по 1937 — в ленинградских передвижных театрах, гастролировала по стране.

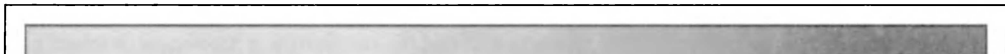
Джентльмен

¹ Полесская правда, № 1009. 28.09.1923. С. 3.

«Джентльмен» — пьеса А. И. Сумбатова-Южина (1896); острая сатира на зарождающуюся буржуазию с ее желанием руководить духовной и интеллектуальной жизнью общества. В центре комедии типичный для конца XIX в. представитель купечества, получивший университетское образование, в окружении (по мнению одного из персонажей пьесы) «людей, играющих первенствующую роль в современном обществе». Он изящен и элегантен, он приобщился к цивилизации, он попробовал себя в литературе (написав повесть под псевдонимом маркиз Вольдир), у него «духовные запросы». По мнению театральной критики, «комизм образа "джентльмена" Рыдлова заключается в резкой контрастности европейской внешности, претензии на душевную рафинированность и продувной торгашеской смекалки, вечного страха лабазника, что его облапошат, тупого чванства и самодурства кулака, сознающего силу своего капитала. <...> Высмеивает Сумбатов претензии маркиза Вольдира на руководство духовной жизнью общества путем издания им собственной газеты. И, несмотря на то, что на этот раз затея с газетой сорвалась, деловая хватка "Джентльмена" убеждает нас в том, что все у него впереди, его капиталы свое возьмут, будут у него в кармане и пресса, и общественное мнение, и все, что он пожелает» (Т. Князевская. Предисловие // А. И. Сумбатов-Южин. Пьесы. М.: Искусство, 1961).

После первых премьерных спектаклей в Малом театре в 1897 г. пьесу запретили «по требованию общественности». Слишком явными были намеки на конкретных лиц (например, на Мику Морозова, который из прелестного мальчика с портрета В. А. Серова сумел вырасти в известного столичного шалопая, сорящего деньгами, предпринимающего глупые издания, считающего себя законодателем моды). Однако вскоре спектакль был возобновлен, шел с большим успехом, и в 1899 г. А. И. Сумбатов за пьесу «Джентльмен» получил Грибоедовскую премию. Добавим, что пьеса вновь обрела свою популярность в последнее время; в 2010 г. состоялась премьера спектакля «Джентльмен» в театре «Современник» (реж. Е. Каменькович).

² «*Великий остроумец сказал <...>: всякий человек имеет право быть глупым, но немцы злоупотребляют этим правом*» — скорее всего, имеется в виду Г. Гейне: «В Берлине, где люди самые умные и где проделывается больше всего глупостей, эта неприятность чувствовалась всего острее. Правительство пыталось принять серьезные меры против этого: лишь самые крупные глупости разрешалось печатать, более мелкие допускались только в разговорах, причем такая льгота распространялась лишь на профессоров и крупных государственных чиновников, а люди помельче могли высказывать свои глупости лишь тайком (выделено ред.); но все эти меры несколько не помогли, подавляемые глупости с тем большей силой выступали наружу при исключительных обстоятельствах; они стали даже пользоваться тайным покровительством сверху, они открыто поднимались снизу на поверхность; бедствие приняло немалые размеры, но вот наконец изобрели средство, которое действует с обратной силой и благодаря которому всякая глупость может считаться как бы не совершенною или может даже превратиться в мудрость. Средство это совершенно простое, и заключается оно в заявлении, что глупость совершенна или сказана в ироническом смысле. Так-то, милое дитя, все в этом мире движется вперед: глупость становится иронией, неудачная лесть становится сатирою, природная грубость становится искусным пародированием, истинное безумие — юмором, невежество — блестящим остроумием...» (цит. по: Гейне Г. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1982. Т.3. Путевые картины).



Следует добавить, что спустя десять лет эту же мысль со ссылкой на Гейне высказал Л. Д. Троцкий: «И умные люди могут делать глупости, особенно в молодом возрасте. Но этим правом, как советовал еще Гейне, не следует злоупотреблять» (цит. по: Троцкий Л. Д. *Немецкая революция и сталинская бюрократия*. М.: Книга по Требованию, 2011. С. 96).

³ «...сумбатовской кухни...» — Сумбатов-Южин Александр Иванович (наст. фамилия — Сумбаташвили; 1857-1927); русский и советский актер, драматург, театральный деятель; Народный артист РСФСР (1922). На профессиональную сцену впервые вышел в Тифлисе в 1876 г. под псевдонимом Сольцев. С 1882 г. и до конца жизни работал в Малом театре. В 1877 г. Южин написал свою первую пьесу «Права жизни». В 1881 г. в Малом театре была поставлена его пьеса «Листья шелестят», затем были написаны пьесы «Соколы и вороны» (написана совместно с В. И. Немировичем-Данченко; впервые поставлена в театре Корша в 1885 г.), «Арказановы» (1886), «Цепи» (1888), «Изнамена» (1903), «Ночной туман» (1916) и др.

⁴ «...быт и "ндравы"...» — характеристика купца-самодура: «ндраву моему не препятствуй» (более подробно см. Наш понедельник, №23. 29.01.1923. С. 3. Прим. 4. — Стр. 567 наст. изд.).

⁵ «...Кит Китыч Островского...» — персонаж пьесы А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» (1856). Подобное сопоставление этого персонажа комедии Островского и Лариона Денисовича Рыдлова у Сумбатов-Южина в литературной и театральной критике сегодня стало общепринятым: «Прошло то время, когда Кит Китыч ходил в смазных сапогах, долгополом сюртуке, приглаживал волосы квасом и читал по складам свои приходные книги. Теперь он изящен... Если Кит Китыч времен Островского трактовал женский вопрос в том смысле, что, мол, курица не птица, женщина не человек, а потому и таску, и ласку должна она принимать с равной покорностью, то Кит Китыч новой формации литературным языком рассуждает о том, что "женщина историческим ходом событий задержана в своем интеллектуальном развитии". Современный Кит Китыч с гордостью ощущает себя представителем третьего сословия и убежден в своем мессианстве» (Т. Князевская. Предисловие // А. И. Сумбатов-Южин. Пьесы. М.: Искусство, 1961).

⁶ «...темного хамства...» — здесь Л. С. Выготский слегка перефразирует привычное словосочетание из широко известной программной статьи Н. А. Добролюбова «Луч света в темном царстве» (1860). Заметим, что тем самым он актуализирует у читателя ожидание обращения к данной статье. И действительно, подводя критический итог концепции спектакля, он уже напрямую обращается именно к данной статье.

⁷ «...с утонченной "культурой"...» — то, что слово «культура» закавычено, подчеркивает ироничное отношение Л. С. Выготского к той культуре, которую несут представители новой буржуазии, формирующейся из среды купечества («темного царства»).

⁸ «...она как соль, потерявшая свою соленость» — метафора «соли, потерявшей свою соленость» неоднократно встречается в Новом Завете. Так, в Нагорной проповеди Иисус говорит: «Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему негодна, как разве выбросить ее вон на попрание людям» (Мф. 5:13); в Евангелие от Марка читаем: «Соль — добрая вещь; но ежели соль не солонна будет, чем вы ее поправите?» (Мк. 9:50).

⁹ «Эти лучи света в темном царстве — лучше бы совсем без света» — отсылка к статье «Луч света в темном царстве» Н. А. Добролюбова, которая посвящена анализу пьесы А. Н. Островского «Гроза». При этом Л. С. Выготский подчеркивает несостоятельность явного

морализаторства в художественном произведении, которое превращается, по сути, в формальное поучение. Добавим, что чуть позже проблему *действенности морали* в художественном произведении Выготский будет специально обсуждать в работе «Психология искусства» (1925) на материале анализа басни. Здесь же важно отметить, что уже в данной рецензии он обращает внимание на два принципиальных момента, которые влияют на идеологию зрителя: с одной стороны, мораль не должна выступать как «пустое говорение о том, как надо», а должна быть выражена в метафорической художественной форме; с другой стороны, само содержание морального суждения должно соответствовать современным общественным тенденциям. И в этом отношении, возможно, неслучайна используемая Выготским в рецензии отсылка к фразе: «Соль, потерявшая свою соленость» (см. прим. 8 к данной рецензии).

¹⁰ «...эстетикой канареечной клетки» — после событий 1917 г. в России канареечная клетка и герань считались символами мешанства, которое идеологически отвергалось и противопоставлялось, особенно в период НЭПа, революционному романтизму. Так у В. В. Маяковского в стихотворении «О дряни» (1920-1921) читаем:

...На стенке Маркс.
Рамочка ала.
На «Известиях» лежа, котенок греется.
А из-под потолка
верещала
оголтелая канарейца.
Маркс со стенки смотрел, смотрел...
И вдруг
разинул рот,
да как заорет:
«Опутали революцию обывательщины нити.
Страшнее Врангеля обывательский быт.
Скорее
головы канарейкам сверните –
чтоб коммунизм
канарейками не был побит!»

¹¹ Бардин — точно установить не удалось. Возможно, здесь упоминается актер Семен Бардин (1900-1973); в 50-е гг. он работал в Московском театре драмы и комедии, снимался в кино. Фильмография достаточно богата: «Капитанская дочка» (1958), «Андрей Рублев» (1966), «Анна Каренина» (1967), «Семнадцать мгновений весны» (1973) и др.

¹² «...изобразить руками круг при слове концентрируется и т. д., и т. п.» — здесь Л. С. Выготский обращает внимание на особенности использования «описательных жестов» в творчестве актера (подробнее см. Наш понедельник, № 14. 27.11.1922. С. 3. Прим. 10. — Стр. 555 наст. изд.).

¹³ «...есть что сказать по поводу роли...» — здесь Л. С. Выготский затрагивает крайне сложный вопрос, касающийся психологических отношений «актер — роль». Это вопрос о включении индивидуальных чувств, мыслей и переживаний при работе над ролью. В этой связи заметим, что М. О. Кнебель, рассматривая различия подходов М. А. Чехова и

К. С. Станиславского, отмечала: «Чехов считал, что материалом искусства являются лишь чувства по поводу роли, чувства, очищенные материалом искусства. Но тут между Станиславским и Чеховым не столько борьба, сколько сложная диалектическая связь — ведь невозможно представить себе творчество того же Чехова вне его собственных чувств, собственной эмоциональной памяти, постоянно обогащающихся художественных впечатлений и т. д.» (Кнебель М. О. Михаил Чехов об искусстве актера // Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 12).

Однако вот что пишет по этому вопросу сам М. А. Чехов: «Когда в 1928 году, уже за границей, Станиславский вызвал меня на беседу о его системе (это была последняя наша встреча), мы договорились (хотя и не согласились) относительно двух пунктов, вызывавших разногласие. Первым из них был вопрос об "аффективных воспоминаниях". Станиславский находил, что воспоминания из личной, интимной жизни актера, если сосредоточиться на них, приведут к живым, творческим чувствам, нужным актеру на сцене. Я же позволял себе возражать ему, что истинно творческие чувства достигаются через *фантазию*. По моим понятиям, чем меньше актер затрагивает свои *личные* переживания, тем больше он *творит*. Он пользуется при этом очищенными от всего личного творческими чувствами. Душа его *забывает* личные переживания, перерабатывает их в своих подсознательных глубинах и претворяет их в художественные. Прием же "аффективных воспоминаний" Станиславского не позволяет душе забыть личные переживания. Мое мнение подтверждалось для меня еще и тем, что "аффективные воспоминания" часто приводили актеров (преимущественно актрис) в нервное и даже истерическое состояние. В связи с этим первым пунктом находился и второй. Он касался того, *как* актер должен фантазировать, или, по выражению Станиславского, "мечтать" об образе своей роли. Если актер играет, например, Отелло, то он должен вообразить *себя* в обстоятельствах Отелло. Это вызовет в нем чувства, нужные ему для исполнения роли Отелло, утверждал Станиславский. Мое возражение заключалось в следующем. Актер должен *забыть себя* и представить в своей фантазии Отелло, окруженного соответствующими обстоятельствами. Наблюдая Отелло (но не себя самого) в своем воображении, как бы со стороны, актер почувствует то, что чувствует Отелло, и чувства его в этом случае будут чистыми, претворенными и не будут втягивать его в его собственную личность. Образ Отелло, увиденный в фантазии, воспламенит в актере те таинственные, творческие чувства, которые обычно называются "вдохновением". Оба пункта нашей беседы, в сущности, являются одним: *надо ли устранять или привлекать к творческой работе личные, недоработанные чувства актера?*» (Жизнь и встречи // Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1. С. 158-159).

Как мы видим, между ними проблема осталась неразрешенной. Более того, это различие связано с принципиально иной психологической особенностью отношений «актер — роль» в процессе исполнения. Так, Чехов подчеркивал именно рефлексивный характер этих отношений: «...актер, обладающий нормальным сознанием, должен во время игры на сцене "видеть" самого себя так же свободно и объективно, как видит его публика. Он должен сам получать впечатление от своей игры как бы со стороны. Истинное творческое состояние в том именно и заключается, что актер, испытывая *вдохновение*, выключает себя самого и предоставляет *вдохновению* действовать в нем. Его личность отдается во власть *вдохновению*, и он сам любит результаты его воздействия на свою личность. Это знает всякий художник, всякий актер, испытавший истинное вдохновение. Эта объективность спасает актера

от рассудочного и грубого вмешательства в свое творчество. Часто говорят, что творчество должно идти из глубин подсознательной жизни художника, но это возможно только в том случае, если художник умеет объективно относиться к самому себе и не вмешиваться в работу подсознания своими грубыми мыслями и грубыми чувствами» (Путь актера // Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1. С. 114-115).

И, наконец, добавим, что отношение «актер — роль» содержит и другой аспект — идеологический, и именно его, на наш взгляд, здесь касается Выготский. Это *позитивное или негативное* отношение самого актера к изображаемому персонажу («он уничтожил своего Чечкова»). Заметим, что на этом особом отношении актера к роли ставился специальный акцент и Е. Б. Вахтанговым при постановке «Принцессы Турандот»; другой тип отношения, подчеркивающий его идеологический смысл, характерен для, так называемого, «эффекта отчуждения» у Б. Брехта. И здесь своеобразие отношений «актер — роль» затрагивает уже вопросы, касающиеся тех или иных направлений в театральном искусстве, шире — театральной эстетики.

Власть тьмы

¹ Полесская правда, № 1010. 29.09.1923. С. 3.

«Власть тьмы» — спектакль по пьесе Л. Н. Толстого (1886). Первоначальное название пьесы, ставшее потом ее подзаголовком: «Коготок увяз, всей птичке пропасть». Среди первых постановок: театр Литературно-художественного общества (Петербург; 1895); Александринский театр (в бенефис Н. Васильевой; 1895); Московской театр Корша (в бенефис А. Яковлева; 1895); МХТ (реж. К. С. Станиславский; 1902).

² «...для сезона...» — в тексте газетной рецензии была допущена явная опечатка: «для союзов».

³ «...в сумбатовско-трахтенбергском репертуаре...» — имеются в виду постановки в репертуаре гомельского театра по пьесам А. И. Сумбатова-Южина и В. О. Трахтенберга (см. предыдущие рецензии Л. С. Выготского на спектакли «Ведьма» и «Джентльмен» (Полесская правда, № 1008. 27.09.1923. С. 3; Полесская правда, № 1009. 28.09.1923. С. 3. — Стр. 412, 413 наст. изд.).

⁴ «...про другую свою вещь» — этой фразой Л. Н. Толстой заканчивает свой рассказ «Севастополь в мае» (1855): «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда» (Толстой Л. Н. Севастополь в мае // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Художественные произведения: в 18 т. М.: Наука, 2002. Т. 2. С. 130). Вместе с тем заметим, что это выражение Толстого — «Мой главный герой — правда» — принято относить и к роману «Война и мир» (1869) (Балдин А. 5 вопросов Льву Толстому // Первая глава, 2004. № 10).

⁵ «...на высшей ступеньке культурной сложности» — здесь Л. С. Выготский затрагивает принципиальный момент, касающийся возможности проявления тонких психологических переживаний у представителей низких социальных слоев. По сути дела, эта проблема станет одной из центральных в его психологических работах, посвященных проблемам исторического и социокультурного развития психики (см. «Психология искусства», 1925; «Педология подростка», 1929; «Проблема развития высших психических функций», 1931; «Мышление и речь», 1934).

⁶ «...из разных областей нашей отвердевшей техники...» — в данном случае Л. С. Выготский касается не столько вопросов воспроизведения на сцене элементов стиля и быта, сколько воспроизведения и передачи психологии представителей разных социальных групп.

⁷ *Ливанская* — установить не удалось.

⁸ «Классические "тае" Акима...» — слово-паразит персонажа драмы «Власть тьмы» Акима.

Аким. Опять ты, значит, старуха, не тае, и все ты не тае, все, значит, не тае...

Матрена. Вот только и речей от орла от моего — тае, тае, тае, а что тае — сам не знаешь.

Ревизор

¹ Полесская правда, № 1011. 30.09.1923. С. 4.

«Ревизор» — комедия в пяти действиях Н.В. Гоголя. Известны газетные отклики Л. С. Выготского на спектакль по этой пьесе, который ставился до этого в Гомеле (см. Наш понедельник, № 7. 09.10.1922. С. 3. Прим. 2; Наш понедельник, № 8. 16.10.1922. С. 3. — Стр. 530, 337 наст. изд.).

² «*немытая Россия*» — фраза из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Прощай, немытая Россия...» (1841).

Прощай, *немытая Россия*,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ...

³ «*Он зажигатель! Он бунтовщик!*» — фраза из письма Н. В. Гоголя М. П. Погодину: «Грустно, когда видишь, в каком еще жалком состоянии находится у нас писатель. Все против него, и нет никакой сколько-нибудь равносильной стороны за него. "*Он зажигатель! Он бунтовщик!*" (выделено *ред*) И кто же говорит? Это говорят люди государственные, люди выслужившиеся» (Гоголь Н. В. Письмо Погодину М. П., 15 мая 1836 г. С.-Петербург // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: АН СССР, 1952. Т. 11. С. 45).

⁴ «...*пьеса с революцией; непременно в ее репертуаре*» — после Революции «Ревизор» широко ставился во многих театрах страны, среди них: Александринский театр (1918; 1920), Малый театр (1919, 1922, 1925), МХАТ (1921), ГосТим (1926) и др. В этой связи стоит упомянуть находку К. С. Станиславского, когда И. М. Москвин (исполнитель роли Городничего), обращаясь в зрительный зал с фразой: «Над кем смеетесь?», ставил ногу на суфлерскую будку, подчеркивая тем самым открытость своего обращения к зрителю («от театра без суфлера»). Чуть позже в 1926 г. В. Э. Мейерхольд в «немой сцене» заменил актеров куклами, обозначая этим образным решением смерть старой гоголевской России.

⁵ «*Без этого театр походит на призрак, а не на что-нибудь существующее в действительности*» — цитируется работа В. Г. Белинского «Русский театр в Петербурге» (1843).

⁶ «...*что он делает. Эти исполнительские...*» — в этом месте статьи была допущена явная типографская опечатка: «...а гденадо прямо сказать, что это делет исполликие превратились в труху...».



⁷ *Безобразное* — эстетическая категория, противопоставляемая «прекрасному» (более подробно см. Наш понедельник, № 22. 22.01.1923. С. 3. Прим. 11. — Стр. 566 наст. изд.). Добавим, что в данной рецензии Л. С. Выготский касается крайне важного вопроса о характере эмоциональных переживаний, которые должны возникнуть при восприятии особого типа комедии, где ядром является «*патетический* комизм, *потрясающий* смех». Таким образом, вопрос ставится о *предельных* эмоциональных состояниях, *предельных* переживаниях. Подчеркнем, что эта проблема является центральной у Выготского при анализе «Гамлета» (1915), — в этом случае акцент ставится на переживании *трагического*. Заметим, что интерес к анализу предельных эмоциональных переживаний при восприятии сценического искусства проявился у Л. С. Выготского уже в первой его театральной рецензии. Так, в отзыве на трагедию «Электра» Софокла-Гофманшталя в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского, Выготский обсуждает вопрос о возможности воссоздания *трагического* переживания современным актером с его техникой игры: «... те переживания, которых нужно добиться от артистов, воплощающих образы Софокла, почти невозможно вызвать у современных актеров <...> У театра не достало сил для трагедии» (Выготский Л. С. Театральные заметки. Письмо из Москвы // гранки в журнал «Летопись», № 3. 16.02.1917. — Стр. 305 наст. изд.).

⁸ «*В кожу роли, как требовал Щепкин, не влез никто...*» — имеются в виду слова М. С. Щепкина из письма к начинающему актеру: «Что бы значило искусство, если бы оно доставалось без труда? Пользуйся случаем, трудись, разрабатывай Богом данные способности свои по крайнему своему разумению; не отвергай замечаний, а вникай в них глубже, и для проверки себя и советов всегда имей в виду натуру; *влезь*, так сказать, *в кожу действующего лица* (выделено ред.), изучай хорошенько его общественный быт, его образование, его особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни...» (Цит. по: Ярцев А. А. Михаил Щепкин. Его жизнь и сценическая деятельность в связи с историей современного театра. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1893).

Вечерняя заря

¹ Полесская правда, № 1014. 04.10.1923. С. 3.

«Вечерняя заря» — спектакль по пьесе Ф. А. Бейерлейна (1903). Пьеса ставилась на сценах театра Литературно-артистического общества (1905), Александринского театра (1906; 1918), Малого театра (1906; 1924). Это зарисовка картин, быта и нравов германской военной среды. Перед зрителем проходит будничная жизнь маленького гарнизона на границе с Францией. В центре пьесы роман между аристократом — поручиком фон-Лауфеном и плебейкой, дочерью старого вахмистра Клерхен Фолькгардт. Роман обрывается вмешательством бывшего жениха девушки, унтер-офицера Хельбига. В отплату за насмешку поручика над любовью Клерхен, Хельбиг оскорбляет своего начальника и попадает под военный суд. О причине, вынудившей его к этому, Хельбиг, щадя честь девушки, молчит. О ней знают лишь двое участников романа, но и они не выдают тайны. Запутанный узел драмы разрубает сама Клерхен: она открывает суду истинное положение дела, в котором считает себя главной виновницей. Старый вахмистр является к поручику и бросает ему вызов на дуэль. Поручик наотрез отказывается от дуэли: честь офицерского мундира и кастовые традиции не допускают его принять вызов вахмистра, ибо солдат, нижний чин, — не человек, не равня офицеру.

Драматург вкладывает в уста старого служаки страстный протест против бесправного положения солдата. В сцену объяснения вмешивается Клерхен, заявляя отцу, что она лишь одна виновна во всем происшедшем. Вахмистр Фольгардт прерывает снова объяснения дочери: Клерхен падает от пули отца.

² «...при Вильгельме...» — германский император Вильгельм II (1859-1941).

³ «...немецкого Октября...» — имеется в виду напряженная социально-политическая ситуация в Германии осенью 1923 г. Руководство Коминтерна приняло решение осуществить вооруженное восстание с целью захвата власти немецкими коммунистами. Революция была запланирована на октябрь-ноябрь 1923 г., но была предотвращена в результате действий правительства. Только коммунисты Гамбурга 23 октября совершили попытку овладеть городом. Их восстание было подавлено войсками.

⁴ «...ровно тридцать лет и три года...» — неясная цитата из «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина (1833).

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря;
Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года...

Золотая клетка

¹ Полесская правда, № 1018. 09.10.1923. С. 4.

«Золотая клетка» — спектакль по пьесе К. С. Гогеля (1888-1929); писал некоторые произведения под псевдонимом Острожский. Премьера пьесы состоялась в 1911 г. в Театре Литературно-художественного общества (Суворинский театр) в Петербурге.

² «...сценический пустосмех» — взгляды А. В. Луначарского относительно роли смеха в послереволюционной театральной культуре России заметно менялись. Так, в своей статье «Будем смеяться» (1920), он подчеркивал особую социальную важность театральной сатиры, высмеивающей пережитки прошлого и негативные проявления, встречающиеся в современной жизни: «Студия сатиры, театр сатиры — это нам необходимо. С этого мы можем начать сближение лучших из молодых профессионалов с народом и выборку лучших народных любительских сил в этот цех артистов от народа, который мы должны будем организовать. Организуйте, товарищи, братство веселых красных скоморохов, цех истинно народных балагуров, и пусть помогут вам и наши партийные публицисты, в статьях которых сверкает порою такой великолепный смех, и наши партийные поэты, писатели и поэты пролетарские, равно как и те из старых, сердце которых уже начало биться в унисон с громовыми ударами сердца революции» (Луначарский А. В. Будем смеяться // Вестник театра, 1920. № 58. 23-28 марта). Причем формы и жанры здесь могут быть самые разные: «легкокрылая и жалящая, как оса, эстрадная песенка или куплетная хроника, и клоунада, и "драмолетта" — маленькая пьеса и водевиль, обозрение-ревью и политический фарс, миниатюра, буффонада и скетч, фельетон и басня, эпиграмма, сатирический танец-плакат, всевозможные пародии и шаржи и т. д.» (Луначарский А. В. Об эстраде // Радиослушатель, 1930. № 13). В то же время, в 1922 г. Луначарский в «Известиях» (скорее всего именно эту газетную статью и имеет в виду Л. С. Выготский)

жестко раскритиковал знаковую для театральной жизни постановку В. Э. Мейерхольда «Рогоносец»: «Стыдно за публику, которая гогочет животным смехом над пощечинами, падениями и сальностями. Стыдно за то, что публика гогочет так не в полутерпимом коммунистическом режиме притоне, а на спектакле, поставленном режиссером-коммунистом, расхваленном критиками-коммунистами на наших глазах» (Луначарский А. В. Заметка по поводу «Рогоносца» // Известия ВЦИК, 1922. 14 мая). В этой связи следует добавить, что Мейерхольд, в свою очередь, на следующий же день открыто ответил на критику Луначарского на диспуте 15 мая 1922 г. К сожалению, полный текст стенограммы обнаружить не удалось; известно только, что в защиту постановки на диспуте также выступали В. В. Маяковский, М. А. Рейснер, Г. Б. Якулов и другие. В газетном отчете сообщалось, что в пьесе «никто из участников диспута не нашел той порнографии, которой особенно был возмущен т. Луначарский» (В. Десняк. Великодушный рогоносец // Вечерние известия, 1922. 22 мая).

³ «...историйку об аристократе-журавле и купчихе-цапле...» — имеется в виду русская народная сказка «Журавль и цапля» (в пересказе Владимира Даля) (Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. М.: Наука, 1984. Т. 1. С. 511).

⁴ *Вербицкая Анастасия Алексеевна (1861-1928)* — русский прозаик. Более подробно см. Наш понедельник, №42. 25.06.1923. С. 3. Прим. 16. — Стр. 642 наст. изд.

⁵ «...поговорить о странностях любви (иного комедия не смыслит разговора)...» — отсылка к строкам из поэмы «Гавриилиада» А. С. Пушкина (1821), которая в России впервые была опубликована в 1918 г.

*Поговорим о странностях любви
(Другого я не смыслю разговора).
В те дни, когда от огненного взора
Мы чувствуем волнение в крови,
Когда тоска обманчивых желаний
Объемлет нас и душу тяготит,
И всюду нас преследует, томит
Предмет один и думы и страданий...*

⁶ «Отсутствие комедийного тона...» — здесь важно подчеркнуть ориентацию Л. С. Выготского на своеобразие эмоционального переживания как на центральный момент, определяющий характер театральной постановки. Подобно тому, как в трагедии (о чем он подробно пишет в своей работе о «Гамлете»), определяющим является именно трагическое переживание (переживание трагедии), так и в случае комедии для него важен именно «комедийный тон».

⁷ «...не на логически и эмоционально центральных словах, а на максимально волевых» — следует обратить внимание на тонкое различие, которое здесь проводит Л. С. Выготский между логическими, эмоциональными и волевыми моментами, проявляющимися в речевом высказывании. Заметим, что эта линия анализа сопоставления внешней речи и внутренней, значения и смысла, будет детально исследоваться в его последней психологической работе «Мышление и речь». Так, обсуждая проблему психологического «подлежащего» и «сказуемого», он вернется к проблеме «порождения» речевого высказывания в творчестве актера, фиксируя внимание на мотивации: «В системе Станиславского мы находим такую попытку воссоздать подтекст каждой реплики в драме, т. е. раскрыть стоящие за каждым

высказыванием мысль и хотение. Обратимся снова к примеру. Чацкий говорит Софье: "Блажен, кто верует, тепло ему на свете". Подтекст этой фразы Станиславский раскрывал как мысль: "Прекратим этот разговор"» (Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999. С. 330). Однако подчеркнем, что в данной рецензии Выготский не ограничивается логическими, эмоциональными и волевыми аспектами речевого высказывания, а делает еще один шаг и акцентирует внимание на социально-психологическом (стилевом) своеобразии речевого взаимодействия, обращаясь к жанровым особенностям художественного произведения. Можно предположить, что в этот период для него уже имели большое значение работы по изучению различий речевых жанров, которые проводились в ОПОЯЗЕ, — Л. В. Щерба, Л. П. Якубинский (кстати, на их работы Выготский ссылается непосредственно в своей монографии «Мышление и речь»). Добавим, что здесь Выготский приближается и к идеям М. М. Бахтина, различающего первичные и вторичные речевые жанры (М. М. Бахтин. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 159-206).

Подчеркнем, что учет жанрового многообразия (шире — стиля социально-психологического взаимодействия) предполагает и трансформацию на собственно психологическом уровне базовых структурных компонентов высказывания (эмоциональных, волевых и когнитивных), в определенное, весьма своеобразное сочетание. Поясним, — комедийный герой чувствует, мыслит и ведет себя иначе, чем чувствует, мыслит и ведет себя герой трагический.

⁸ *Резонерство* — склонность пространно и скучно рассуждать о чем-либо с нравоучительной целью (Жмуров В. А. Большая энциклопедия по психиатрии. 2-е изд. М., 2012). В драматургии, кстати, это выразилось в появлении особого амплуа — актер-резонер; персонаж, который не принимает активного участия в развитии действия и призван увещевать или обличать других героев, высказывая длинные нравоучительные суждения с авторских позиций.

⁹ *Васильев, Норский, Эрина* — установить не удалось.

Королевский брადобрей

¹ Полесская правда, № 1025. 17.10.1923. С. 3.

«Королевский брადобрей» (1906) — драма в стихах А. В. Луначарского (наст. фамилия — Чарнолуцкий; 1875-1933); написана им во время тюремного заключения. Премьера пьесы состоялась в 1919 г. в Театре драмы и комедии. В рецензии в газете «Правда» на этот спектакль отмечалось: «...короля Крюзля свободно можно трактовать по различному, — как величавого деспота, как мономана-выродка, как философски-настроенного резонера, или еще как-нибудь иначе. Талантливый г. Певцов не останавливается в рамках одного образа, сбивается, говоря актерским языком, с одного тона в другой...» (А. А. Королевский брადобрей // Правда, 1919. 5 января). Основной конфликт «Королевского брადобрея» сосредоточен вокруг намерения короля соединиться браком со своей семнадцатилетней красавицей-дочерью. Однако пьеса не о преступной страсти отца к дочери: для короля кровосмесительный брак — лишь способ проверить и доказать свое всемогущество, любви и страсти там нет. И. Альтман, отзываясь о пьесе отмечал: «...Луначарский рисует образ гниющей и гибнущей монархии. Любопытно, что в этом произведении он придает королю Дагоберу все характерные черты русских царей» (И. Альтман. Драматургия Луначарского // А. В. Луначарский. Избранные драмы. М.: Художественная литература, 1932. С. 4-5). Однако основной конфликт не

исчерпывается только этим. Вот как передает много лет спустя свое впечатление о читке этой пьесы в Петербурге на «Башне» у В. Иванова эмигрировавший после революции драматург Осип Дымов: «...Я хорошо помню его пьесу. Это была ядовитая сатира на самодержавие. Над какой-то страной (само собой подразумевалась Россия) царствует неограниченный властелин. Этого властелина каждое утро бреет цирюльник. Делая свое дело, хитрый брадобрей незаметно забирает власть над королем. Он сплетничает, доносит, советует, назначает и смещает министров. Каждое утро является он с бритвой и с коробом политических новостей. Король, сам того не зная, превращается в игрушку своего брадобрея. Собственно, управляет страной не король, а его цирюльник. А однажды брадобрей во время бритья перерезывает королю горло. Самодержец падает на пол, а брадобрей, наступив ногою на его труп, спрашивает: "Кто теперь король?" <...> Я вспоминаю пьесу А. Луначарского "Брадобрей короля" и сейчас с горьким сердцем думаю, что нечто пророческое было в ней: брадобрей, цирюльник, парикмахер, в самом деле, стал самодержцем» (Дымов О. Брадобрей короля // Русское слово. Нью-Йорк, 1917. 15 декабря). Как видим, основной конфликт здесь связан с фигурой брадобрея, захватившего власть, и отсюда вывод: «"Ба! Не писал ли это драматург Луначарский о большевике Луначарском? "Я король!", — иступленно кричит Луначарский и точит бритву на культуру» (там же). Добавим, что и известная фраза О. Мандельштама, — «Власть отвратительна, как руки брадобрея», — также может быть включена в этот контекст.

² «...после канареечно клеточного репертуара...» — имеются в виду, в первую очередь спектакли нового сезона гомельских театров «Джентльмен» и «Золотая клетка» (см. рецензии к данным спектаклям — Полесская правда, № 1009. 28.09.1923. С. 3; Полесская правда, № 1018. 09.10.1923. С. 4. — Стр. 413, 417 наст. изд.).

³ «Драма личных страстей <...> в той мере, в какой она способна обнаружить, в своем столкновении с социальными силами...» — выявление идеологического содержания через сопоставление социального и межличностного уровня взаимоотношений имеет принципиальное значение для Л. С. Выготского при анализе проблематики психологии искусства (см., например, анализ басни в его работе «Психология искусства»). Добавим, что сопоставление разных уровней и планов отношений вообще является характерным методологическим принципом, реализуемым Выготским в его психологических исследованиях.

⁴ «...из "интересов людей создает машину рабства"» — фраза из монолога Короля в пьесе «Королевский брадобрей».

В возможности *создать из интересов*
Машину рабства и людей связать
Их алчностью, их страхом, их господством,
В возможности не допускать до роста
Чрезмерного ни богачей, ни чернь.

⁵ «Эти две линии — *восходящая линия развития личной страсти <...> и вторая, нисходящая линия разоблачения ничтожества этой власти...*» — заметим, что используемая здесь попытка схематично представить содержательный конфликт (графически его отобразить) является важным методическим приемом, широко используемым Л. С. Выготским. Так, например, при анализе новеллы И. Бунина «Легкое дыхание», он использует схему расположения событий как относительно оси времени фабулы, так и временной последовательности разворачивания сюжета (Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968).

⁶ «Это требует и иных приемов игры» — прием игры (шире — способ существования актера на сцене) в данном случае связывается у Л. С. Выготского с основной идеологической задачей при постановке спектакля.

⁷ «Жизнь человека» — пьеса Л. Н. Андреева (опубликована в 1908 г.); впервые пьеса была поставлена в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (1907; реж. В. Э. Мейерхольд); в том же году — в МХТ (реж.: К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий).

⁸ Доротея — персонаж пьесы «Королевский брадобрей»; молодая отшельница.

⁹ «...полубалет, полукабак...» — ироническая отсылка к эпиграмме А. С. Пушкина «Полу-милорд, полу-купец...» (1824) на генерал-губернатора М. С. Воронцова, в канцелярии которого Пушкин служил в 1823-1824 гг. Их взаимоотношения были враждебными и кончились высылкой Пушкина из Одессы в Михайловское.

Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда,
Полу-подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец.

¹⁰ Несчастливцев — центральный персонаж комедии А. Н. Островского «Лес» (1870). Несчастливцев превыше всего ценит в артистах «страсть», «чувство», «огонь», и сам обладает «широкой душой», которая, по словам его товарища по искусству, комика Аркашки Счастливецва, «только у трагиков и осталась». Несчастливцев — образ, вобравший в себя типовые черты русских провинциальных трагиков, актеров «нутра», самоучек, воспринявших школу игры с голоса и на глаз.

¹¹ Шейлок — персонаж пьесы У. Шекспира «Венецианский купец» (1596).

¹² «...рвали страсть в клочки» — отсылка к фразе из драмы У. Шекспира «Гамлет, принц датский» (1600-1601) из наставления Гамлета актерам: «О, мое чувство оскорблено, когда я слышу, как здоровый нечесанный парень рвет *страсть в клочья* (выделено ред.), в настоящие лоскутья и дерет уши стоящим в партере, которые по большей части не способны ничего понимать, кроме бессмысленных пантомим и шума». В данной рецензии Л. С. Выготский подчеркивает явное несоответствие самого типа актерских переживаний, тем которые предполагаются жанром спектакля и той ролью, которую актер исполняет.

Комедия двора

¹ Полесская правда, № 1029. 21.10.1923. С. 3.

Доподлинно установить автора пьесы, время ее создания и содержание не удалось. Между тем, обращение к театральным афишам в гомельских газетах позволило внести некоторую ясность: «Комедия двора (веселая комедия), сочинение Гораинова». Каких-либо данных о постановке этой пьесы Гораинова не найдено. В то же время есть информация о том, что в 1924 г. в Таллине в здании Немецкого театра шла пьеса А. М. Горин-Горяинова «Комедия двора». А. М. Горин-Горяинов (1850-1901) — актер-комик; играл на клубных сценах Петербурга. С 1888 г. занимался антрепренерством в Кронштадте и Ораниенбауме (ныне Ломоносов). Большим успехом пользовался с 1893 г. в театрах «Неметти» и «Фарс» в

Петербурге. В последнем ставилось много переведенных и переделанных им с французского пьес (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1893. Т. IX: Гоа — Гравер). Возможно, «Комедия двора» и есть одна из подобных переделок.

² *«лицемерие есть та дань, которую пороки платят добродетели»* — цитата из книги Франсуа де Ларошфуко «Максимы и моральные размышления» (1655).

³ *«Все это было бы смешно, когда бы не было так глупо»* — специально измененная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Александр Осиповне Смирновой» (1840).

Что ж делать?.. Речью неискусной
Занять ваш ум мне не дано...
Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...

Внесенное Л.С. Выготским изменение подчеркивает пустоту и бессмысленность постановки.

Королева и женщина

¹ Полесская правда, № 1036. 30.10.1923. С. 3.

«Королева и женщина» — скорее всего, имеется в виду спектакль по пьесе Виктора Гюго «Мария Тюдор» (1833). Подтверждением для этого предположения может служить упоминание Л.С. Выготским в конце рецензии персонажа королевы Марии в исполнении актрисы Игоревой. В России «Мария Тюдор» была впервые поставлена на сцене Московского Малого театра (1879 г.; главную роль исполняла М. Н. Ермолова). С тех пор эта драма Гюго неоднократно ставилась в России.

² *Романтизм* — идейное и художественное направление в духовной культуре конца XVIII — первой половины XIX в. Термин изначально обозначал новое литературное направление, противоположное классицизму. Сегодня ему придают более широкий смысл: им называют противостоящий реализму тип художественного творчества, в котором решающую роль играет не воспроизведение действительности, а ее активное пересоздание, воплощение идеала художника. Характерными чертами романтизма являются: утверждение самоценности духовно-творческой жизни личности, изображение сильных страстей, одухотворенной природы (Мирский Д. Романтизм // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Художественная литература, 1937. Т. 10. С. 17-39).

³ *«...отличать...»* — в тексте газетной рецензии была допущена явная типографская опечатка: «отмечать».

⁴ *«...соединение возвышенного и гротескного <...> "превращающая слабое мерцанье в яркий свет, а свет — в пламя" <...> цветы ученического красноречия...»* — этот абзац рецензии опирается на взгляды В. Гюго, которые он излагает в своей работе «Предисловие к «Кромвелю» (1827): «Следовало бы, по нашему мнению, написать совершенно новую книгу о применении гротеска в искусстве. Можно было бы показать, какие мощные эффекты извлекли новые народы из этой плодотворной художественной формы, которую ограниченная критика преследует еще и в наши дни. Может быть, в дальнейшем нам еще придется мимоходом указать на некоторые особенности этой обширной картины. Здесь мы только

отметим, что *гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста (здесь и далее выделено ред.)* является, на наш взгляд, богатейшим источником, который природа открывает искусству. Так, конечно, понимал его Рубенс, охотно помещавший среди пышных королевских торжеств, коронаваний, блестящих церемоний уродливую фигуру какого-нибудь придворного карлика. Та всеобщая красота, которую античность торжественно распространяла на все, не лишена была однообразия; одно и то же постоянно повторяющееся впечатление в конце концов утомляет. Возвышенное, следуя за возвышенным, едва ли может составить контраст, а между тем отдыхать надо от всего, даже от прекрасного. Напротив, гротескное есть как бы передышка, мерка для сравнения, исходная точка, от которой поднимаешься к прекрасному с более свежим и бодрым чувством. <...> Кажется, уже кто-то сказал, что драма есть зеркало, в котором отражается действительность. Но если это обыкновенное зеркало с ровной и гладкой поверхностью, оно будет давать лишь тусклое и плоскостное отражение, верное, но бесцветное; известно, сколько теряют краски и свет в простом отражении. Следовательно, драма должна быть концентрирующим зеркалом, зеркалом, которое не ослабляет цветных лучей, но, напротив, собирает и конденсирует их, превращая мерцание в свет, а свет — в пламя. Только в этом случае драма может быть признана искусством. <...> В конце концов, ничего не может быть банальнее этого условного изящества и благородства. Никаких находок, никакого воображения, никакого творчества нет в этом стиле. Только то, что можно встретить всюду, — риторика, напыщенность, общие места, *цветы школьного красноречия*, поэзия латинских виршей. Заимствованные мысли, облеченные в дешевые образы!» (Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собрание сочинений: в 15 т. М.: Художественная литература, 1956. Т. 14. С. 769).

Важно обратить внимание на то, что отталкиваясь от Гюго, Л. С. Выготский в данной рецензии ставит специальный акцент именно на противоречии возвышенного и гротескного, высокого и низкого. Поиск ключевых противоречий является для него, как мы отмечали ранее, принципиальным моментом в анализе художественного произведения.

И наконец, добавим, что интерес Выготского к творчеству Гюго находит свое продолжение и в его последующей работе «Психология искусства» (1924), где ссылаясь на Г. В. Плеханова, Выготский отмечает, что та или иная идеология зависит от «психологии данной эпохи». И именно в этом контексте в качестве подтверждения он приводит психологический романтизм Гюго, возникший на определенном историческом этапе.

⁵ «... которая верно угадала желания зрителей» — здесь Л. С. Выготский фиксирует крайне важный феномен психологии восприятия, связанный со зрительскими (читательскими) ожиданиями, возникающими по мере развития сюжета в ходе его восприятия. Так, в силу имеющегося художественного опыта, воспринимая произведение того или иного жанра, зритель (читатель) *ждет* своеобразного подтверждения этим сложившимся у него стереотипам построения художественного текста. Вместе с тем, следует добавить, что автор может использовать и прием *нарушения сложившихся ожиданий*, когда читательская «инерция восприятия» не подтверждается, нарушается неожиданным поворотом сюжета. Заметим, что этот момент в своих структурных семиотических исследованиях последовательно рассматривает Ю. М. Лотман: «Не всякий уровень или элемент, наличествующий в системе, присутствует в тексте. Присутствие в системе при отсутствии в тексте воспринимается как значимое отсутствие. Это следует помнить при решении так называемой проблемы бессюжетности. Бессюжетность там, где структура зрительского ожидания включает сюжет, не есть отсутствие, сюжета, а представляет собой негативную его реализацию, художественно

активное напряжение между системой и текстом. Спор о том, что лучше — острый сюжет или его отсутствие — беспредметен в такой же мере, в какой он беспредметен относительно любого художественного принципа. Оценке подлежит не тот или иной структурный момент (и тем более "прием"), а функциональное отношение его к художественной целостности текста и создаваемому автором художественному образу мира» (Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 94).

⁶ «...речь сбрызнута парфюмерией, припудрена и завита в кудряшки интонаций — это годится для передачи Ге» — здесь Л.С. Выготский имеет в виду стиль актерской игры, характерной для драматических произведений писателя Ивана Николаевича Ге (1841-1893).

Слесарь и канцлер

¹ Полесская правда, № 1038. 01.11.1923. С. 4.

«Слесарь и канцлер» — спектакль по пьесе А. В. Луначарского «Канцлер и слесарь» (1921). Действие пьесы происходит в конце Первой мировой войны в вымышленной стране Норландии (подразумевается Германия), развязавшей войну с Галиканией и терпящей одно поражение за другим. Волевой и умный человек, канцлер фон Турау пытается спасти Норландию и ее императора от надвигающейся революции, ведомой лидером рабочей партии слесарем Фрицем Штарком. Пьеса утверждала обреченность старого мира не только в силу все нарастающего революционного движения, но и в связи с вырождением его изнутри (гибель сыновей фон Турау, сумасшествие его жены, физическая слепота, наступающая канцлера и т. д.). С этой целью используются мелодраматические элементы в виде «роковых» дам и эротических танцев как наиболее верного признака «разложения» буржуазии и аристократии. Премьера пьесы «Канцлер и слесарь» состоялась в петроградском Театре Балтфлота (1920); позднее пьеса ставилась в Театре Корша (1921); в Александринском театре (1923). (Луначарский А. В. Муромский В. П. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 т. М.: Олма-Пресс, 2005).

² *Троцкий Лев Давидович (1879-1940)* — деятель международного рабочего и коммунистического движения, теоретик марксизма, идеолог одного из его течений — троцкизма. Среди основных положений троцкизма: поддержка теории перманентной революции; упор на необходимость мировой социалистической революции; поддержка социалистической революции в развитых капиталистических странах и др. Его личная биография богата событиями и драматична: две ссылки при царском режиме; лишение всех гражданских прав (1905); участие в организации Октябрьской революции 1917 г. и создании Красной армии и пр. Нарком по иностранным делам (1917-1918); Нарком по военным и морским делам (1918-1925); исключен из партии ВКП (б) в 1927 г.; выслан за пределы СССР в 1929 г.; в 1940 г. убит агентом НКВД в Мексике.

³ «...слова Троцкого, что о мелочной лавке поэт может писать...» — здесь Л.С. Выготский ссылается на статью Л. Д. Троцкого «Литература и революция» (1922): «Когда же молодой поэт Тихонов пишет не о революции, а о мелочной лавочке (выделено ред.) — о революции он как бы стесняется писать (еще или уже?), — он с такой свежей и страстной силой воспринимает и передает ее косную неподвижность, как это может сделать только поэт, созданный динамикой новой эпохи. Если, таким образом, произведения о революции и искусство революции не одно и то же, то у них есть все же своя линия соприкосновения.



Художники, созданные революцией, не могут не захотеть сказать о революции. А с другой стороны, искусство, которое сильно захочет сказать о революции, неизбежно откинёт яснополянский подход, как графский, так и лапотный» (Троцкий Л. Д. Литература и революция // Петроградская правда, 1922. 21 сентября).

⁴ «...дореволюционной психики» — здесь обращается внимание, как и в предыдущей рецензии при обсуждении романтизма (см. Полесская правда, № 1036. 30.10.1923. С. 3. — Стр. 420 наст. изд.), на своеобразие массовой психологии в зависимости от того или иного исторического периода. Это позволяет сделать вывод о том, что сама тема культурно-исторической психологии в это время начинает выступать как одна из важных в творчестве Л. С. Выготского.

⁵ «...всецело принадлежащий прошлому театру, как и вся пьеса — по общему, кажется, признанию» — в данном случае важно отметить продолжение тех идей Л. С. Выготского на тему театра и революции, которые он начал формулировать еще в 1919 г. в своей одноименной статье, обсуждая вопрос о необходимости новой драматургии и новых театральных форм в театральном искусстве, соответствующих революционным преобразованиям общества (Выготский Л. С. Театр и революция // Стихи и проза русской революции. Сборник первый. Киев: Книгоиздательский кооператив «Современная мысль», 1919).

⁶ «...то флейта слышится, то будто фортепиано» — реплика Фамусова из комедии в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1825).

⁷ «Вот по таким кускам и надо было распределить сферу влияния каждого стиля» — в театральном отношении идея Л. С. Выготского выделить в пьесе разные тематические линии и по отношению к ним реализовать разные стилевые формы актерской игры представляется достаточно интересной. Однако заметим, что подобные стилевые переходы требуют как особой драматургии (использование зонгов в театре Б. Брехта; изменение стиля речи персонажей — от прозаической к поэтической — например, у А. М. Володина в «Двух стрелах», и т. п.); так и особой режиссуры, оправдывающей переход от одного театрального стиля актерской игры к другому.

⁸ «"Никогда сюртук не осквернял моего тела на сцене", с гордостью говорил один из великих актеров...» — фраза принадлежит известному французскому театральному актеру Мунэ-Сюлли (Кугель А. Р. Профили театра. М.: Театропечать, 1929. С. 48).

Стакан воды

¹ Полесская правда, № 1053. 21.11.1923. С. 3.

«Стакан воды» — спектакль по пьесе Эжена Скриба «Стакан воды, или Причины и следствия» (1840). Русский перевод появился в 1842, однако цензура долго не разрешала пьесу к постановке. Впервые спектакль был поставлен в Санкт-Петербурге (1864), когда формального разрешения на постановку еще не было, а показала спектакль труппа французского театра в Петербурге, со знаменитой актрисой Ж. Арну-Плесси в главной роли. Официальный запрет на постановку пьесы в России был снят лишь в 1872 г.; первая постановка пьесы в Москве состоялась на сцене Малого театра (1915; в роли Королевы Анны — М. Н. Ермолова).

² «...буря в стакане воды» — образное выражение, обозначающее шум, переполох, большое волнение, поднятые по слишком незначительному поводу. Авторство выражения приписывается французскому политику Ш.-Л. Монтескье. Он употребил эти слова, комментируя политические события в карликовой республике Сан-Марино. В театральной критике

это выражение было использовано В.Г.Белинским применительно к анализу комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума»: «И противоречие Чацкого смешно, потому что оно — буря в стакане воды» (Буря в стакане воды // Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: Астрель, Аст, 2008).

³ *Скриб Огюстен Эжен (1791-1861)* — французский драматург, специализировавшийся на комедиях и водевилях; автор более 150 пьес. Избранию Скриба во Французскую Академию А.С.Пушкин посвятил отдельную публикацию, куда включил перевод речи Скриба, названной им «блестящей», а ее автора — «представителем французского остроумия». В 1919 г. А.Я.Таиров в Камерном театре поставил спектакль «Адриенна Лекуврер» по пьесе Э.Скриба и Э.Легуве (в роли Адриенны — А.Г.Коонен), который оставался в репертуаре вплоть до закрытия театра в 1949 г.

⁴ «...указательный палец больше всего нужен там, где без него трудно что-нибудь отыскать» — здесь стоит обратить внимание на выделение Л.С.Выготским специфики указательного жеста. Напомним, что интерес Выготского к выразительному движению в творчестве актера проявляется во многих его театральных рецензиях (более подробно см. Наш понедельник, №3. 11.09.1922. С. 4. Прим. 5. — Стр. 511 наст. изд.).

⁵ «...смесь французского с нижегородским» — ставшее крылатым выражение из комедии в стихах А.С.Грибоедова «Горе от ума» (1825), означающее смесь различных и, зачастую, весьма противоположных по духу и не особо совместимых (вплоть до смешного) компонентов.

А, Гильоме!.. – Здесь нынче тон каков
На съездах, на больших, по праздникам приходским
Господствует еще смешенье языков:
Французского с нижегородским?

⁶ «...важнее позаботиться в комедии о том, чтобы быть смешным, а потом уже о том, чтоб быть виконтом и герцогиней...» — в данном случае Л.С.Выготский акцентирует внимание на соотношении важности жанра и социального стереотипа при создании сценического характера в комедийном спектакле, отмечая, что соответствие жанру является базовым, исходным моментом в работе над ролью.

⁷ «*Потрясти слезами или смехом — вот его упрощенная формула*» — здесь отсылка к статьям А.Р.Кугеля, которые публиковались в его журнале «Театр и искусство» (1922) и чуть позднее были собраны в отдельную книгу «Утверждение театра». Так Кугель пишет: «...споря с Ю. Айхенвальдом, никто из спорщиков не говорит "нынешний театр отучил нас плакать и смеяться в театре, отучил нас получать в театре потрясения, породил школу, которая все умствует, да умствует, да разыскивает "элементы", а потрясти не может". Этого никто не посмеет сказать. Театр, как таковой, прост донельзя: растрогайте меня или рассмешите. Театр, не способный вдохновить, не доводящий зрителя до некоего транса, не выполняет своего назначения. Вот простая истина» (Кугель А.Р. Утверждение театра. М.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1922. С. 14).

⁸ «*Тот же критик говорит: я не хочу вина, чаю, шоколаду... Дайте мне стакан воды. Только воды, живой, чистой влаги*» — здесь Л.С.Выготский буквально цитирует другую статью А.Р.Кугеля, посвященную творчеству эстрадной певицы Н.В.Плевицкой (Кугель А.Р. Театральные портреты. Пг.; М.: Петроград, 1923. С. 165).

Когда заговорит сердце

¹ Полесская правда, № 1056. 24.11.1923. С. 3.

«Когда заговорит сердце» (в другом переводе: «Сердце располагает») — спектакль по пьесе Франсиса де Круассе (1877-1937). Впервые была поставлена на сцене театра Атеней (Париж, 1912). В России ставилась в сезоне 1912/1913 гг. в театре Корша (в спектакле были заняты — Волховская, Всеволодский, Чарин, Азагарова, и др.). Спектакль «Когда заговорит сердце» был также в репертуаре театра «Пассаж» (бывш. театр Сабурова) в 1921 г. (в главных ролях — В.Н. Давыдов, Е.Н. Грановская). Театральная критика отмечала простоту и естественность исполнителей: «Давыдов и Грановская играют прежде всего просто. <...> Но для этой простоты требуется громадная уверенность. Эта простота очень немногим дается» (Додонов В. Маститые (Петроградские впечатления) // Экран, 1921. № 16. 27-29 декабря. С. 6).

² «...замену живописных и тряпичных декораций трехмерной, выпуклой архитектурой, которая одна может быть настоящей средой трехмерного играющего человеческого тела. Рисованные картинки заменить постройкой» — в данном случае имеются в виду представления А. Я. Таирова о новых принципах организации сценического пространства, которые разрабатывались им в постановках: «Сакунтала» (1914), «Фамира-Кифарэд» (1916), «Саломея» (1917), «Федра» (1922) и др. Так, например, в своей работе «О театре» Таиров писал: «...все построения на сцене должны быть трехмерными (здесь и далее выделено ред.), потому что только в этом случае они смогут гармонически сочетаться с трехмерным телом актера. Это ясно само по себе. Сейчас для нас представляет интерес иной вопрос: какими должны быть те трехмерные формы, которые, очевидно, и являются основным материалом при построении неомакета» (Таиров А. Я. О театре. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 164).

³ «...условная площадка для игры актера...» — условность декораций была использована как основной принцип организации сценического пространства Гордоном Крэггом. Его постановку «Гамлета» в МХТ оценивали как спектакль «вне пространства и времени». «Динамическая структура» на сцене — знаменитые крэгговские ширмы (очень высокие передвижные конструкции) позволяли динамично изменять обстановку на сцене. Декорация была в высшей степени условна и часто мало понятна зрителям. При этом она вызывала сильные эмоциональные переживания: «Ширмы своим однообразием в конце концов начинали давить зрителя до боли, до отчаяния. Хочется кричать, бежать. Нет света, нет воздуха, душно. И опять — ширмы, ширмы, ширмы. Ширмы без конца» (Бескин Э. М. Московские письма // Театр и искусство, 1911. № 4). Вместе с тем, многие зрители видели в этом не только новаторство и интересное пространственное решение спектакля, но и подчеркивали смысловой аспект, связь пространственного решения и общего замысла спектакля: «Пространство приобретало трагическую сущность: контраст пространства, сдавливающего человека, и метафорического светлого открытого пространства без актеров, создающего атмосферу глобальности происходящего. Узкие вертикальные ширмы уходили в темноту, как бы разрушая портал. Дополнительные площадки на сцене, организованные ширмами, напоминали склепы, скрывающие персонажей» (Максимов В. И. Театральные концепции модернизма и система А. Арто. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. СПб.: СПбГАТИ, 2001).

Важно подчеркнуть, что особое значение в развитии условности сценического пространства имеют и ранние постановки В. Э. Мейерхольда. Отталкиваясь от идеологии русского символизма, он стремился использовать импрессионистские средства воздействия на зрителя: размытые контуры за счет завешанного тюлем зеркала сцены («Смерть Тентажиля»); «распластанное» вширь сценическое пространство, деформирующее привычные формы и т. д.

/kontinuitet

/lambert

Благодать

¹ Полесская правда, № 1057. 25.11.1923. С. 4.

«Благодать» (1916) — спектакль по пьесе Л. Н. Урванцова; другое название пьесы — «Ее черновая работа». Лев Николаевич Урванцов (1865-1929) — русский драматург, беллетрист, театральный критик; автор популярных в предреволюционные годы пьес, широко шедших в столицах и провинции («Грешная», 1901; «Цветы искупления», 1912; «Вера Мирцева», 1913; «Где белая роза», 1915; и др.). Пьесы Урванцова носят остросюжетный характер, многие события заимствованы из сенсационной хроники тех лет. С 1921 г. Урванцов жил в эмиграции (Берлин, Прага и др.). Принимал активное участие в деятельности журнала «Театр и жизнь» (Берлин), целью которого являлась пропаганда русского сценического искусства за границей. Стоит добавить, что отвечая на анкету журнала «Веретеныш» (1922), предложенную представителям эмигрантской элиты (А. Белый, А. Куприн, Теффи и др.), Урванцов был единственным из респондентов, кто высказал однозначное мнение о том, что будущее русской литературы в эмиграции.

Спектакль «Благодать» («Ее черновая работа») в постановке Н. К. Яковлева шел в Малом театре в сезон 1916/1917 гг.; поскольку в это время Л. С. Выготский жил в Москве, то с высокой долей вероятности можно предположить, что он видел эту постановку.

² «...одна из миллиона миллионов маленьких грязных любот» — отсылка к поэме В. В. Маяковского «Облако в штанах» (1914-1915).

Будет любовь или нет?
Какая –
большая или крошечная?
Откуда большая у тела такого:
должно быть, маленький,
смирный любочек.
Она шарахается автомобильных гудков.
Любит звоночки коночек.

³ «...поэты одного куплета, одной строфы, даже одного стиха...» — здесь, на наш взгляд, содержится неявная отсылка к стихотворению в прозе И. С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы...» (1879).

Где-то, когда-то, давно-давно тому назад, я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти: Как хороши, как свежи были розы... Теперь зима; мороз запушил стекла окон; в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол; а в голове все звенит да звенит: Как хороши, как свежи были розы...

Тургенев И. С. Избранное. М.: Молодая гвардия, 1968. С. 164

⁴ «...умеющие создать только мелкую единицу, одну фразу, а не целое стихотворение или поэму...» — можно предположить, что в данном случае косвенно проявляется влияние на Л. С. Выготского работ представителей ОПОЯЗа, выделявших разные структурные единицы при анализе текста («событие» — при анализе фабулы и сюжета; «стиха» — как основной

ритмической единицы стихотворного текста и др.). Заметим, что выделение подобных единиц связано и с особой методологической проблемой перехода от одного уровня анализа текста к другому. Так, например, Б. В. Томашевский использовал в своих работах термины «единица», «мелкая единица», отмечая, в частности, что: «Каждый стих как ритмическая единица имеет свою внутреннюю меру. Эта внутренняя мера определяется свойствами языка и литературной традицией. Она условна и выражается в ряде норм или "правил стихосложения", изменяющихся при переходе от эпохи к эпохе. Система правил, одновременно действующих в пределах одной литературы, называется метрикой» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 104). Иными словами, сам анализ ритмической структуры предполагает обращение к метрическим стиливым формам построения стиха, т. е. к более крупным единицам анализа. При этом возникает проблема, касающаяся связи отдельных стихов (строк стихотворного текста) между собой. Особым элементом подобной связи может, например, служить рифма. С подобной же проблемой сталкивается и Выготский, когда, чуть ниже в своей рецензии, он обращается к анализу творчества артистки Игоревой, фиксируя, что ее игра, ограничивается одной сценой: «соединить сцену со сценой в акт, акты в роль — этого у нее нет». Заметим, что здесь Выготский опирается также и на представления К. С. Станиславского о целостном построении роли, объединяющем различные сцены («станции») в одну *сквозную линию*: «... роль должна мчаться экспрессом, а она проехала на паровозике» (подробнее см. Наш понедельник, № 9. 23.10.1922. С. 3. Прим. 7. — Стр. 537 наст. изд.). По сути дела, здесь возникает одна из фундаментальных проблем психологического анализа: как отдельные действия персонажа соединить в более крупные поведенческие единицы (в «акты», «роль»)?

Позднее в своих психологических работах этому аспекту Выготский уделял специальное внимание; при этом в качестве «объединяющей» единицы использовались цели и мотивы, что и позволяло провести смысловой анализ речевого поведения («Мышление и речь», 1934). Продолжая эту линию, А. Н. Леонтьев, разрабатывая теорию деятельности, выделил особые структурные единицы — операции и действия («Деятельность. Сознание. Личность», 1977).

И наконец, стоит добавить, что работы Томашевского («Русское стихосложение. Метрика», 1923; «Теория литературы. Поэтика», 1925) были крайне важны для Выготского при написании «Психологии искусства» (1925). Так, например, он активно использует идею Томашевского о необходимости учитывать особенности художественного восприятия и вкусового суждения при определении признака «стихотворности» речи. Принцип различения фабулы и сюжета относительно расположения событий художественного повествования также взят из работ Томашевского: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении... Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них... Фабула — это то, "что было на самом деле", сюжет — то, "как узнал об этом читатель"» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 137). Важна для Выготского и идея различных фабульных цепей, которую высказал Томашевский при анализе «Гамлета». Таким образом, данная рецензия позволяет нам зафиксировать два важных обстоятельства: 1) особый интерес к работам Томашевского, возникший у Выготского к концу 1923 г.; 2) попытка перенести способ анализа художественного текста, связанный с выделением «единиц» на анализ актерской игры, шире — речевого поведения.

Нечаянная радость

¹ Полесская правда, № 1058. 27.11.1923. С. 4.

² «Нечаянная доблесть» — спектакль по пьесе Ю.Н. Юрьина «Доспехи славы, или Нечаянная доблесть»; вольная переделка драмы ирландского писателя Дж.М. Синга «Удалой молодец — гордость Запада» (1907). Главный герой Синга Теофил Ван Гуттен во время англо-бурской войны, оказавшись в окружении англичан, от страха закричал: «Сдавайтесь!» — и выстрелил в воздух. От неожиданности, пленившие его враги сами сдались. Юрьин же перенес основную сюжетную линию пьесы Синга на почву российской деревни нэповской поры. Издание «Нечаянной доблести» (1923) сопровождалось предисловием А.В. Луначарского, который отмечал: «Лично я очень рекомендую эту пьесу как комедию, во всяком случае полную хорошей осмысленности и поэтому стоящую значительно выше большинства легких комедий обычного репертуара» (Юрьин Ю.Н. Доспехи славы, или нечаянная доблесть. М.: Девятое января, 1923. С. 3-4). Пьеса была в репертуаре Московского Малого театра в театральном сезоне 1923/1924 гг. Оценивая постановку, Луначарский признавался, что «редко присутствовал при таком легком, живом, вызывающем хороший смех спектакле, как этот» (Луначарский А.В. Нечаянная доблесть // Художественный труд, 1923. № 4). Стоит добавить, что в Камерном театре в 1914 г. состоялась премьера по пьесе Синга «Удалой молодец — гордость Запада» (шла под названием «Ирландский герой»; реж. А. Зонов); в 1920 г. «Ирландский герой» был принят к постановке 1-ой студией МХТ. Первоначально художником спектакля был М. Шагал, однако его оформление, где использовался образ Христа, было отвергнуто руководством студии «по причине несоответствия реалистическому характеру пьесы Синга» (Апчинская Н. Театр Марка Шагала. Конец 1910-х — 1960-е годы. Витебск: ВГТУ, 2004. С. 22).

³ Юрьин Юрий Николаевич (наст. фамилия — Венцель; 1888-1927) — драматург, режиссер, актер. Получил актерское образование в Петербурге; с 1917 г. работал в театре Петрозаводска под руководством бывшего режиссера Александринского театра Н. Петрова; в 1919 г. Юрьин возглавил Петрозаводский театр. Среди его пьес — «Сполошный зык» («Стенька Разин»), «Его шаги», «Король в лохмотьях» и др. А.В. Луначарский положительно отзывался о пьесах Юрьина, говоря, что он драматург, «дружественно настроенный к революции». В 1922 г. Юрьин вместе с со своей бывшей ученицей, актрисой Екатериной Максимовой (будущей женой Рихарда Зорге) переехал в Москву, где работал в Театре революции. Вскоре заболевшего туберкулезом драматурга, по ходатайству Луначарского и при финансовой поддержке А.М. Горького, направили лечиться в Италию, где он умер в санатории в возрасте 39 лет.

⁴ «...левофронтной печати...» — имеется в виду творческое объединение ЛЕФ (Левый фронт искусств), которое существовало в 1922-1928 гг. в Москве, Одессе и других городах СССР. Подробнее см. прим. 5 к рецензии Л.С. Выготского «Гастроли Утесова и Фореггера» (Наш понедельник, № 46. 23.07.1923. С. 3. — Стр. 661 наст. изд.).

⁵ «...не только выстрелом по обывательской тупости» — здесь Л.С. Выготский как автор театральной рецензии обыгрывает конкретный сюжетный момент спектакля (выстрел в воздух главного героя пьесы), придавая ему метафорическое значение, — обличение «обывательской тупости».

⁶ «...как делается история и великие люди в обывательском сознании» — в данном случае стоит обратить внимание на то, что Л.С. Выготский затрагивает вопрос, касающийся

своеобразия определенного типа сознания, который подвержен простым механизмам социальной манипуляции. В его дальнейших психологических работах эта тема механизмов формирования особых социокультурных типов психики будет разворачиваться в различных контекстах: исторической психологии, психологии массового сознания, возрастной психологии и в педологических исследованиях.

⁷ «Обстановка играет, шутит» — здесь Л. С. Выготский продолжает тему о выразительности оформления спектакля, когда сама среда «играет» со зрителем (см. его рецензию на спектакль «Когда заговорит сердце» и прим. 2, 3 в Полесская правда, № 1056. 24.11.1923. С. 3. — Стр. 424 и 708 наст. изд.).

⁸ «вольности лубочной сцены» — строка из стихотворения А. С. Пушкина «Гнедичу» (1832).

Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанию пчел над розой алой.
Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены...

⁹ Гаер — шут в народных игрищах, который смешит людей пошлыми приемами, рожами, ломаньем; арлекин; паяц, площадной шут.

¹⁰ «...где же гомерический трус? <...> где же потрясающий дурак?» — на это критическое замечание Л. С. Выготского стоит обратить внимание, поскольку здесь проявляется его оценка актерского исполнения с точки зрения психологической оправданности поведения в соответствии с заявленным в начале спектакля характером персонажа.

¹¹ «...из Брадобрея у Вершинина...» — имеется в виду роль Короля в исполнении Вершинина в спектакле по пьесе А. В. Луначарского «Королевский брадобрей» (см. Полесская правда, № 1025. 17.10.1923. С. 3. — Стр. 418 наст. изд.).

Гастроли Максимова

¹ Полесская правда, № 1072. 13.12.1923. С. 3.

Максимов — можно предположить, что здесь имеется в виду Владимир Васильевич Максимов (наст. фамилия — Самусь; 1880-1937). В 1904-1906 гг. работал в Московском Художественном театре (Дмитрий Шуйский в «Царь Федор Иоаннович», Треплев в «Чайке»); в 1905 г. участвовал в эксперименте К. Станиславского и В. Мейерхольда «Студия на Поварской», в работе которой также принимали участие композитор И. Сац, поэт В. Брюсов, художник С. Судейкин и др. В 1906 г. перешел в Малый театр и работал там с небольшими перерывами до 1918 г. (Молчалин в «Горе от ума», Глумов в спектакле «Бешеные деньги»). В 1918 г. Максимов переехал в Петроград, принял участие в создании Большого драматического театра, где стал одним из ведущих актеров («Дон Карлос», «Венецианский купец» и др.). Позднее выступал на эстраде как чтец, участвовал в цирковых пантомимах. Начиная с 1910 г. активно снимался в кино, как правило, в амплуа «слащавого любовника в безукоризненном фраке» (Лихачев Б. С. Кино в России (1896-1926). Л.: Academia, 1927. С. 85). Фильмография

Максимова насчитывает более 45 фильмов. Судя по оценке, которую дает Л.С. Выготский в данной рецензии, с большой долей вероятности можно утверждать, что именно В.В. Максимов гастролировал в Гомеле в 1923 г.

² *Мелодекламация* (от греч. *melos* — песнь, мелодия и лат. *declamatio* — декламация) — соединение выразительного произнесения текста (обычно стихотворного) и музыки. С XVIII в. мелодекламация использовалась в оперных произведениях, а также в драматических пьесах. Позднее мелодекламация сформировалась как самостоятельный жанр концертного плана; как правило, чтение сопровождалось фортепианной музыкой.

³ *Дымов Осип (настоящее имя Иосиф Исидорович Перельман; 1878-1959)* — русский и еврейский писатель, драматург. Печатался в журналах «Театр и Искусство» (1900-1904), «Сигнал» (1905-1906), «Сатирикон» (1908) и др. Среди его произведений: «Слушай, Израиль» (1907), «Каждый день» (другое название «Ню», 1908), «Весенняя печаль» (1910), «Томление духа» (1912) и др. Считается, что ключевыми моментами творчества Дымова являются описания болезни, психологического самоанализа, эротики, уныния (Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК «Культура», 1996). В 1913 г. Дымов эмигрировал в США, некоторое время жил в Германии.

⁴ *Каменский Василий Васильевич (1884-1961)* — русский поэт-футурист, участник группы «ЛЕФ»; один из первых русских авиаторов. В 1915 г. была написана поэма «Стенька Разин», в 1919 г. переработана в пьесу, в 1928 г. — в роман.

⁵ *Столица Любовь Никитична (1884-1934)* — русская поэтесса, прозаик, драматург. Стихотворение «Пляска» входит в цикл «Деревенские забавы» сборника «Русь» (1915).

⁶ *Заумь, заумный язык* — литературный прием, заключающийся в полном или частичном отказе от всех или некоторых элементов естественного языка, замещении их другими элементами или конструкциями, которые по аналогии осмысляются как языковые. Прием был распространен среди русских футуристов: В. Хлебников, Д. Хармс, В. Каменский, Д. Бурлюк и др. активно использовали этот прием в своих произведениях (Тимофеев Л. Заумь // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Изд. Коммунистической академии, 1930. Т. 4. С. 319-321). В первом манифесте футуристов «Пошечина общественному вкусу», в частности, провозглашалось «увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество)». Одним из примеров этого является стихотворение В. Хлебникова «Заключение смехом» (1909).

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянутся смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево!

Усмей, осмей, смешики, смешики!

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!



⁷ «...расцвеченного "Заумью" персидских звуков» — скорее всего, имеется в виду персидский период В. Хлебникова — путешествие в Иран. В это время поэт создал большой цикл стихотворений, а также начал поэму «Труба Гульмуллы», посвященную его впечатлениям от Персии, которая была завершена в конце 1921 г.

⁸ «...слишком проглядывал первый любовник, <...> сводящий лиризм на патоку» — данная оценка Л.С. Выготского связана со сложившимся амплуа Максимова в кино: «слащавого любовника в безукоризненном фраке» (см. прим. 1 к данной рецензии).

⁹ «...расхождение танца с музыкой, <...> неустойчивость и дрожание ноги, неумение провести простейшую танцевальную линию, которая расплывается, скачет и ломается» — здесь, также как и в других своих рецензиях (см. Наш понедельник, №3. 11.09.1922. С. 4; Наш понедельник, №46. 23.07.1923. С. 3; Наш понедельник, №47. 30.07.1923. С. 3. — Стр. 328, 398, 399 наст. изд.) Л.С. Выготский демонстрирует профессиональное понимание особенностей танцевального искусства.

На дне

¹ Полесская правда, № 1043. 09.11.1923. С. 3.

«На дне» — пьеса Максима Горького (1902). Более подробно см. Наш понедельник, №4. 18.09.1922. С. 4. Прим. 15. — Стр. 530 наст. изд.

² «...подрумяненные души, как говорится в пьесе...» — имеется в виду реплика Барона из пьесы «На дне», которая звучит несколько иначе: «У всех людей — души серенькие... все подрумяниться желают...».

³ «...академия философов» — схожую оценку пьесы М. Горького «На дне» Л.С. Выготский дает и в рецензии от 18.09.1922 г. в №4 газеты «Наш понедельник»: «Эти философствующие босяки, разговаривающие афоризмами, — академия какая-то, а не ночлежка» (Стр. 332 наст. изд.).

⁴ «Икаждоелицо в пьесе отмечено двойным существованием — портянки и романтики» — здесь Л.С. Выготский обращает внимание на тонкий, в психологическом отношении, момент «двойного существования» персонажа пьесы, где в одном лице сочетаются возвышенные устремления и низменные желания. Подобный конфликт и задает особую драматургию развития роли персонажа. В то же время, заметим, что подобная двойственная особенность переживаний проявляется не только в «выдуманных» сценических ролях, но и свойственна «реальным» человеческим характерам.

⁵ «...но и знаменитое настроение...» — постановка пьесы М. Горького «На дне» (1902) в МХТ; режиссеры — К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко; роли исполняли — В.И. Качалов (Барон), И.М. Москвин (Лука), О.Л. Книппер (Настя), В.В. Лужский (Бубнов). Вот что пишет о подготовке к постановке Станиславский: «Рассказы Горького разожгли нас, и нам захотелось видеть самую гущу жизни бывших людей. Для этого была устроена экспедиция, в которой участвовали многие артисты театра, игравшие в пьесе, В.И. Немирович-Данченко, художник Симов, я и другие. Под предводительством писателя Гиляровского, изучавшего жизнь босяков, был устроен обход Хитрова рынка. Религия босяка — свобода; его сфера — опасности, грабежи, приключения, убийства, кражи. Все это создает вокруг них атмосферу романтики и своеобразной дикой красоты, которую в то время мы и искали.

В описываемую ночь, после совершения большой кражи, Хитров рынок был объявлен тамошними тайными властями, так сказать, на военном положении. Поэтому было трудно посторонним лицам достать пропуск в некоторые ночлежные дома. В разных местах стояли наряды вооруженных людей. Надо было проходить мимо них. Они нас неоднократно окликали, спрашивали пропуска. В одном месте пришлось даже идти крадучись, чтобы "кто-то, сохрани бог, не услышал"! Когда прошли линию заграждений, стало легче. Там уже мы свободно осматривали большие дортуары с бесконечными нарами, на которых лежало много усталых людей — женщин и мужчин, похожих на трупы. В самом центре большой ночлежки находился тамошний университет с босяцкой интеллигенцией. Это был мозг Хитрова рынка, состоявший из грамотных людей, занимавшихся перепиской ролей для актеров и для театра. Они ютились в небольшой комнате и показались нам милыми, приветливыми и гостеприимными людьми» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 330). Этот поход на Хитров рынок был крайне важен не только для понимания быта «дна», но и для определения целостного сценического замысла: «"Свобода — во что бы то ни стало!" — вот ее духовная сущность. Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами» (там же, с. 332-333).

⁶ «И вся пьеса шла, как натянутая струна» — если в предыдущей рецензии (см. Наш понедельник, № 4. 18.09.1922. — Стр. 332 наст. изд.) особенность пьесы «На дне» определялась Л. С. Выготским отнесением ее к «пьесе романтического пафоса, а не бытовых сцен», то в данной рецензии он обращает внимание именно на *противоречие* между бытом («портянками») и романтикой. Причем это противоречие фиксируется и на уровне конкретных персонажей, и на уровне конфликта между «бытом» и «воздухом» («стремлением к свободе» — К. С. Станиславский), что и задает особое настроение, — «натянутость струны».

⁷ Гончарова Клавдия Григорьевна (1894-1960) — театральная актриса; на сцене дебютировала в 1913 г. Заслуженная артистка РСФСР (1945); Народная артистка РСФСР (1950). Работала в театрах Житомира, Брянска, Гомеля, Тулы и других городов. С 1929 — актриса театра «Красный факел».

⁸ «Вообще, все это звучит не гордо» — здесь явная отсылка к реплике из монолога Сатина: «Человек — это звучит гордо!». Тем самым Л. С. Выготский подчеркивает несоответствие спектакля основной идее драматургического произведения.

НАУЧНАЯ ПСИХОЛОГИЯ И ТЕАТР: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

К вопросу о психологии творчества актера

¹ Статья написана в 1932 г. Впервые опубликована как Приложение в кн.: П.М. Якобсон. Психология сценических чувств актера. М.: ГИЗ, 1936. С. 197-211. Издана также в 6-м томе полного собрания сочинений Л. С. Выготского с комментариями М. Г. Ярошевского (Выготский Л. С. К вопросу о психологии творчества актера // Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 6. С. 319-328).

² *Дидро Дени (1713-1784)* — французский философ, просветитель, писатель («Монахиня» (1760); «Жак-фаталист и его хозяин» (1773); «Племянник Рамо» (1779) и др.), драматург («Побочный сын или Испытания добродетели» (1757); «Отец семейства» (1758)). Среди философских работ Дидро отметим «Письмо о глухих и немых в назидание тем, кто слышит» (1751), где он рассматривает проблему познания в контексте символики жестов и слов. Дидро был сторонником просвещенной монархии и в своих философских работах отстаивал (опираясь на сенсуализм) материалистические идеи («Мысли об объяснении природы» (1754); «Философские принципы материи и движения» (1770) и др.).

³ «*Парадокс об актере*» (впервые опубликован в 1830 г.) — эта работа Д. Дидро написана в форме диалога, в ходе которого обсуждаются проблемы актерского творчества, роли воображения и произвольности сценических переживаний. Дидро считает, что высокой эмоциональной возбудимости (чувствительности) явно недостаточно для театрального искусства. Здесь необходимо создание идеального образа («образца»), и тогда актер, руководимый своим воображением, своей памятью будет в состоянии выразить сценический образ. Истинный талант должен «хорошо изучить внешние проявления чужой души, чтобы обратиться к чувствам тех, кто нас слушает, видит, и обмануть их подражанием, которое преувеличит все в их представлении и определит их суждение <...> Величайший актер — тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа» (цит. по: Дидро Д. Парадокс об актере. М.; Пг.: Госиздат, 1922). Следует добавить, что «Парадокс об актере» Дидро в переводе Н. Эфроса и с предисловием А. Луначарского вышел в 1922 г. Луначарский писал: «Главным, по моему мнению, является для нас у Дидро не общее положение, сравнительно недавно столь резко подчеркивавшееся и великим Кокленом, что искусство актера — прямая противоположность страсти и искренности, — для нас главным выводом отсюда является более широкое обобщение. «Артист, как и поэт, — говорит Дидро, — бесконечно черпает в неиссякаемом роднике природы» (Луначарский А. Н. Предисловие // Дидро Д. Парадокс об актере. М.; Пг.: Госиздат, 1922).

⁴ *Рибо Теодюлт Арман (1839-1916)* — французский психолог, ассоцианист. Согласно Рибо, психология должна быть наукой объективной, опираться на генетический и сравнительный методы; ее предметом является изучение конкретных фактов психической жизни в процессе ее развития в норме и патологии. Важное место в психологических взглядах Рибо занимает принцип социальной обусловленности психических процессов. Одно из

центральных мест в его работах занимают исследования в области психологии чувств и эмоций. Рибо впервые в истории психологии развил научные положения об эмоциональной памяти и логике чувств, объясняя развитие эмоций условиями существования, социальными отношениями и жизненным опытом (см., например, работы Т. Рибо — «Наследственность душевных свойств»; «Исследования аффективной памяти»; «О чувственной памяти»; «Психология внимания»; «Психология чувств»).

Выготский совершенно прав, отмечая, что для К. С. Станиславского работы Рибо по психологии были крайне важны, и он опирался на них при разработке своей системы. Так, например, обсуждая проблему эмоциональной памяти в книге «Работа актера над собой», Станиславский пишет: «Память на чувствования?», — старался я уяснить себе. «Да. Или, как мы будем называть ее, эмоциональная память. Прежде — по Рибо — мы звали ее «аффективной памятью». Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее, и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью». Ученики просили объяснить яснее, что подразумевается под этими словами. «Вы поймете это из примера, приведенного Рибо. Два путешественника были застигнуты на скале приливом в море. Они спаслись и после передавали свои впечатления. У одного на памяти каждое его действие: как, куда, почему он пошел, где спустился, как ступил, куда прыгнул. Другой не помнит почти ничего из этой области, а помнит лишь испытанные тогда чувствования: сначала восторга, потом настороженности, тревоги, надежды, сомнения и, наконец, — состояние паники. Вот эти чувствования и хранятся в эмоциональной памяти. Если бы сегодня, при одной мысли об этюде с сумасшедшим, к вам, подобно второму путешественнику, вернулись все пережитые в первый раз чувствования; если бы вы зажили ими и начали по-новому, подлинно, продуктивно и целесообразно действовать; если бы все это произошло само собой, помимо вашей воли, я бы сказал, что у вас первоклассная, исключительная эмоциональная память» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Ч. 1. С. 279-280). Добавим, что в личной библиотеке Станиславского сохранились книги Рибо, страницы которых испещрены множеством пометок Станиславского.

⁵ *Клерон Инполит* (наст. имя: *Клер Жозеф Инполит Лерис де Латюд; 1723-1803*) — знаменитая французская драматическая актриса, в период 1743-1766 выступала на сцене «Комеди Франсез». Дидро считал, что Клерон не идентифицирует себя со своими героинями.

⁶ *Дюмениль* (наст. имя: *Маршан Мари Франсуаз; 1711-1803*) — французская драматическая актриса. В 1737-1776 гг. играла в театре «Комеди Франсез». Дидро, противопоставляя ее Клерон, считая, что Дюмениль идентифицируется со своими персонажами.

⁷ «...великолепное "обезьянство"» — здесь Л. С. Выготский цитирует фрагмент работы Д. Дидро «Парадокс об актере» (Дидро Д. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Academia, 1936. Т. 5. С. 576-577).

⁸ «...поэзии целого» — там же, с. 581.

⁹ «...акта мольеровской "Любовной досады"» — там же, с. 586.

¹⁰ «...от психологии актера эпохи Софокла...» — здесь Л. С. Выготский неявно затрагивает тему, которая обсуждалась им в рецензии на постановку Ф. Ф. Комиссаржевским «Электры» Софокла-Гофманстала (см. статью: Выготский Л. С. Театральные заметки. Письмо из Москвы // гранки в журнал «Летопись», № 3. 16.02.1917. Прим. 2, 4-6. — Стр. 448-450 наст. изд.).

¹¹ «... в данную эпоху для данного класса...» — частично эта тема обсуждалась Л.С. Выготским в его статье «Театр и революция» (Стихи и проза русской революции. Киев: Книгоиздательский кооператив «Современная мысль», 1919. — Стр. 314 наст. изд.).

¹² «... это не столько чувство "я", сколько чувство "мы"» — здесь Л. С. Выготский затрагивает крайне важный, с психологической точки зрения, момент, касающийся интерактивной природы актерского переживания. Это переживание существует (возникает и удерживается) на основе взаимодействия актера и зрительного зала; актерская эмоция по природе своей «публична».

¹³ «Тоска чеховских "Трех сестер", воссоздаваемая на сцене артистами Художественного театра...» — премьера пьесы А. Чехова «Три сестры» (1900) в МХТ состоялась в 1901 г. (реж.: К. Станиславский, В. Немирович-Данченко; роли исполняли: В. Лужский, М. Савицкая, О. Книппер, М. Андреева, М. Лилина, К. Станиславский, В. Мейерхольд и др.).

¹⁴ *Полан Фредерик (1856-1931)* — французский психолог; занимался исследованиями речи, мышления, аффектов. Особое внимание Л. С. Выготский уделял работам Ф. Полана в связи с проблемой внутренней речи, отношения между значением, словом и смыслом: «Ф. Полан оказал большую услугу психологическому анализу речи тем, что ввел различие между смыслом слова и его значением. Смысл слова, как показал Полан, представляет собой совокупность всех психологических фактов, возникающих в нашем сознании благодаря слову. Смысл слова, таким образом, оказывается всегда динамическим, текучим, сложным образованием, которое имеет несколько зон различной устойчивости...» (Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т. 2. С. 346).

¹⁵ *Вахтангов Евгений Багратионович (1883-1922)* — ученик К. С. Станиславского, русский режиссер, крупный театральный деятель. Более подробно см. рецензию Л. С. Выготского «Гастроли второй студии МХАТ» и наши примечания к ней (Наш понедельник, № 51. 27.08.1923. С. 3. Прим. 6. — Стр. 669 наст. изд.).

¹⁶ «Принцесса Турандот» — спектакль по пьесе Карло Гоцци (1762), который строится на основе пародирования приема актерской игры по системе комедии дель арте. Заметим, что на эстетику комедии дель арте Л. С. Выготский обращал специальное внимание, в частности, в своей газетной рецензии гомельского периода «Маленькие кусочки театра» (Наш понедельник, № 28. 12.03.1923. С. 3. Прим. 2. — Стр. 574 наст. изд.). Подробнее о постановке Е. Б. Вахтанговым спектакля «Принцесса Турандот» см. прим. 8 к рецензии Выготского «Гастроли второй студии МХАТ» (Наш понедельник, № 51. 27.08.1923. С. 3. — Стр. 669 наст. изд.).

¹⁷ «... свою иронию, улыбку "по адресу трагического содержания сказки"...» — возможно, здесь отсылка к оценке основного замысла спектакля «Принцесса Турандот» театральным критиком П. Марковым: «Не сказку о жестокой принцессе Турандот должны сыграть актеры в этом спектакле. Не просто содержание этой сказки должны донести они зрителю — а вот это самое свое современное отношение к ней, иронию свою, улыбку свою по адресу «трагического» содержания сказки, сплетенного воедино с любовью к ней — вот что должно возникнуть в качестве нового содержания спектакля. Не сказочный мир должен возникнуть на сцене, а мир — театральный. «Представление» сказки должно возникнуть на сцене. Все должно в этом спектакле звучать, как импровизация. Мастерство актера — вот та ось, на которой должен завертеться спектакль» (по архивным материалам Государственного Академического театра им. Евгения Вахтангова: [эл. ссылка] <http://www.vakhtangov.ru/shows/turandot2>. Дата обращения: 12.08.2014).

¹⁸ Захава Борис Евгеньевич (1896-1976) — ученик Е. Вахтангова, советский актер, режиссер, историк и теоретик театра, педагог (долгие годы ректор Театрального института им. Б. Щукина).

¹⁹ «...не скрывает от публики (спать хочется)» — цит. по: Захава Б. Е. Вахтангов и его Студия. Л.: Academia, 1927. С. 136.

²⁰ «...произрастать цветы настоящего большого искусства» — там же, с. 129.

²¹ «...что более подвластно нашей власти, к представлениям» — цит. по: Гуревич Л. Я. Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене: Опыт разрешения векового спора. М.: ГАХН, 1927. С. 58. Заметим, что Л. С. Выготский несколько изменяет цитату, у Гуревич: «...более подвластно нашему сознанию (выделено ред.), — к представлениям».

²² «...не совсем те, которые переживаются актером в жизни» — там же.

²³ Гуревич Любовь Яковлевна (1866-1940) — русская советская писательница, переводчик, историк театра. Письма К. С. Станиславского к Гуревич свидетельствуют о том, что ее мнение было крайне важным для него при написании книг «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью».

²⁴ «...исследования, произведенные за последнее десятилетие научной психологией» — цит. по: Гуревич Л. Я. Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене: Опыт разрешения векового спора. М.: ГАХН, 1927. С. 62.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. А. А. Королевский брадобрей // *Правда*, 1919. 5 января.
2. Абрамов И. А. Балет и танец в Москве // *Эхо*, 1923. № 13.
3. Аверченко А. Т. Приятельское письмо Ленину от Аркадия Аверченко // *Зарницы*. Вольная Литва, 1921. № 44.
4. Айхенвальд Ю. И. Литературные заметки // *Руль*, 1926. 11 августа. № 1729.
5. Айхенвальд Ю. И. Отрицание театра // *В спорах о театре: Сборник статей*. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914.
6. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: в 3 вып. М., 1906-1910. Вып. 1.
7. Альтман И. *Драматургия Луначарского* // А. В. Луначарский. *Избранные драмы*. М.: Художественная литература, 1932.
8. Андреев Л. Н. *Драматические произведения*: в 2 т. Л.: Искусство, 1989. Т. 2.
9. Андреев Л. Н. *Письма о театре* // Андреев Л. Н. *Собрание сочинений*: в 6 т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 6
10. Анненский И. Ф. *Драматические произведения: Меланиппа-философ. Царь Иксион. Лаодамия. Фамира-кифаред*. М.: Лабиринт, 2000.
11. Апчинская Н. *Театр Марка Шагала. Конец 1910-х – 1960-е годы*. Витебск: ВГТУ, 2004
12. Балдин А. 5 вопросов Льву Толстому // *Первая глава*, 2004. № 10.
13. Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: Художественная литература, 1972
14. Бахтин М. М. *Проблема речевых жанров* // Бахтин М. М. *Собрание сочинений*: в 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5.
15. Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература, 1990.
16. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975.
17. Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979.
18. Бачелис Т. И. *Шекспир и Крэг*. М.: Наука, 1983.
19. Бескин Э. М. *Московские письма* // *Театр и искусство*, 1911. № 4.
20. Биневич Е. М. «Свой» театр в Петербурге // *Общество «Еврейское наследие»: Серия препринтов и репринтов*. М., 1997. Вып. 39.
21. *Биржевые ведомости*, 1915. № 14779, утр. вып.
22. Блок А. А. *Балаганчик* // *сборник «Театр»*. П.: изд-во «Земля», 1918.
23. Блок А. А. *Собрание сочинений*: в 6 т. Л.: Художественная литература, 1982. Т. 4.
24. Блок А. А. *Собрание сочинений*: в 6 т. Л.: Художественная литература, 1982. Т. 5.
25. Блок А. А. *Русские денди* // Блок А. А. *Собрание сочинений*: в 8 т. М.; Л.: Госиздат, 1962. Т. 6.
26. Блюм Г. *Психоаналитические теории личности*. М.: КСП, 1996.

27. Боги пали, осталась ненависть // Ведомости, 2013. № 136 (3398).
28. Большая Советская энциклопедия / Гл. ред. С. И. Вавилов [до 1951 г.], Б. А. Введенский [с 1951 г.]. 2-е изд. М.: Большая советская энциклопедия, 1956. Т. 42.
29. Русский балет: Энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. М.: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997.
30. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1972. Т. 7.
31. Е. А. Зноско-Боровский. Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925.
32. Брачев В. С., Шубин А. В. Масоны и Февральская революция 1917 года. М.: Язуа-пресс, 2007.
33. Брюсов В. Я. В гостях у Верхарна. Из записной книжки // Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: Олма-Пресс, 2002.
34. Брюсов В. Я. Гипербола и фантастика у Гоголя. М.: Классика Книга Фонда, 2009.
35. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 6.
36. Буря в стакане воды // Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: Астрель, Аст, 2008.
37. Бухарин Н. И. Экономика переходного периода. М.: Госиздат, 1920.
38. Библия. В. 3. Бытие. СПб.: Б. и., 1997.
39. В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914.
40. Васильев С. С. Развлекательный театр во Французской революции XVIII века: между политикой и искусством // Художественная культура [эл. изд.] / Гл. ред. Дуков Е. В. М.: ГИИ, 2012. №5.
41. Василюк Ф. Е. Молитва — молчание — психотерапия // Консультативная психология и психотерапия, 1996. № 4.
42. Вербицкий В. А. Вторая студия. Из воспоминаний // Ежегодник Московского Художественного театра. 1946 г. М., 1948.
43. Вереск, 1922. № 1. 22 мая.
44. Вестник театра, 1919. № 47. 23-28 декабря.
45. Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб.: Икар, 1993.
46. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2004-2009.
47. Волконский С. М. Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912.
48. Выгодская Г. Л. Лифанова Т. М. Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету. М.: Смысл, 1996.
49. Выгодский Д. И. Достоевский и Гоголь // Печать и революция, 1921. Кн. 3.
50. Выготский Л. С. Рец. на кн.: Андрей Белый. Петербург // Летопись, 1916. № 12.
51. Выготский Л. С. Рец. на кн.: Вячеслав Иванов. Борозды и межи // Летопись, 1916. № 10.
52. Выготский Л. С. Рец. на кн.: Мережковский Д. Будет радость // Летопись, 1917. № 1.
53. Выготский Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Выготский Л. С. Психология развития ребенка. М.: Эксмо, 2004.
54. Выготский Л. С. К вопросу о психологии творчества актера // Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 6.
55. Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т. 2

56. Выготский Л. С. Октябрь в поэзии // Наш понедельник, 1922. №6. 2 октября.
57. Выготский Л. С. Предисловие // Лазурский А. Ф. Психология общая и экспериментальная. Л.: Госиздат, 1925.
58. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986.
59. Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т. 2.
60. Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1983. Т. 3.
61. Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 4.
62. Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т. 6.
63. Выготский Л. С. Театральное творчество в школьном возрасте // Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. М.: Просвещение, 1991.
64. Выготский Л. С., Лурия А. Р. Этюды по истории поведения: Обезьяна. Прimitив. Ребенок. М.: Педагогика-Пресс, 1993.
65. Гитович И. Е., Малахова А. М., Соколова М. А. Примечания // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1980. Т. 9. Письма, 1900 — март 1901.
66. Глинка Я. В. Одиннадцать лет в Государственной думе. 1906-1917. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
67. Гоголь Н. В. Из статьи «Четыре письма к разным лицам по поводу "Мертвых душ"» // Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. СПб.: Академический проект, 1998.
68. Гоголь Н. В. Письмо Погодину М. П., 15 мая 1836 г. С.-Петербург // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 11.
69. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. Пушкин. Дом. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 4.
70. Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 5.
71. Гордон Ш. Гиршбейн // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Изд-во Ком. Акад., 1929-1939. Т. 2.
72. Горький А. М. Враги // Горький А. М. Пьесы. М.: Детская литература, 1972.
73. Горький А. М. Мещане // Горький А. М. На дне. Сборник. М.: Азбука, 2011.
74. Горький А. М. О цинизме // Горький А. М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. Т. 24.
75. Грачева А. М., Нистратов А. А., Собкин В. С. Персонажи фильма в пространстве театральных амплуа // Вестник Московского Университета, 1990. №1. Сер. 14. Психология.
76. Григорьев А. Сочинения: в 2 т. // М.: Художественная литература, 1990. Т. 2.
77. Гуревич Л. Я. Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене: Опыт разрешения векового спора. М.: ГАХН, 1927.
78. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собрание сочинений: в 15 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. Т. 14.
79. Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: Художественная литература. 1989.
80. Даль В. И. Избранные произведения. М.: Правда, 1983.
81. Десняк В. Великодушный рогагоносец // Вечерние известия, 1922. 22 мая.
82. Дети эмиграции: Воспоминания. Сборник статей. М.: Аграф, 2001.
83. Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. М.: Наука, 1993.
84. Дидро Д. Парадокс об актере. М.; Пг.: Госиздат, 1922.

85. Дидро Д. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Academia, 1936. Т.5.
86. Дискуссия о Вербицкой // Ольминский М. По литературным вопросам. М.; Л., 1932.
87. Добкин С. Ф. Л. С. Выготский: Начало пути. (Воспоминания С. Ф. Добкина о Льве Выготском. Ранние статьи Л. С. Выготского). Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1996.
88. Добролюбов Н. А. Темное царство // Современник, 1859. № VII, IX.
89. Додонов В. Маститые Петроградские впечатления // Экран, 1921. № 16. 27-29 декабря.
90. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1990. Т. 7.
91. Дубинская А. И. Массовые действия // История советского театра / Гл. ред. В. Л. Рафалович. Л.: Ленингр. отд. гос. изд-ва худож. лит-ры, 1933. Т. 1.
92. Дымов О. Брадобрей короля // Русское слово. Нью-Йорк, 1917. 15 декабря.
93. Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002.
94. Евреинов Н. Н. Кухня смеха. Мировой конкурс остроумия. М.: Искусство, 1976.
95. Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства: Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920-1950 гг. М.: Ессеһото; Логос-альтера, 2004.
96. Еврейская энциклопедия: в 16 т. СПб.: Изд. О-ва для научных еврейских изд. и Брокгаузъ-Ефронъ, 1906-1913; репринт: М.: Терра, 1991.
97. Ермакова М. Я. Романы Ф. М. Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. Горький, 1973.
98. Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. М.: Мир искусства, 2010.
99. Ефремов А. Эволюция представлений о грехе в детской литературе // Москва, 2005. № 3.
100. Еще о г. Максиме Горьком и его героях // Михайловский Н. К. Литературная критика: статьи о русской литературе XIX — начала XX века. М.: Художественная литература, 1989
101. Жар-птица. Детские сборники изд-ва «Шиповник» // под ред. Чуковского К. И. СПб.: Шиповник, 1912. Кн. 1.
102. Жизнь и встречи // Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1.
103. Жизнь искусства, 1919. № 58. 14 января.
104. Жизнь, 1918. № 20.
105. Жмуров В. А. Большая энциклопедия по психиатрии. 2-е изд. М., 2012.
106. Заболоцкий Н. А. История моего заключения // Заболоцкий Н. А. Огонь, мерцающий в сосуде...: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. М.: Педагогика-Пресс, 1995.
107. Запорожец А. В. Избранные психологические труды: в 2 т. М.: Педагогика, 1986. Т. 1.
108. Захава Б. Е. Вахтангов и его Студия. Л.: Academia, 1927.
109. Зноско-Боровский Е. А. Борьба с натурализмом // Русский театр начала XX века. Прага, 1925.
110. Золотое Руно, 1908. № 5.
111. Иванов В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.
112. Из записок-конспекта Л. С. Выготского к лекциям по психологии детей дошкольного возраста // Эльконин Д. Б. Психология игры М.: Владос, 1999.
113. Известия ВЦИК, 1922. № 175. 6 августа.
114. Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1923. № 78, 79. 11, 12 апреля.
115. Исаева Е. И. Карло Гоцци и русская театральная сказка // Новые российские гуманитарные исследования [эл. журн.], 2008. № 3

116. История русского драматического театра: в 7 т. М.: Искусство, 2002. Т. 7.
117. К. С. Станиславский о Художественном театре (наша беседа) // Театр, 1913. 13 октября.
118. Каменский А. П. Рассказы о любви. СПб.: Росток, 2004.
119. Каменский Анатолий Павлович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 т. М.: Олма-Пресс, 2005. Т. 2.
120. Кизеветтер А. А. Театр: очерки, размышления, заметки. М.: Моспечать, 1922.
121. Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М.: Наука, 1983.
122. Кнебель М. О. Михаил Чехов об искусстве актера // Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2.
123. Кнебель М. О., Лурия А. Р. Пути и средства кодирования смысла // Вопросы психологии, 1971. №4.
124. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: в 2 ч. М.: Искусство, 1972. Ч. 1. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902-1904) / Сост., ред., вступит. ст. В. Я. Виленкин.
125. Князевская Т. Предисловие // А. И. Сумбатов-Южин. Пьесы. М.: Искусство, 1961.
126. Кольцов М. Красный Китяж. Троицкий // Куранты искусства, литературы, театра и общественной жизни, 1918. №8. Сентябрь.
127. Кольцов М. Русская сатира и революция // Стихи и проза русской революции. Сборник первый. Киев: Книгоиздательский кооператив «Современная мысль», 1919.
128. Комиссаржевский Ф. Ф. Писатель и актер (Мысли) // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914.
129. Комиссаржевский Ф. Ф. Творчество актера и теория Станиславского. Пг.: Свободное искусство, 1916.
130. Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985.
131. Котик-Фридгут Б. С. Зерна, которые прорастают: обзор ранних журналистских работ Л. С. Выготского (1916-1923) // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2011. №4.
132. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962-1978. Т. 1.
133. Кржижановский С. Д. Драматургия шахматной доски // Собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 4.
134. Кризис театра: Сборник статей. М.: Проблемы искусства, 1908.
135. Крыжицкий Г. К. Режиссерские портреты. М.; Л.: Теакинопечать, 1928.
136. Кугель А. Р. Профили театра. М.: Теакинопечать, 1929.
137. Кугель А. Р. Театральные портреты, П.; М., 1923.
138. Кугель А. Р. Утверждение театра. М.: Изд-во журнала «Театр и искусство», 1922.
139. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998.
140. Энциклопедия: Эстрада России. XX век. Лексикон. М.: Роспэн, 2000.
141. Кунов Г. // Большая советская энциклопедия: в 30 т. М.: Советская энциклопедия, 1969-1978. Т. 14.
142. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 4.
143. Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1982.
144. Левинсон А. «Мистерия-буфф» Маяковского // Жизнь искусства, 1918. 11 ноября.
145. Ленин В. И. Талантливая книжка Аверченко // Правда, 1921. №263. 22 ноября.

146. Ленин В. И. Удержат ли большевики государственную власть? // Ленин В. И. Полное собрание сочинений: в 55 т. 5-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1981. Т. 34.
147. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975.
148. Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, 1932. Т. 6.
149. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. М.; Л.: Издательство Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1.
150. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72.
151. Лифанова Т. М. Полная библиография трудов Льва Семеновича Выготского // Вопросы психологии, 1996. № 5.
152. Лобова Н., Пермьяк Е. Живая театрализованная газета, М.; Л., 1932.
153. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: ЭэстиРаамат, 1973.
154. Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство, 2003.
155. Луначарский А. В. Будем смеяться // Вестник театра, 1920. № 58. 23-28 марта.
156. Луначарский А. В. Заметка по поводу «Рогоносца» // Известия ВЦИК, 1922. № 106. 14 мая.
157. Луначарский А. В. Об эстраде // Радиослушатель, 1930. № 13.
158. Луначарский А. В. Почему мы сохраняем Большой театр? Л.: Управление Государственных академических театров, 1925.
159. Луначарский А. В. Театр и революция // Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. М.: Художественная литература, 1964. Т. 3.
160. Луначарский А. В. Театр РСФСР // Печать и революция, 1922. № 7.
161. Луначарский А. В. О театре и драматургии: в 2 т. М., 1958. Т. 2.
162. Луначарский А. В. Предисловие // Дидро Д. Парадокс об актере. М.; Пг.: Госиздат, 1922.
163. Львов-Рогачевский В. Л. Максим Горький // Русская литература XX века. 1890-1910: в 3 т. / ред. С. А. Венгеров. М.: Изд. дом «XXI век – согласие», 2000. Т. 1.
164. Максимов В. И. Театральные концепции модернизма и система А. Арто. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. СПб.: СПбГАТИ, 2001.
165. Мальцев В. В. Театр 1920-х годов в оценке Л. С. Выготского // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012. № 1.
166. Мамардашвили М. К. Стрела познания. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
167. Мандельштам О. Э. А. Блок // Россия, 1922. № 1 (август).
168. Марков П. А. Книга воспоминаний М.: Искусство, 1983.
169. Марков П. А. О театре: в 4 т. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. Т. 3.
170. Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1980. Т. 48.
171. Маршак С. Я. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 8.
172. Маяковский В. В. Два Чехова // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955. Т. 1.
173. Маяковский В. В. Открытое письмо народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому // Петроградская правда, 1918. № 254 (480). 21 ноября.
174. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1.
175. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2.

176. Мейерхольд В. Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: Культ-ИнформПресс, 1998.
177. Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896-1939. М.: Искусство, 1976.
178. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Ампула актера. М.: ГВЫРМ, 1922.
179. Мейерхольд репетирует: в 2 т. / Сост. и коммент. М. М. Ситковецкой М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. Т. 2. Спектакли 30-х гг.
180. Мережковский Д. С. 14 декабря (Николай Первый). М.: Современник, 1994.
181. Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб.: РХГИ, 2002.
182. Мережковский Д. С. Св. Иоанн Креста // Мережковский Д. С. Собрание сочинений. Реформаторы. Испанские мистики / Редкол.: О. А. Коростелев, А. Н. Николюкин, С. Р. Федякин. М.: Республика, 2002.
183. Мережковский Д. С. Собрание сочинений: в 24 т. М.: Типография товарищества И. Д. Сытина, 1914-1915. Т. 1.
184. Метерлинк М. Полное собрание сочинений: в 4 т. Пг.: Товарищество А. Ф. Маркс, 1915. Т. 2.
185. Мирский Д. Романтизм // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Художественная литература, 1937. Т. 10.
186. Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века / Сост. и общ. ред. В. В. Иванов. М.: Гитис, 1996. Вып. 1.
187. Мореас Ж. Стихи. Гомель: Века и дни, 1919.
188. Москвитянин (Брюсов В. Я.). «Монна Ванна» и г. Дорошевич // Новый путь, 1903. №2. С. 191.
189. МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии / Гл. ред. А. М. Смелянский. М.: Московский художественный театр, 2010.
190. Найденов С. А. Дети Ванюшина. М.: Искусство, 1964.
191. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. М.: Наука, 1984. Т. 1.
192. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 2.
193. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989.
194. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1.
195. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: Азбуковник, 1999.
196. Островский А. Н. Пьесы. Избранное. М.: Школьная литература, 1987.
197. Островский А. Н., Бурдин Ф. А. Неизданные письма, М.; Пг., 1923.
198. Паперный З. С. Записные книжки Чехова. Москва: Советский писатель, 1976.
199. Петровская Е. В. Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2001.
200. Петроградская правда, 1918. № 243. 5 ноября.
201. Пильняк Б. А. Его Величество Кнеeb Piter Komondor, М.: Типографский дом, 1919.
202. Письма Л. Н. Андреева к В. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому // Вопросы театра: сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1966.
203. Покровский Б. Н. Ступени профессии. М.: ВТО, 1984.
204. Покровский М. Н. Декабристы. Сборник статей. М.; Л.: Государственное издательство, 1927.
205. Полвека еврейского театра. 1876-1926. Антология еврейской драматургии. Н.: Параллели, 2003.

206. Поссе В. А. Мой жизненный путь. М.; Л., 1929.
207. Правда, 1919. №282. 16 декабря.
208. Правильный путь // Известия ВЦИК, 1922. № 175. 6 августа.
209. Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2011. №4.
210. Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012. № 1.
211. Пузырей А. А. Культурно-историческая теория Л. С. Выготского и современная психология: Учебное пособие по курсу общей психологии. М.: Издательство Московского университета, 1986.
212. Пунин Н. О «Мистерии-буфф» Вл. Маяковского // Искусство коммуны, 1918. №2.
213. Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977-1979. Т. 7.
214. Рейф И. Мысль и судьба психолога Выготского. М.: Генезис, 2011.
215. Рибо Т. А. Психология чувств. СПб: Типография А. А. Пороховщикова, 1898.
216. Риман Г. Музыкальный словарь М.: ДиректМедиаПабблишинг, 2008.
217. Розенкранц К. Эстетика безобразного. К.: Феникс, 2010.
218. Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. М.: Владос: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2002. Т. 2.
219. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908-1917. М.: Наука, 1990.
220. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 т. М.: Олма-Пресс, 2005.
221. Русская театральная пародия XIX — начала XX века / под ред. М. Полякова. М.: Искусство, 1976.
222. Русский романс на рубеже веков / Сост. В. Мордерер, М. Петровский. Киев: Оранта-Пресс, 1997.
223. Русский театр 1824-1941. Иллюстрированная хроника российской театральной жизни. М.: Интеррос, 2004.
224. Русское актерское искусство XX века / Отв. ред. С. К. Бушуева. СПб.: РИИИ, 1992. Вып. 1.
225. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2005.
226. Сальвини Т. Несколько мыслей о сценическом искусстве // Артист, 1891. № 14.
227. Словарь Л. С. Выготского / Под ред. А. А. Леонтьева. М.: Смысл, 2004.
228. Словарь практического психолога / Сост. С. Ю. Головин. М.: АСТ; Харвест, 1998.
229. Собкин В. С. Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского; Выготский Л. С. Театральные рецензии. М.: Институт социологии образования РАО, 2015.
230. Собкин В. С. К определению понятия «идентификация» // Виды и функции речевой деятельности / Под ред. А. А. Леонтьева. М.: Институт языкознания РАН, 1977.
231. Собкин В. С. К исследованию поэтики текстов Л. С. Выготского // Научное творчество Л. С. Выготского и современная психология. Тезисы докладов Всесоюзной конференции (Москва, 23-25 июня 1981 г.). М.: ВНИИТЭ, 1981.
232. Собкин В. С., Леонтьев Д. А. Психология искусства и психологическая методология в ранних работах Л. С. Выготского // Вестник Московского Университета, 1994. №4. Сер. 14. Психология.

233. Собкин В. С. Мазанова В. С. О чем рассказал гомельский «Вереск» Льва Выготского: опыт реконструкции социокультурного контекста // Вопросы психологии, 2014. № 6.
234. Собкин В. С., Мазанова В. С. Комментарии к «Театральным заметкам» Л. С. Выготского // Культурно-историческая психология, 2014. № 3.
235. Собкин В. С., Мазанова В. С. Комментарии к театральной рецензии Л. С. Выготского «Гастроли Соловцовской труппы» // Диалог, 2014. № 9.
236. Собкин В. С., Мазанова В. С. Опыт комментариев к одной театральной рецензии Л. С. Выготского // Национальный психологический журнал, 2014. № 1 (13).
237. Собкин В. С. Мазанова В. С. Комментарии к статье Л. С. Выготского «Театр и революция» // Культурно-историческая психология, 2015. № 1.
238. Собкин В. С., Нистратов А. А., Грачева А. М. Персонажи фильма в пространстве социальных стереотипов // Вестник Московского университета, 1989. № 1. Сер. 14. Психология.
239. Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М.: Московский Художественный театр, 2007.
240. Соссюр Фердинанд де. Курс общей лингвистики. М.: Едиториал УРСС, 2004.
241. Станиславский К. С. Записные книжки. И.: Вагриус, 2001.
242. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1.
243. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 8.
244. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Художественная литература, 2003.
245. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1.
246. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2.
247. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3.
248. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 6.
249. Старк Э. Царь русского смеха К. А. Варламов. Пг.: Тип. «А. А. Евдокимов и Ко», 1916.
250. Стихи и проза русской революции. Сборник первый. Киев: Книгоиздательский кооператив «Современная мысль», 1919.
251. Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М.: Искусство, 1970.
252. Сумароков А. Без грима. Киев: Мистецтво, 1961.
253. Таиров А. Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Всероссийское театральное общество, 1970.
254. Театр и искусство, 1916. № 3.
255. Театр. Книга о новом театре: Сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908.
256. Театрал Туркин Никандр. Всенародное и интимное // Театр, 1918. № 2112.
257. Театральная критика 1917-1927 годов: Проблемы развития: Сборник научных трудов / Редкол. А. Я. Альтшуллер, Н. А. Таршис и др. Л.: ЛГИТМиК, 1987.
258. Театральная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. С. С. Мокульский [до 1961 г.], П. А. Марков [с 1963 г.]. М.: Советская энциклопедия, 1961-1967. Т. 2.
259. Театральная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. С. С. Мокульский [до 1961 г.], П. А. Марков [с 1963 г.]. М.: Советская энциклопедия, 1961-1967. Т. 3.
260. Тиманова О. Мифопоэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2008. № 4 (16). Сер. «Филология».
261. Тимофеев Л. Заумь // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Изд-во Коммунистической Академии, 1930. Т. 4.

262. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908-1917. М.: Молодая гвардия, 2005.
263. Толковый словарь русского языка: в 4 т. М.: Советская энциклопедия: ОГИЗ, 1940. Т. 4.
264. Толстой Л. Н. Севастополь в мае // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Художественные произведения: в 18 т. М.: Наука, 2002. Т. 2.
265. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999.
266. Троцкий Л. Д. Диктатура, где твой хлыст? // Правда, 1922. № 121. 2 июня.
267. Троцкий Л. Д. Литература и революция // Петроградская правда, 1922. 21 сентября.
268. Троцкий Л. Д. Немецкая революция и сталинская бюрократия. М.: Книга по требованию, 2011.
269. Тугендхольд Я. Письмо из Москвы // Аполлон, 1917. № 1.
270. Тургенев И. С. Избранное. М.: Молодая гвардия, 1968.
271. Туровская М. О Чехове и Бродском // Зарубежные записки, 2009. № 20.
272. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
273. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.
274. Учебники дореволюционной России по истории: учеб. изд. / Сост. Т. В. Естеферова. М.: Просвещение, 1993.
275. Февральский А. Комментарии // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Художественная литература, 1939-1949. Т. 3.
276. Фореггер Н. Эмоция и акробатика // Новый зритель, 1927. № 40.
277. Франк С. Л. Опыт введения в философскую психологию. М.: Изд-во Г. А. Лемана и С. М. Сахарова, 1917.
278. Франк С. Л. Смысл жизни. Брюссель: Жизнь с Богом, 1976.
279. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М.: АСТ, 2006.
280. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. Репринтное издание. Минск, 1990.
281. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М.: Современные проблемы, 1926.
282. Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра: Сборник статей. М.: Проблемы искусства, 1908.
283. Бенавенте-и-Мартинес Х. Игра интересов // Драматурги. Лауреаты Нобелевской премии. М.: Панорама, 1998.
284. Цветаева М. И. Смерть Стаховича // Цветаева М. И. Дневниковая проза. М.: Захаров, 2002
285. Чехов А. П. Письмо Лазареву Грузинскому А. С., 1 ноября 1889 г. Москва // 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. 3.
286. 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. 4.
287. 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.
288. 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. 22.
289. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1.
290. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2.
291. Чулков Г. Н. Наши спутники. М.: Изд-во Н. В. Васильева, 1922.
292. Шагал М. З. Моя жизнь. М.: Эллис Лак, 1994.
293. Шатских А. Театральный феномен Марка Шагала. Витебск, 2001.

294. Шереметьевская Н. В. Танец на эстраде. М.: Искусство, 1985.
295. Шкунаева И. Ранний театр Мориса Метерлинка; Театр Метерлинка в начале XX века // Шкунаева И. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973.
296. Щедровицкий Г. П. Автоматизация проектирования и задачи развития проектной деятельности // Рефлексивные процессы и управление. Т. 1, 2001. № 1.
297. Щедровицкий П. Г. «Трагедия о Гамлете, принце Датском» Л. С. Выготского // Вопросы методологии, 1991. № 4.
298. Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919-1948 / Сост., и ком. В. В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005.
299. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 3.
300. Эльконин Д. Б. Психология игры. М.: Владос, 1999.
301. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Сост. В. М. Серов: Локид-Пресс, 2005
302. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: в 86 т. / Под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, О. О. Петрушевского. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890-1907.
303. Энциклопедия Эстрада России. XX век. Лексикон / Ред. Е. Д. Уварова. М.: РОССПЭН, 2000.
304. Эрлих С. Е. История мифа: «Декабристская легенда» Герцена. СПб.: Алетейя, 2006.
305. Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр: 1898-1923. М.; Пг.: Государственное издательство, 1924.
306. Юрьин Ю. Н. Доспехи славы, или нечаянная доблесть. М.: Девятое января, 1923.
307. Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. М.: ГИЗ, 1936.
308. Яневская С. В. Омский драматический. Омск, 1983.
309. Ярцев А. А. Михаил Щепкин. Его жизнь и сценическая деятельность в связи с историей современного театра. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1893.

Электронные ресурсы

310. Вторая студия МХТ // [эл. ссылка] <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000023/st003.shtml>. Дата обращения 15.04.2015.
311. [эл. ссылка] <http://museum.ru/rme/dictionary.asp?61>
312. Легенды театра «Красный факел» // [эл. ссылка] <http://red-torch.ru/archive/performance/legend/?77>. Дата обращения 15.04.2015.
313. 15 апреля — день Рождения театра «Красный факел» // [эл. ссылка] <http://red-torch.ru/theatre/events/?1419>. Дата обращения 15.04.2015.
314. Принцесса Турандот (1963) // [эл. ссылка] <http://vakhtangov.ru/shows/turandot2>. Дата обращения 15.04.2015.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аверченко А.Т. 399, **662**
Агатов В.Г. 466, 467
Адельгейм Р.Л. 372, **603**
Азагарова А.Я. 372, **602**
Азарин А.М. 410, **684**
Айхенвальд Ю.И. 8, 9, **58**, 78, 159
Альтман Н.И. 585, 699
Амфитеатров А.В. 60
Андреев Л.Н. 367, 377, 381, 475, 483, 527, 585, **596**, 597 (илл.), 614, 615, **621**, 641, 701
Анненков Ю.П. 354, **565**
Анненский И.Ф. 14, 307, 452, 453 (илл.), 554, 566, 684
Ан-ский С.А. 582, 584
Аренс А.Е. 490
Аристофан 448, 480
Арну-Плесси Ж. 706
Аскольдов С.А. 157
Ахматова А.А. 490, 547, 549, 550 (илл.), 656
Аш Ш. 592
Бакст Л.С. 614, 635
Бальмонт К.Д. 536
Баранов Н.А. 571
Бардин С. 413-415, **691**
Барнай Л. 81
Барская М.А. 56, 376, 383, 386, **610**
Батай А. 374, 606
Баталов Н.П. 407, **676**
Бахтин М.М. 35, 51, 538, 599, 650, 656, 699
Бейбутов Э. 606
Бейерлейн Ф.А. 696
Белинский В.Г. 109, 124, 148, 158, 164, 179, 415, 694, 707
Белый А.Н. 13, 447, 466, 617
Беляев Ю.Д. 372, **603**
Бенавенте-и-Мартинес Х. 629
Бенеке Фр. 91
Бенуа А.Н. 567, 635
Бергер Ю.-Х. 683
Бернар С. 348, 403, **552**, 553 (илл.), 668
Берне Л. 88, 90, 99, 124, 196, 256, 274, 516
Бестужев-Марлинский А.А. 679
Биневич Е.М. 581
Блок А.А. 19, 314, 353, 461, 468, 472-473, 562, 574, 593, 594 (илл.), 617, 648,
Бодлер Ш. 687
Болотина Л. 331-332, 334, **527**
Бомарше П. 386, 629
Брандес Г. 99, 111, 177, 190, 196, 225
Брехт Б. 50, 588, 693, 706
Бриет де Буамон 162
Брик Л.Ю. 484, 490
Брик О.М. 489, 525, 661
Бруно Л. 657
Брюсов В.Я. 27, 519, 534, 546, 573, 578
Буйницкий И. 631, 632 (илл.)
Булгаков С.Н. 180, 224
Бунин И.А. 549, 648, 700
Бурдин Ф.А. 651, 654, 655
Бурлюк Д.Д. 455
Бухарин Н.И. 491
Быховский А.Я. 530
Бялик Х.Н. 582
Варламов К.А. 394, **651**
Васильева А. 23, 347, 352-353, 370, **538**
Васильева Е. 340, 344, 350, 354, 359, **538**
Вахтангов Е.Б. 4, 50, 404, 441, 458, 459, 574, 582, 584, 585, 587-588, **669**, 671 (илл.), 672, 683-684, 693, 720
Вебер К. 613
Венгеров С.А. 574
Венцовский С. 344, 346-347, **543**
Вербицкая А.А. 391, **642**
Вербицкий В.А. 409, 459, **683**
Верди Дж. 644
Вересаев В.В. 79

- Верхарн Э. 502, 519
Вершинин 331-334, 414, 419-420, 427-431, **527**
Вилье де Лиль-Адан Ф.О. 502
Вильтзак Л.Ф. 402, **666**
Винниченко В.К. 341, 466, 539
Войнич Э.Л. 533
Волкова 337, 533
Волконский С.М. 349, 555
Володин А.М. 706
Волошин М.А. 614
Волошинов В.Н. 6, 538
Волховская 338, 341, 349, 359, **535**, 708
Вольтер 99, 641
Вурманов 333, **528**
Выгодский Д.И. 18-19, 28, **65-66**, 447, 637
Гайдебуров П.П. 451, 572
Гамсун К. 359, 499, **578**
Гауптман Г. 317, 458, 462, 481
Ге Г.Г. 603
Ге И.Н. 354, **565**, 704
Гейне Г. 688, 690
Гельцер Е.В. 49, 328-330, 401, **507**, 508 (илл.), 516, 518, 519
Гервинус Г.Г. 81, 237
Герцен А.И. 408-409, 493, **679-682**, 680 (илл.)
Гете И.В. 79, 81, 83, 88, 90, 99, 244, 245, 257, 280, 284, 307
Гзовская О. 607
Гиппиус З.Н. 14, 60, 62-63, 309-313, 381-383, 458, 459, 461, 462, 465, **623**, 624, 625, 672, 674, 678
Гиршбейн П. 33, 368, 596
Глинка Я.В. 663
Гогель К.С. 41, 697
Гоголь Н.В. 55, 335, 337-338, 385, 394, 415-416, 530, 531 (илл.), 532, 533-535, 537, 542, 543, 549, 562, 630, 651-652, 694
Голейзовский К. 665
Головин А.Я. 323, 448, **499-501**, 500 (илл.), 547
Гольдфаден А. 364-366, **589**, 593
Гончаров И.А. 164
Гончарова К.Г. 431, 606, **717**
Гордин Я.М. 365, 367-368, **592**
Горин-Горяинов А.М. 701
Горнфельд А.Г. 78-84, 93, 192, 322, **492-493**
Горький А.М. 34, 43, 352-353, 356-358, 360-361, 430, 447, 473, 481, 495, 520, 530, 539, 561-562, 563 (илл.), 564, 570, 571, 579-580, 610, 712, 716
Гофмансталь Г. 14, 27, 305, 448, 450, 696, 719
Гоцци К. 574, 588, 669, 720
Грановский А.М. 363, 544, **584**, 585
Грибоедов А.С. 529, 706, 707
Григ Э. 509
Григорьев А.А. 83-84, 90-93, 167, 194, 244, 256, 547
Гузев А.И. 406, 458, **673**
Гузовская 354, 359, 565
Гумилев Н.С. 447, 547
Гуревич Л.Я. 443, 721
Гуцков К. 544
Гюго В. 35, 338, 420, 702-703
Давыдов В.Н. 52, 348, 374, 507, 605 (илл.), **606**, 651, 652, 708
Дарский М.Е. 687
Дауден Э. 99
Дебюсси К. 627
Деннери А.Ф. 558
Джемс У. 83-84, 155, 199, 513
Джонс С. 533
Дидро Д. 435-439, 541, 589, **718**, 719
Дикий А.Д. 458, 481, 610
Диккенс Ч. 322, 376, 495, 558, 610, 672
Дитерих 267
Добкин С.Ф. 8-9, 12, 18, 59, 60, 564
Добролюбов Н.А. 55, 347, 547, 690
Добряков М. 372, 603
Добужинский М.В. 538, 635
Долгов 332, 334, 338, 344, 347, 350, 354, 360, 419, 422, 425, 428, **535**
Домашева М.П. 392-393, **648**, 649 (илл.), 650
Достоевский Ф.М. 46, 93, 102, 111, 155, 157, 159, 164, 180, 192-193, 200, 225, 237, 285, 332-333, 354, 396, 474, 527, 528, 529, 543, 564, 615, 666
Драга В.Ф. 23, 327, 371-373, **506**, 507, 602, 604
Дузе Э. 64, 403, **668**
Дунаевский И.О. 657
Дункан А. 328, 401, **509**, 510 (илл.), 634, 664

- Дуров В.Л. 391, **643-644**
Дымов О.И. 358, 359, 429, 535, **572**, 700, **714**
Дьяченко В.А. 603
Дюмениль 437, **719**
Дягилев С.П. 499, 511, 519, 666
Евреинев Н.Н. 4, 273, 323, 473, 496, 565, 607, 614, 621, 627, 635, 636 (илл.), 641, 642, 644, 646
Еланская К.Н. 406, 458, **673**
Елина Е.К. 45, 406, 458, **673**
Ельвич 340, 345, 353, 360, **538**
Ермолова М.Н. 542, 544, 702, 706
Ершов В.Л. 673
Есенин С.А. 509, 650
Ефимов Б.Е. 466
Жане П. 39, 537
Жорес Ж. 409, **682**
Жуковский В.А. 666
Запорожец А.В. 477
Захава Б.Е. 441, **721**
Золотарев 40, 338-344, 347, 349, 354-357, 359, 533, **534**, 555
Золотаревский И. 595
Зудерман Г. 23, 24, 397, 656
Зуева А.П. 406, 458, 623, **673**, 678
Зускин В.Л. 584
Ибсен Г. 315, 462, 666, 687
Иванов Вл.В. 584, 588, 604, 700
Иванов Вяч.Вс. 3-4, 13-14, 84, 86, 102-103, 199, 224, 456
Иванцов Н. 187-189
Ивер Л. 399, 400, **661-662**
Игорева О. 45, 412, 417, 421, 423-424, 426, **687**, 702, 711
Ипполит К. 437, **719**
Иффланд А.В. 542
Каждан 365, 592
Кальман И. 533, 581
Каменская 338, 345, 353-354, 359, **535**
Каменский А.П. 315, **474-475**
Каменский В.В. 317, 484, **714**
Каминский 368, 598
Кант И. 103, 473
Карамзин Н.М. 493, 496, 538, 539
Каратыгин В.А. 322, **493**, 494 (илл.)
Карпов Е. 564, 650
Кассиль Л.А. 602
Катаев В.П. 481
Качалов В.И. 64, 67, 163-164, 165-166 (илл.), 390, 475, 481, 493, 509, 562, 613, 638, 641, 668, 679, 716
Кизеветтер А.А. 566
Кине Э. 409, **682**
Кириков М.Ф. 23, 328, 372, 373, **507**
Кириков Ф.Ф. 23, 328, **507**
Клодель П. 627
Ключевский В.О. 532
Кнебель М.О. 458, 461, 684, 691-692
Книппер-Чехова О.Л. 64, 65, 166 (илл.), 481, 506, 527, 674, 716, 720
Колтановская Е.А. 574
Кольридж С. 228, 238
Кольцов М.Е. 15, 67, 466, 467, 483
Комиссаржевская В.Ф. 27, 64, 65, 305-306, 448, 502, 503 (илл.), 506, 542, 650, 656
Комиссаржевский Ф.Ф. 4, 9, 13, 21-22, 27, 323, 378, 448, 449 (илл.), 451, 497, 547, 672, 696, 719
Конашевич В.М. 601
Коонен А.Г. 451, 452, 455, 532, 607, 650, 707
Коржавин Н. 681
Кормон Э. 558
Корш Ф.А. 380, 481, 483, 526, 535, 536, 542, 558, 564, 602, 604, 617, 646, 648, 690, 693, 704, 708
Котик-Фридрих Б.С. 5, 31, 68
Красницкая 343, **541**
Кремлев А.Н. 140, 195
Кржижановский Г.М. 551, 644
Круассе Ф. 708
Крыжицкий Г.К. 385, **630**
Крэг Э.Г. 165, 166, 322, 403, 493, 509, **666**, 667 (илл.), 708, 709 (илл.)
Кугель А.Р. 390, 547, 549, 554, 603, 635, **638**, 639 (илл.), 641, 646, 650, 656, 679, 707
Кузмин М.А. 683
Кунов Г. 409, **682**
Купала Я. 633
Куприн А.И. 359, 609, 710
Курбас Л. 4, 475, 476 (илл.), 477
Кустодиев Б.М. 576, 614

- Лазарев-Грузинский А.С. 609
Лазурский А.Ф. 490
Лакшин В.Я. 654
Ларошфуко Ф. 702
Левес 244
Лелевич Г. 28-29, **66**
Ленин В.И. 447, 538, 539, 657, 662-663, 679
Леонтьев А.А. 6, 456
Леонтьев А.Н. 47, 613, 711
Лермонтов М.Ю. 92, 94, 177, 499, 528, 529, 532, 572, 599, 646, 694, 702
Лернер Н.Н. 411, 685
Лессинг Г.Э. 158, 644
Лилина М.П. 362, 542, 581, 720
Линдер М. 347, **551**
Литовцева Н.Н. 623, 676
Лифанова Т.М. 7, 25, 58
Лондон Дж. 341, 539, 541, 633
Лопе де Вега 377, 379, 465, 614
Лотар Р. 626, 627
Лужский В.В. 475, 481, 564, 570, 641, 716, 720
Луначарский А.В. 351, 395, 417, 418, 422, 467, 478, 479-480, 484, 486, 488, 490, 491, 497, 509, **558**, 559 (илл.), 606, 642, 645, 653, 697-698, 699-700, 704, 712, 713, 718
Лурия А.Р. 461, 477
Лызлов 343-344, 346, 354, 357, 359, 361, **542**
Любош А.С. 393-394, 396, **651**
Мазанова В.С. 7
Майерс 199
Майлз 227, 228
Маковский К.Е. 345, **544**
Максимов В.В. 31, 429-430, 484, **713-714**, 715 (илл.), 716
Малевич К.С. 455, 486, 501, 538, 621
Мальцев В.В. 31, 64, 68-69, 581, 631, 663
Мамардашвили М.К. 613
Мандельштам О.Э. 6, 28, 66, 67, 517-518, 589, 617, 700
Маннергейм К. 509
Мансфилд Р. 556
Марадуина М.С. 399, **662**
Марджанов К.А. 448, 451, 478, 627, 629
Марков П.А. 532, 564, 623, 720
Маршак С.Я. 601
Масс В.З. 401, **664**
Маяковский В.В. 317-321, 323, 426, 466, 484, 485 (илл.), 486, 487 (илл.), 488-489, 491, 501, 506, 576, 653, 661, 710
Медведев П.Н. 66, 538
Мейерхольд Вс.Э. 4, 22-23, 45, 64, 311, 323, 367, 371, 380, 403, 448, 456-457, 459, 461, **462**, 463 (илл.), 465, 470, 473, 475, 479, 480, 484, 486, 497, 498, 499-501, 502, 506, 507, 511, 524, 530, 541, 547, 554, 571, 574, 575, 591, 593, 596, 607, 613, 617, 619, 620, 621, 630, 633, 635, 645, 651, 652, 666, 687, 694, 698, 701, 708, 713
Мережковский Д.С. 13, 60, 158, 190, 192, 315, 355, 391, 408, 447, 459, 475, 527, 529, 567, 568 (илл.), 623, 678, 679
Метерлинк М. 25-27, 103, 327, 367, 383, 462, 470, **502**, 504, 505 (илл.), 506, 576, 585, 596, 598, 626, 673
Меттерних К. 349, **556**
Мильтон-Краснопольская Э.Д. 383, 386, **625**
Милюков П.Н. 391, **643**, 663
Минье Ф. 409, **682**
Мирович Е.А. 387-388, **633**
Митяева 337, 533
Михалков С.В. 602
Михоэлс С.М. 48, 477, 544, 584
Молчанова Р.Н. 458, 678
Мольер Ж.-Б. 315, 386, 438, 475, 480, 499, 537, 629, 653
Монтегю Эм. 196
Морвиль И.Н. 393, **651**
Мореас Ж. 18-20, 26, 59-60, 65
Морено Я. 635
Москвин И.М. 338, 353, 354, 355, 357, 359, 530, **535**, 564, 694, 695 (илл.), 716
Музиль Н.И. 654
Муне-Сюлли Ж. 81, 322, 342, 492, 493, **539**, 540 (илл.), 706
Мчеделов В.Л. 13, 458, 459, 460 (илл.), 623, 672, 674
Набоков В.В. 534, 541
Надсон С. 345, 359, **546**
Найденов С.А. 353, 564, 565, 571

- Невежин П.М. 358, 572
 Незнамов 341, 346, 350, 360, **539**, 651
 Некрасов Н.А. 366, 595, 602, 687
 Некрасова-Колчинская О.В. 607
 Нельсон А. 399, 400, **661**
 Немирович-Данченко В.И. 9, 458, 459, 462, 475, 481, 520, 530, 532, 536, 542, 556, 561, 564, 572, 587, 604, 609, 621, 641, 652, 672, 676, 683, 690, 716, 720
 Никкодеми Д. 558, 650
 Николаев Ю. 187-190
 Никулина-Косицкая Л.П. 472, 654
 Огонь-Догановская Н.И. 384, 607, 608 (илл.), 618 (илл.), **626**
 Одоевский В.Ф. 79, 83, 85, 90
 Озаровский Ю.Э. 322, **491**
 Оршанская 340, 343, 359, **538**
 Островский А.Н. 55, 336, 346, 355, 358, 388, 395-396, 413, 417, 462, 472, 547, 548 (илл.), 549, 567, 595, 606, 621, 650, 653, 654, 655, 690, 701
 Охлопков Н.П. 478
 Павлова А.П. 330, 401, 507, **518**
 Паперный З.С. 570-571
 Парнах В. 620
 Пастернак Б.Л. 4, 28, 490, 565, 661, 676, 677
 Перестиани И.Н. 657
 Петипа М.М. 372, **603**, 627
 Плевицкая Н.В. 707
 Пляр С. 657
 По Э.А. 573
 Погодин М.П. 694
 Погорельский А.А. 598
 Покровский М.Н. 355, 408, **569**, 679, 682
 Покровский Б. 524
 Полан Ф. 60, 440, **720**
 Попов Н.А. 582
 Попова Л.С. 621
 Потеня А.А. 79, 525, 579
 Прокофьев С.С. 533
 Прутков К. 391, 643
 Пузырей А.А. 3
 Пуни Ц. 665
 Пунин Н.Н. 321, 323, 484, 489, 490, 501
 Пуришкевич В.М. 400, 644, **663**
 Пушкин А.С. 58, 62, 63, 84, 177, 323, 334, 355, 383, 388, 391, 398, 406, 458, 496, 515, 535, 537, 549, 552, 567, 578, 613, 614, 616, 625, 627, 630, 638, 642, 645, 659, 668, 673, 682, 697, 698, 701, 707, 713
 Пшибышевский С.Ф. 367, **596**
 Пыжова О.И. 678
 Рабле Ф. 498, 520
 Радецкая 338, 342, 346, 349, 353-354, 359, **535**, 539
 Разумный М.А. 64, 538
 Рейнхардт М. 363, **584**, 627
 Рейф И. 8, 468
 Ремизов А.М. 15, 466, 470, 565, 576, 596, 614
 Рибо Т. 436, 513, **718-719**
 Розанов В.В. 96, 159, 189, 190, 191, 645
 Розенталь Д.Э. 362, 581
 Ропшин Б.В. 15, 466
 Росси Э. 164
 Ростан Э. 348, 358, 514, 551, 552, 554
 Рошаль Г.Л. 602
 Рубин М.Х. 362-364, 365, 366, 368, 581, 582
 Рубинштейн А. 516, 644, 665
 Рубинштейн И. 475
 Рылеев К.Ф. 408-409, 678-679
 Рышков В.А. 373, 604
 Рюмелин Г. 90, 99
 Савина М.Г. 64, 311, 354, 461, **462**, 464 (илл.), 566, 645, 650, 654, 685, 687
 Сальвини Т. 194, 195, 345, 538, **544**, 545 (илл.)
 Санин А.А. 448, 584
 Сахновский В.Г. 9, 448, 484, 549
 Сац Н.И. 602, 713
 Светлов М.А. 602
 Северянин И.В. 359
 Сен-Санс К. 665
 Сергеев-Ценский С.Н. 576
 Серов В.А. 519, 566, 688
 Сеченов И.М. 39, 537
 Склянский Э.М. 565
 Скриб Э. 33, 423, 706, **707**
 Смирнов Н.Г. 643
 Смышляев В.С. 387, **633**
 Собинов Л.В. 507

- Собкин В.С. 7, 65, 71, 456
Соловцов Н.Н. 330, 520, 522 (илл.), 523 (илл.)
Соловьев В.С. 103, 274-275, 282, 284
Соловьев Н.Я. 650, 654
Сологуб Ф.К. 378-379, 394, 447, 448, 456, 565, 596, 614, 616, 617, 635, 652
Соломарский А.И. 602
Солоницын А.А. 606
Соснин 46, 55, 331, 332-335, **526-527**
Соссюр Ф.Д. 524, 634
Станиславский К.С. 4, 32, 46, 47, 51, 54, 56, 163, 314, 339, 376, 380, 405, 435, 436, 438-439, 441-443, 456, 458, 459, 460 (илл.), 462, 465, 470, 471 (илл.), 481, 495, 502, 509, 524, 526, 530, 532, 534, 536, 537, 544, 547, 552, 554, 556, 558, 561-562, 569, 570, 571, 576, 582, 584, 585, 603, 604, 610, 612, 619, 621, 630, 652, 669, 672, 673, 674, 692, 694, 698-699, 711, 713, 716, 719, 720, 721
Стахович А.А. 460 (илл.), 674, 675 (илл.)
Стахович М.А. 634
Стенберг В. 621
Стенберг Г. 621
Столица Л.Н. 429, **714**
Столыпин П.А. 642
Стопорина Е.С. 339, 340-343, 346, 359, **536**
Субботина Ел. 20, 23, 25
Судаков И.Я. 407, 409-410, **676**, 679
Судейкин С.Ю. 576, 713
Сулержицкий Л.А. 60, 458, 481, 496, 610, 669
Сумароков А.А. 23, 64, 328, **507**, 603
Сумбатов-Южин А.И. 9, 345, 413, 414, 542, 556, 688, 689 (илл.), **690**, 693
Сухово-Кобылин А.В. 472, 544, 651, 654
Сушкевич Б.М. 459, 610, 616
Сюлли-Прюдом Р. 84
Таиров А.Я. 4, 13, 38, 54, 363, 380, 382-383, 447, 451, 452, 455-457, 488, 511, 532, 574, 576, **585**, 586 (илл.), 587, 589, 607, 624, 625, 627, 628 (илл.), 629, 630, 645, 687, 707, 708
Тарасова А.К. 458-459, 677
Татищев В.К. 376, 378, 379, 382-383, 386, 406, 407, 606-607, 610, **617**, 618 (илл.), 619, 630, 676
Тверской 353, 564
Тейлор Ф. 620
Тен-Бринк Р. 90, 99, 144
Тэффи 576, 710
Тихомиров В.Д. 330, **519**
Толстой А.Н. 317, 481, 602
Толстой А.К. 570
Толстой Л.Н. 81, 99, 180, 190, 193, 274-275, 284, 300, 323, 342, 361, 414, 468, 495, 506, 527, 541, 580, 606, **645**, 661, 673, 693
Томашевский Б.В. 592, 711
Торский В.Ф. 337, **533**
Трахтенберг В.О. 412, 414, 685, 687, 693
Триллинг 368, 598
Троцкий Л.Д. 422, 467, 662, 690, **704**, 705 (илл.)
Тургенев И.С. 102, 179, 190, 192, 357, 366, 408, 465, 571, 595, 678, 687, 710
Тцар Т. 662
Тынянов Ю.Н. 65, 525, 598, 635, 637, 638, 641
Тютчев Ф.И. 83, 177, 479
Уайльд О. 26, 59, 77, 80, 83, 92, 98, 257, 273, 375, 455, 558, 606, 627
Ураванцев Л.Н. 473, 474
Утесов Л.О. 4, 31, 36, 49, 398-401, 560, **657**, 658 (илл.), 662, 664
Файль И.Д. 30, **67**, 343, 361, 391, 520, 541
Фальковский Ф.Н. 572
Ферри Энр. 162, 274
Фет А.А. 565
Фибах З. 401, 665
Фишер К. 81, 90, 99, 124, 148, 225, 238, 242, 257, 278, 284, 285
Фокин М.М. 328, 401, **509**, 518, 576, 627, 635, 664, 665, 666
Фореггер Н.М. 31, 398-401, 514, **659**, 660 (илл.)
Франк С.Л. 513-514
Фрейд З. 14, 54, 450, 482, 614, 640-641
Фрейлиграт 237
Фриче В.М. 317, 447, 469, 470, 472, 479-480
Фульд Л. 536
Хармс Д.И. 714
Хемницер И.И. 79, 578
Херсонский Х.Н. 387, **633**
Хлебников В.В. 447, 714, 716
Хмара А.М. 404, **669**
Хмара Г.М. 376, **613**

- Хованский А.П. 396, **654**
Христиансен Б. 655-656
Цветаева М.И. 674, 678, 687
Ценовская М.А. 408, **677**
Центнерович П.В. 606
Церетели Н.М. 452, 607
Чайковский П.И. 497, 507, 509, 665
Чарот М. 388, 633
Черный А.М. 558, 576, 662
Чехов А.П. 43, 45, 336, 353, 356, 361, 395, 440, 451, 480, 495, 506, 513, 520, 527, 536, 570, 606, 609, 653, 668, 676, 683, 720
Чехов М.А. 48, 409, 458, 481, 530, 554, 555, 584, 604, 613, 616, 633, **669**, 670 (илл.), 683, 691-693
Чижевская А.А. 392-393, 395-397, 398, **648**
Чуковский К.И. 600, 601
Чулков Г.И. 14, 465, 574, 617
Шагал М.З. 60, 64, 363, 490, 538, **585**, 591, 712
Шаляпин Ф.И. 316, 365, 447, 507, **592**, 644, **648**, 669
Шейн 339, 340-341, 345-346, 351, 353, 359, 361, **536**, 537
Шекспир У. 99, 102, 109, 125, 168, 179, 187-188, 193, 196, 200, 237-238, 274, 322, 493
Шенфельд Н.О. 633
Шестов Л.И. 88, 102, 111, 112
Шефтель Б.А. 350, 354, 538, **556**
Шиллер Ф. 35, 315, 338, 343-345, 358, 378, 478, 516, 542-543, 552, 554
Шлегель А. 90, 99
Шолом-Алейхем 591
Шолом Аш 66, 67, **592**, 598
Шопен Ф. 509
Шопенгауэр А. 84, 103-104, 148, 187, 193
Шор А. 581
Шельдон Э. 603
Щепкин М.С. 416, 472, 696
Щепкина-Куперник Т.Л. 535, 552, 554
Щерба Л.В. 699
Эбенгольц Ш. 365, 368, 592, 598
Эйдельман С.И. 367-368, 596
Эйзенштейн С.М. 22, 35, 54, 511, 516, 613, 620, 633
Экстер А.А. 308, 452, **455**, 607
Эльконин Д.Б. 526, 601
Эрберг К.А. 578
Эрденко М.Г. 402, **666**
Эрдман Н.Р. 664
Эренбург И.Г. 15, 19, 26, 60, 65, 466
Эфрос А.В. 526, 564
Эфрос А.М. 591
Эфрос Н.Е. 452, 469-470, 718
Юренева В.Л. 578
Юрьин Ю.Н. 427, 712
Яворская Л.Б. 552, 687
Якобсон П.М. 589, 646, 718
Яковлев К.Н. 392-394, 396, 398, **646**, 647 (илл.), 652, 659, 710
Якубинский Л.П. 699
Ясницкий А. 539

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

- а parte 37, 52, 348, 551
- актерская игра 33, 684
- актерская техника 22, 49-56, 328, 348, 358, 398, 442
- актерская фальш 56, 334, 339, 361, 382, 389, 536
- актерское мастерство 398, 417, 421, 448, 592, 720
- импровизация 10, 13, 310, 448, 574, 619, 720
- исполнение роли 36, 37, 45, 50, 53, 55, 164, 194, 312, 337, 339, 354, 382, 390, 414, 415, 486, 518, 534, 551, 612, 692, 713
- манера игры 17, 36, 68, 331, 334, 374, 429, 489, 514, 532, 662
- приемы игры 27, 38, 49, 50, 52, 305, 340, 362, 372, 380, 389, 419, 441, 486, 499-501, 555, 596, 612-613, 621, 637, 661, 701
- принцип игры 13, 47, 56, 307, 374, 379, 461, 472, 504, 526, 588, 607, 612, 669, 672
- ремесло 49, 341, 363, 387, 435, 612
- стиль игры 40, 51, 312, 323, 327, 349, 354, 361-363, 379, 384, 386, 409, 422-423, 429, 459, 587, 650-651
- сценическое кокетство 348-349, 552
- шаблон, штамп 46, 47, 342, 351, 356, 359, 376, 554, 612-613, 623, 638

АМПЛУА 45, 554

- гаер 428, 713
- герой-любовник 349, 603
- инженеру 56, 339, 358, 536, 538
- комик 337, 343-344, 359, 538, 542, 701
- простак 334, 341, 359, 362, 535
- резонер 407, 535, 699

АНСАМБЛЬ 40, 332, 357, 408

АТМОСФЕРА (СЦЕНИЧЕСКАЯ) 10, 35, 42-43, 105, 375, 404, 459, 604

- апофеоз 330, 365, 519

- драматическое напряжение 43, 284, 335, 356, 570
- настроение (на сцене, в художественном произведении) 42-43, 104-105, 192, 237, 314, 356, 405, 430, 470, 570, 716
- ритм 5, 39, 40, 43, 246-247, 272-273, 329, 330, 356, 377, 378, 429-430, 448, 498, 519, 570, 585, 607, 620, 683

БИОМЕХАНИКА 22, 462, 511, 574, 591, 620

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

- борьба 39, 103, 119, 225, 256, 273, 284, 330, 399, 661
- диалог 128, 314, 440, 470, 623, 637, 718
- неслышимый диалог 6, 26, 97, 103, 168, 327, 504-506
- монолог 37, 52, 131-134, 148, 168, 188-191, 195, 201, 348, 506
- коммуникация, коммуникативная ситуация 493, 506, 637
- конфликт 25, 33-35, 47, 327, 343, 373, 378, 518, 543, 570, 604, 648, 699-700, 716
- ролевые отношения 525, 600, 648, 654

ДВИЖЕНИЕ 38

- акробатическое 328, 386, 398, 514, 659, 661-662
- естественное 39, 328-329, 401, 514, 625, 664
- искусственное 39, 328-329, 401, 514
- направленное 512
- сценическое 50, 448, 511
- танцевальное 344, 399, 514, 517, 661

ДВИЖЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ 5, 509, 511

- гримаса 363, 587
- кинематографичность 40, 551, 657
- мимика 40, 363, 513, 587, 656, 657
- пантомимика 513

- пластика 38-40, 329, 402, 495, 576, 585, 627
- походка сценическая 340
- статуарность 456, 596

ДРАМАТУРГИЯ 33

- сюжет 524, 537, 627, 703, **711**
- фабула 10, 12, 86, 104, 270, **711**

ЕДИНИЦА 710-711

- анализа 60, 589, 634
- языка 634, 710-711
- сознания 513
- образная 524

ЖАНР

- арлекиада 384-385, **627**, 629
- балаган 364-365, 428, 498, **591**, 593
- басня 25, 79, 525, 543, 552, 554, 644
- буффонада 17, 489, 498
- водевиль 351, 417, 707
- драма 38, 43?, 97, 295, 314, 327, 331, 345-347, 352, 356, 360, 362, 375, 384, 411, 414, 417, 470, 496, 504-506, 524-525, 556, 615, 635, 655, 703
- драма лирическая 43, 356, 381
- драма романтическая 344, 420-421, 547, 558
- комедия 34, 35, 52, 310, 332, 333, 336, 340-341, 348, 359, 362, 365, 385, 397, 413, 417, 423-424, 425, 496, 537, 574, 621, 629, 637, 651, 696, 698, 707
- мелодекламация 429, **714**
- мелодрама 351-352, 421, 558
- пародия 35, 390, 496, 498, 621, 635-641, 661
- сатира 35, 390, 394, 428, 483, 496, 652
- трагедия 10-12, 26, 37, 41, 52, 84-90, 96-97, 103, 104-105, 106, 192, 224, 282-284, 288, 290, 305-306, 331-332, 345, 348, 450, 478, 504, 554, 637, 655-666
- фарс 420, 497-498

ЖЕСТ 13, 37-38, 308, 344, 355, 386, 456-457

- выразительный 328, 375, 509, 511, 574
- задержанный 340, 537
- иллюстративный 349
- описательный **555**
- стилизованный 363-364

- указательный **512**, 707
- условный 363, 509
- эмоциональный 457, **511**, 587

ЗАДАЧА (РОЛИ, СПЕКТАКЛЯ) 40-41, 54, 224, 272, 307, 345, 348, 376, 448, 556, 571, 584, 630, 637, 701

ЗАМЫСЕЛ 10, 61, 273, 331, 357, 456, 524, 619, 708, 717

ЗНАК 13, 18, 32, 60, 126, 129, 131, 308, 344, 358, 456-457, 513, 517, 573, 595, 634

ЗНАКОВОЕ ОПОСРЕДОВАНИЕ 6, 23, 514

ЗНАЧЕНИЕ 6, 38, 60, 83-84, 92, 111, 164, 306, 308, 362, 375, 409, 440, 457, 478, 514, 593-595, 624, 634, 685, 698, 712, 720

ЗРИТЕЛЬ 7, 12, 16, 26, 31, 35, **41-44**, 52-54, 63, 101, 208, 268, 308, 316-317, 322, 328, 344, 348, 358, 362, 369, 378-379, 438, 452, 456, 482-483, 492, 516, 541, 551, 582-583, 599, 600, 616, 619, 652, 703

ИДЕОЛОГИЯ 321, 355, 380, 443, 617, 691, 693, 703

- злободневность 35, 320, 390-391, 422, 489
- революция 15-17, 19, 24, 28-29, 311, 314-323, 335, 344, 366, 390, 401, 408-409, 416, 419-420, 422, 466-469, 473, 477-478, 480, 482, 483, 486, 488, 497, 499, 562, 617, 644, 663, 679, 682, 694, 697, 704-706
- социальное, классовое 16, 43, 356, 439
- цензура 16, 315, 447, 483, 491, 528, 582, 606-607, 614, 627, 642
- тенденциозность 24-25, 103, 317, 320, 381, 480, 489, 574

ИГРА ДЕТСКАЯ 23, 312, 370, 595, 599-602

КАТАРСИС 27, 28, 34, 42, 481, 506-507

КРИЗИС 314-315, 469-470, 525-526, 578, 635

КРИТИКА 9, 21, 32-34, 63, 77-93, 104, 108, 282, 290, 518

- литературная 447, 466, 574-576, 579
- театральная 4, 31, 46, 68, 360, 379, 470, 484, 507, 579, 599-600, 612-613, 617, 625, 684

МАТЕРИАЛ 18, 25, 27-28, 34-36, 375, 566, 615

МИСТИКА 178, 198, 367, 598

- здешнее-потустороннее 97-98, 111, 116, 119, 124-125, 163-164, 168-171, 187, 201, 206, 218, 270, 273-274, 278, 286-287, 296, 298, 554
- молитва 10, 222, 224, 243-251, 260-262, 285
- религиозное, религия 10, 67, 81, 87, 93, 159, 237-238, 251, 261, 287

НАПРАВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

- дадаизм (дада) **662**
- декадентство 314, 367, 470, **576**
- импрессионизм 68, 470, **578**
- классицизм 469, 609, 702
- конструктивизм **621**
- модернизм **576**
- неореализм 359, **574-576**
- реализм 13, 405, 470, 612, 638, 672
- романтизм 420, **702**
- символизм 18-19, 26, 59-60, 103
- экспрессионизм 596
- эстетика безобразного 354, 364, 416, **566**, 588, 696

ОБРАЗ 38-39, 44-45, 48-52, 55-56, 163, 198, 240, 244, 252, 268, 313, 347, 361, 364, 409, 440, 450, 492, 493, 501, 566, 588-589, 612, 627, 629, 682, 692, 718

ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ 22

- бутафория 609
- декорации 306, 308, 375, 378, 425, 486, 501, 592, 615, 708
- живопись сценическая 64, 486, 585, 591-592, 666, 712
- маска 493-495, 574
- грим 356, 455, 569-570
- рампа 584, 596
- свет 308, 455

- сцена 13, 40, 206, 306, 355-356, 357, 365, 374-375, 385, 411, 425, 451, 455-456, 478, 501, 541, 584, 585, 592, 593, 708
- сценическое пространство 361, 375, 455, 629, 637, 708

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ 7, **50-54**, 462, 556, 571

- «парадокс об актере» 7, 435, **437-443**, 589, **718**
- актер – образ – роль 588-589
- актер – роль – зритель 7, 638, 652
- преобразование 473, 588, 684
- слияние с ролью 52, 312, 382

ПЕРЕЖИВАНИЕ 22, 27, 32, 34, 41-43, 45-48, 53, 68, 92, 305, 308, 436, 439-442, 450, 456-457, 513, 514, 525, 530, 544, 604, 612, 624, 652, 692

- комическое 551, 696, 698
- трагическое 92, 696
- действенная природа переживания 457

ПРОТИВОРЕЧИЕ 17, 18, 27-28, 31, 34, 42, 56-57, 60, 68, 106, 111, 196, 437-439, 506-507, 543, 566, 617, 648, 654, 656, 703, 717

ПСИХИКА 6, 11, 422, 439, 443, 534, 706, 713

- «волять» 198, 345-346, 546
- «хотение» 526, 603, 699
- аффект 32, 443, 595, 692
- безумие 11, 102, 130, 150-151, 161-162, 172-183, 220, 224, 235-236, 244-251, 331-332, 569
- вдохновение 55, 335, 338, 394, 532, 692
- возбудимость 382, 435, 620, 624, 718
- воле-чувство 546
- воля, волевой 164, 178, 196-198, 199, 268, 329, 345, 381, 387, 417, 537, 599, 619, 621, 698-699
- духовное 19, 20, 26, 37, 39, 59, 329, 380, 457, 504, 513, 514, 517, 541, 534, 621, 702
- душа 26-27, 96, 98, 105, 108, 128-129, 132, 136, 154, 161, 220-221, 293, 312, 329, 338, 341, 367, 382, 462, 504, 515, 517, 582, 615, 623
- душевное 39, 42, 46, 91-92, 132, 195, 198, 221, 312, 329, 382, 405, 442, 470, 513, 517
- интроспекция 525-526
- истерика 317, 481-482

- мотив 131, 154, 194, 260, 526, 530, 613, 711
- мотивация 47, 613, 682, 698
- мышление 33, 489-490, 526, 527, 601, 682
- намерение 22, 131, 234, 272
- психическая функция 53, 443, 512
- рефлексия 32, 35, 600, 627, 638, 692
- сознание 84, 123, 159, 175-178, 180, 513, 713
- страсть 37, 48, 192, 203, 209, 327, 368, 418, 504, 515, 701
- темперамент 359, 427, 624
- фантазия 537, 599, 692
- цель 36, 375, 526, 711
- эмоция 13, 41, 45-46, 48, 199, 308, 435, 440, 442-443, 509, 719, 720

- ПСИХОДРАМА** 465, 635

- ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ** 6-7, 18, 39, 48, 53, 59-60, 514, 653, 673, 706

- ПСИХОЛОГИЯ МАССОВАЯ** 17, 317, 481-482, 706

- РЕАКЦИЯ** 17, 32, 35, 43-44, 54, 62, 93, 344, 351, 452, 481, 483, 484, 599, 624, 640
 - с заторможенным концом 39, 537
 - эстетическая 513

- РЕЖИССУРА** **40-42**, 375, 452, 455-456, 462
 - мизансцена 331, 343, **524**
 - репетиция 428, 526
 - стилизация 637
 - темпо-ритм 40, 48, 246, 333, 338, 356-357, 570
 - этюд, этюдный метод 13, 459, 461

- РЕПЕРТУАР** 16, 322, 358, 413, 417, 421, 469, 480, 601-602

- РЕЧЬ** 5, 36-38

- РОЛЬ** 7, 13, 37, 38, 40, 46-47, 50-57, 337, 339, 345, 368, 379, 423, 437-438, 441-442, 461, 526, 533-534, 537, 556, 588-589, 619, 652, 691-693, 707
 - рисунок роли 349, 354, 368, 426, 612
 - партитура роли 48

- СИМВОЛ** 18, 26, 84, 86, 151

- СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО** 46, 47, 51, 54, 56, 376, 405, 435, 441-443, 465, 470, 526, 534, 603, 610, 612, 672, 692, 698-699
 - «четвертая стена» (принцип) 342, 470, **541**
 - сквозное действие 43, 47, 51, 337, 345, **534**
 - сверхзадача 40-43, 345, **534**, 556
 - натурализм психологический, душевный 46, 314, 376, 405, 442, **470**, 612, 672

- СМЫСЛ** 10, 37, 39, 50, 78, 104, 287, 308, 329, 419, 451, 461, 478, 525, 595, 720
 - бытовой 375, 609
 - психологический 39, 375, 329, 609
 - вбирание смысла 33-34, 527
 - двоение смысла 34, 96, 100-104, 123, 340, 537
 - смысловая переакцентуация 484
 - смысловой акцент 484
 - ценностно-смысловая установка 527, 530

- СОВМЕЩНОСТЬ** 310-313, 382, 408, **461**, 465

- ТАНЕЦ** 38-39, 49, 328-330, 375, 399-402, 430, 457, 507-510, 514-515, 516, 517-518, 588, 606-609, 620, 634, 657, 659, 661-662, 665, 704, 716
 - апашей 399-400, **661**
 - балет 39-40, 328, 401-402, 509
 - пируэт **518**
 - ритуальный 515, 588
 - фуэте **518**
 - эксцентрический 40, 398-400, 514-515, 665

- ТВОРЧЕСТВО** 21, 22, 36, 48, 50-51, 53, 308, 376, 435-437, 477, 516, 579, 598, 600, 693

- ТЕАТР**
 - детский 23, 312, **370**, 385-386, 599-602
 - комедия дель арте 359, 380, 497, **574**, 620, 627, 720
 - комедия положений 340, **537**
 - натуралистический 314, 342, 430, 456-457, 541, 596, 625

- национальный 57, 69, 315, 387-389, 475
- пантомима 11, 384, 457, 511, 587, 627
- провинциальный 53, 69, 357, 358, 404
- реклам-театр 400, 663
- социальный 395, **654**
- театр неореализма 13, 451, 574-576, 585
- условный 367, **596**, 617
- экстатический 584, 587
- эксцентрический 386, 398, 400, **661**

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ 323, 496

- #### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ 106, 114, 144, 257, 543, 621, 661
- гипербола 415, 534-535
 - гротеск 35, 354, 364, 398, 409, 501, 574, 588, **659**, 702-703
 - каламбур 34, 340
 - карикатура 323, 344, 354, 364, 372, 393, 405, 411, 420, 422, 489, 576

ЭСТЕТИКА 46, 50, 499, 516

- апломб 329, **514**
- вненаходимость 599
- возвышенное 35, 421, 516, 702-703, 716
- героическое 318, 322-323, 383, 414, 544
- ирония 134-136, 158, 160-161, 178-181, 210, 214, 221, 299, 588, 638, 669
- искусственное 39-40, 328-329, 401, 438, 514-515, 587
- лиризм 307, 333, 388, 407, 430, 536, 570
- метаморфоза 48, 347
- пафос 34-35, 49, 53, 329-330, 343, 409, **515-516**
- сентиментальность 56, 339, 349, 536
- форма 18, 25, 27-28, 33-34, 41, 54, 68, 122, 124, 298, 314, 322, 362-363, 378-380, 439-440, 457, 470, 478, 480, 507, 511, 512, 566, 582-583, 617, 630, 654
- чистая театральность (принцип) 13, 305, 364, **448**, 499, 589

ЭТИКА 495, 610, 683

- добродетель 287, 376, 420, 478, 702

- мораль 24-25, 34, 469, 474, 488, 527, 579, 650, 687, 690-691
- мещанство 43, 65, 343-344, 351, 356-357, 365, 371, 372, 413, 416, 542, 570-572, 666, 685, 691
- порок 136, 420, 436, 702
- пошлость 24, 45, 373, 385, 393, 396, 414, 420, 495, 630, 685

ЮМОР 320, 359, 365, 377, 390-391, 578, 601, 652

- #### ЯЗЫК 5, 13, 26, 31, 39-40, 68, **308**, 351, 363, 388, 398, 429, 451, 587, 588, 634, 637, 714

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	5
Л. С. Выготский и театр: абрис социокультурного контекста	10
Примечания	60

ЧАСТЬ 1. ГАМЛЕТ

Трагедия о Гамлете, принце датском, В. Шекспира	77
Глава I	96
Глава II	108
Глава III	128
Глава IV	148
Глава V	170
Глава VI	198
Глава VII	242
Глава VIII	254
Глава IX	272
Глава X	284
Примечания	
Отрывки из черновика 1915 г.	292
Тезисы к «Гамлету»	299
Библиография	303

ЧАСТЬ 2. СТАТЬИ О ТЕАТРЕ

Театральные заметки (письмо из Москвы)	307
Театр и революция	316

ЧАСТЬ 3. ТЕАТРАЛЬНЫЕ РЕЦЕНЗИИ ГОМЕЛЬСКОГО ПЕРИОДА

Монна Ванна	329
Гастроли Е. В. Гельцер	330
Гастроли Соловцовской труппы	332

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ – ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ – НА ДНЕ	334
ОТКРЫТИЕ СЕЗОНА	337
ГАСТРОЛИ ОПЕРЕТТЫ	338
РЕВИЗОР – ФЛАВИЯ ТЕССИНИ – ЦЕНА ЖИЗНИ – ПЕВЕЦ СВОЕЙ ПЕЧАЛИ – ОВОД	339
ДУРАК – ХАМКА	342
ЧЕРНАЯ ПАНТЕРА – ВОЛЧЬИ ДУШИ	343
НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИЯ. КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ – СОКОЛЫ И ВОРОНЫ	345
УРИЭЛЬ АКОСТА – ГРОЗА	347
ХОРОШО СШИТЫЙ ФРАК	349
ОРЛЕНОК – УЧЕНИК ДЬЯВОЛА	350
НЕДОМЕРОК	352
НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИИ. ДВЕ СИРОТКИ	353
НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИИ. ДЕТИ СОЛНЦА	354
ЗАПОЗДАЛЫЕ ОТЗЫВЫ	355
НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИИ. ЦАРЕВИЧ АЛЕКСЕЙ	357
НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИИ. МЕЩАНЕ	358
БЕЗ РУЛЯ И БЕЗ ВЕТРИЛ	359
В БАБУШКИНОЙ БИБЛИОТЕКЕ...	360
КАКОЙ СЧАСТЛИВЕЙШИЙ ДЕНЬ ВАШЕЙ ЖИЗНИ, ИЛИ ВОСКЛИЦАТЕЛЬНЫЙ ЗНАК!	360
МАЛЕНЬКИЕ КУСОЧКИ ТЕАТРА	361
ОБ АВТОРЕ «НЕ СОВСЕМ РЕЦЕНЗИЙ»	362
ПОСЛЕДНИЙ СПЕКТАКЛЬ	362
ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР. СИЛЬВА. А МЕНШ ЗОЛ МЕН ЗАЙН	363
ПЕРВАЯ ЛАСТОЧКА. «ДЫБУК» В ПОСТАНОВКЕ РУБИНА	364
КОЛДУНЯ – ДОС ФАРБЛОНДЗЕТЕ ШЕФЕЛЕ	366
БАР КОХБА – ДЕР ЕШИВЕ БОХЕР	368
БЕНЕФИС С. И. ЭЙДЕЛЬМАН	369
ЗАМЕТКИ О ЕВРЕЙСКОМ ТЕАТРЕ	371
О ДЕТСКОМ ТЕАТРЕ	372
ГАСТРОЛИ ТРУППЫ АЗАГАРОВОЙ	373
ГАСТРОЛИ ТРУППЫ А.Я.АЗАГАРОВОЙ. РОМАН – ГУБЕРНАТОР – ОБЛАДАНИЕ	374
КРАСНЫЙ ФАКЕЛ	376
ГАСТРОЛИ «КРАСНОГО ФАКЕЛА». СВЕРЧОК НА ПЕЧИ –	
СОБАКА НА СЕНЕ – ОКЕАН – ПОБЕДА СМЕРТИ	378
БЕСЕДА С РУКОВОДИТЕЛЕМ «КРАСНОГО ФАКЕЛА»	381
ГАСТРОЛИ «КРАСНОГО ФАКЕЛА». ЗЕЛЕНОЕ КОЛЬЦО – МЛАДОСТЬ – МОННА ВАННА ...	383
ГАСТРОЛИ «КРАСНОГО ФАКЕЛА». ШУТ НА ТРОНЕ – ИГРА ИНТЕРЕСОВ	386
БЕЛОРУССКИЙ ТЕАТР (К ГАСТРОЛЯМ В ГОМЕЛЕ)	389
ГАСТРОЛИ БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРА	390

ГАСТРОЛИ «КРИВОГО ЗЕРКАЛА»	392
АКАДЕМИЧЕСКИЕ ГАСТРОЛИ	394
АКАДЕМИЧЕСКИЕ ГАСТРОЛИ	397
ОТ ПОНЕДЕЛЬНИКА ДО ПОНЕДЕЛЬНИКА. АКАДЕМИЧЕСКИЕ ГАСТРОЛИ	399
ГАСТРОЛИ УТЕСОВА И ФОРЕГГЕРА	400
ГАСТРОЛИ УТЕСОВА И ФОРЕГГЕРА	401
ХАРЬКОВСКИЙ БАЛЕТ	403
В АНТРАКТЕ МЕЖДУ ГАСТРОЛЯМИ	404
ГАСТРОЛИ ВТОРОЙ СТУДИИ МХАТ	406
ГАСТРОЛИ ВТОРОЙ СТУДИИ МХТ.....	409
ПЕТР III И ЕКАТЕРИНА II	413
ВЕДЬМА	414
ДЖЕНТЛЬМЕН	415
ВЛАСТЬ ТЬМЫ	416
РЕВИЗОР	417
ВЕЧЕРНЯЯ ЗАРЯ	418
ЗОЛОТАЯ КЛЕТКА	419
КОРОЛЕВСКИЙ БРАДОБРЕЙ	420
КОМЕДИЯ ДВОРА	421
КОРОЛЕВА И ЖЕНЩИНА	422
СЛЕСАРЬ И КАНЦЛЕР	424
СТАКАН ВОДЫ	425
КОГДА ЗАГОВОРИТ СЕРДЦЕ	426
БЛАГОДАТЬ	428
НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ	429
ГАСТРОЛИ МАКСИМОВА	421
НА ДНЕ.....	432

ЧАСТЬ 4. НАУЧНАЯ ПСИХОЛОГИЯ И ТЕАТР: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

К ВОПРОСУ О ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА АКТЕРА	437
КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ	449
БИБЛИОГРАФИЯ	724
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	735
ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ	742

При подготовке иллюстраций были использованы фотоматериалы

*архива ФГБУК «Государственного центрального театрального
музея им. А. А. Бахрушина»*

стр. 460 (№ КП 47779)

стр. 485 (№ КП 180878)

стр. 503 (№ КП 319027)

стр. 522 (№ КП 323464/24)

стр. 523 (№ ФДД 47228)

стр. 540 (№ КП 259866/231)

стр. 553 (№ КП 314142/20)

стр. 559 (№ КП 313318)

стр. 563 (№ КП 220563)

стр. 577 (№ КП 202968)

стр. 583 (№ НВ 5110)

стр. 594 (№ НВ 362/2)

стр. 622 (№ КП 183559)

стр. 675 (№ КП 47779)

*архива ФГУП РАМИ «РИА Новости»
стр. 165 (№ 672685), стр. 166 (№ 672694);*

*архива Государственного историко-культурного учреждения
«Гомельский дворцово-парковый ансамбль»
стр. 521;*

*архива Новосибирского государственного академического театра «Красный факел»
стр. 608, стр. 618.*

Лев Семенович Выготский

Полное собрание сочинений Том 1

Драматургия и театр

Редактор, составитель, автор вступительной статьи, комментариев и примечаний,
академик РАО, доктор психологических наук, профессор
В. С. Собкин

Технический редактор
В. С. Мазанова

Корректор, дизайн обложки
О. Н. Позднякова

Дизайн, верстка, препресс
А. А. Максимов

Подписано в печать 12.10.2015

Формат 70x100/16

Уч.-изд. л. 47 Усл. печ. л. 60,8

Тираж 3000 экз. Заказ № 1220.

ISBN 978-5-91914-016-0



9 785919 140160

Отпечатано в ОАО "Можайский полиграфический комбинат"

143200, г. Можайск, ул. Мира, 93

www.oaompk.ru, www.oaompk.rf

тел.: (495) 745-84-28, (49638) 20-685

