

А.В. КУБАСОВ

*(Уральский государственный педагогический университет
г. Екатеринбург)*

УДК 159.9.016.4.725(Выготский Л.С.)

ББК Ю91(2)61-730+Ю985.47

Л.С. ВЫГОТСКИЙ И ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА В ЕГО ТЕАТРАЛЬНЫХ РЕЦЕНЗИЯХ 20-х гг.

Аннотация: Статья посвящена формированию культурно-исторической концепции психологии Л.С. Выготского в ранний период его творчества, когда в провинциальных газетах города Гомеля появляются его рецензии на театральные постановки. В них неразрывно соединено научное и искусствоведческое начала. Анализируя балетные и драматические спектакли. Выготский использует в научно-популярной форме те идеи и понятия, которые в будущем составят основу его культурно-исторической концепции психологии. Ученый удачно сопрягает научный и публицистический дискурсы. Его рецензии фактически рассчитаны на двух адресатов: на обычного читателя и на читателя, знающего основы науки психологии. В театральных рецензиях проявилась одна из формообразующих идей Выготского – теория знака и знаковости. Ученый заложил основы того, что позже получит название «вторичных знаковых систем». Итогом размышлений над проблемами искусства в их связи с психологией станет фундаментальный труд «Психология искусства», впервые опубликованный через три десятилетия после смерти ученого.

Ключевые слова: Выготский Л.С., культурно-историческая концепция, театральная рецензия, психология искусства.

Американский психолог Майкл Коул передает свои разговоры с А. Р. Лурия, которые состоялись в 1977 году, незадолго до смерти ученого. В них, в частности, дается оценка учителя Александра Романовича, Льва Семеновича Выготского. Коул пишет: «Он повторял снова и снова: «Это был гений» [Коул]. Гений способен творить в разных сферах с одинаковым успехом. Представляет интерес разрабатываемая ученым проблема психология творчества в рамках ключевого для Л. С. Выготского культурно-исторического подхода к искусству и психологии.

Во вступительной статье к собранию сочинений Л. С. Выгот-

ского А. Н. Леонтьев отмечал, что тот «писал блестящие театральные рецензии» [Леонтьев 1982: 13]. Однако сами рецензии, опубликованные в 1922-1923 годах на страницах газет города Гомеля, длительное время лежали под спудом в депозитариях библиотек. Сегодня они доступны как для историков театра, так и для психологов. Уже в этих текстах, рассчитанных на массового читателя, просвечивают «первообразы» тех идей, которые впоследствии разовьются в целостную культурно-историческую концепцию психологии человека. М. Г. Ярошевский считает, что вместо понятия «культурно-историческая теория» Л.С. Выготского более адекватным является другое – «инструментальная психология» [Ярошевский 1993: 85]. Однако позиция современного ученого не получила достаточно широкого распространения, и прежняя дефиниция используется по-прежнему широко и рассматривается как ядро учения гения психологии.

В основе многих заметок Л. С. Выготского, содержащих искусствоведческие «инклюзии», лежит формирующаяся в это время его культурно-историческая теория психологии. В отличие от давних современников молодого рецензента, читателю XXI века доступно то, что ученым будет написано впоследствии, после 1922-1923 гг. Поэтому между ранними театральными рецензиями и поздними работами по психологии возникают комплементарные отношения, позволяющие видеть «точки роста» и будущее их воплощение в крупных работах специального содержания.

Первые рецензии Л. С. Выготского отличает соединение научного и литературно-критического дискурсов. В последующих заметках по каким-то причинам научное начало в них все больше приглушается. Рецензии приобретают характер живого прощательного оперативного отклика театроведа и искусствоведа на текущие события культурной жизни провинциального города. По мнению современного исследователя, «три обстоятельства – язык культуры, владение широким философским контекстом, глубокое знание современной научной психологии – во многом определили подход Выготского к решению психологических проблем» [Вересов]. Поэтому проблему формирования культурно-исторической концепции психологии надо рассмат-

ривать в широком культурно-научном аспекте. Отмечена и такая особенность культурно-исторической психологии как ее интегративный характер [Зинченко 1993: 5]. Один из важнейших компонентов культурно-исторической теории Льва Семеновича – это знак и знаковость, многообразие знаковых систем в окружающей человека действительности, его умение ориентироваться в них, «прочитывать» их, переходить от одной к другой и, в конце концов, умение создавать свои собственные знаковые системы.

Пример ранних заметок Л.С. Выготского – «Гастроли Е.В. Гельцер». В размышлениях Выготского очевидна складывающаяся теория искусства и речи как систем, в основе своей семиотических. Классический балетный танец для него – это знаковая система в ее «чистом виде», не замутненная жизнеподобным содержанием. Самым важным здесь для автора рецензии является передача с помощью этой системы смысла, причем беспредметного, который невозможно передать с помощью какого-то другого языка, например, с помощью сюжетного словесного пересказа: «Он (классический танец – А. К.) – 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, 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. <...> Вся техника классического танца – полеты, прыжки, вращение тела, пуанты и прочее – есть система *искусственного* движения, носящая в себе свой внутренний закон – опять как музыка» («Гастроли Е. В. Гельцер». 1922. № 3, с. 4) [Выготский 2011].

У классического танца нет направленности на какой-либо

денотат, в этом смысле он абстрактен и условен. Однако это не означает его бессмысленности. С помощью «живой пластики искусственных форм» балет создает «свой особый мир большого смысла», который волнует зрителя точно так же, как волнует его столь же абстрактная и отнюдь не жизнеподобная музыка. Родство музыки и танца в том, что они обращены не к «элементарной душевности» (природное нематериальное начало), а к духу, сверхприродному, метафизическому началу в человеке.

В.С. Собкин и В.С. Мазанова на основе детального анализа рецензии приходят к выводу о том, что в ней заключена «ключевая для его (Выготского – А.К.) психологических представлений оппозиция натурального и культурного, которая нашла свое отчетливое выражение в исследованиях развития высших психических функций» [Собкин, Мазанова 2014: 47]. Нам представляется, что вместо категории оппозитивности продуктивнее использовать категорию комплементарности, дополнительности. Ведь «культурное» может вырасти только на почве «натурального», без него оно не может существовать, не может познаваться вне соотношения с ним. Поэтому танец – это вторичная знаковая система.

Если балет являет собой пример «беспредметного искусства», то драматический театр, напротив, всегда тяготеет к жизнеподобию, к осмыслению быта. Он по природе своей психологичен. Однако для Выготского и драма являет собой не просто слепок с действительности, а двойную реальность. За жизнеподобными ситуациями должна сквозить логика, типизация, условность. На сценических подмостках должна быть создана другая знаковая система, переданная с помощью специфических выразительных средств другого языка. Театр, по мнению Выготского, не должен превращаться в дублирование жизни, между ними должна сохраняться некая грань, которая не позволяет спектаклю стать подобием бытовой жизненной истории. Во многих последующих рецензиях на различные театральные постановки «чрезмерная бытовая плотность» будет вызывать критику рецензента. Именно с таких позиций он пишет о гастролях труппы театра Соловцова в Гомеле: «Мизансцены – эти сценические шахматы – расположение на подмостках живых фигур,

их игра, а не переходы с одного места на другое 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. 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. <...> Последний акт, кроме некоторого неприятного привкуса психологического натурализма и клиники, эффектен и силен. Какая-то чрезмерная бытовая плотность осела на эти роли, упростила их до персонажей бытовой комедии незначительного конфликта. («Гастроли Соловцовской труппы». 1922. № 3, с. 4) [Выготский 2011].

Ключевая концептуальная метафора в этом фрагменте – шахматы и условия игры в них. В рецензии, посвященной Е.В. Гельцер, Выготский сравнивал музыку и балет, здесь же объяснительным потенциалом наделяется сопоставление двух других знаковых систем и делается попытка уяснить недостатки реализации одной через сравнение с другой. В шахматах есть условия игры, есть система передвижения фигур, есть противостояние воль и логик двух противников. В увиденных постановках Выготский не увидел «сценических шахмат», так как не было искусно созданной новой знаковой системы, которая бы позволила зрителю испытать катарсис, почувствовать пружины конфликта, остро пережить подобный шахматному «сценический мат».

Психология актера тоже входила в сферу интересов Выготского. Игра актера – это вторичная знаковая система. В анализируемом спектакле актер должен быть сыграть «начинающееся безумие», которое завершается убийством. Рецензент, очевидно, был стеснен отведенным ему местом, поэтому замечания его достаточно скупы. Однако ясно, что психология для него – это интенции, мотивированный поток эмоций, волевые усилия и поступки героя, то, что создает в итоге характер персонажа, по-

зволяет почувствовать «грандиозные психологические пружины», тогда как на сцене было всего лишь внешнее проявление безумия.

И еще один момент, принципиально важный для искусства. Актер, сколь бы он ни был органичен в своей роли, не должен впадать, по мнению Выготского, в «психологический натурализм и клинику». Для рецензента «привкус психологического натурализма и клиники» неприятен, видимо, потому, что нарушает границу между жизненным и эстетическим. Утрачивается образная структура произведения, подменяемая плоской фотографичностью. Вариация такого подхода видна в более поздней рецензии. Выготский намечает здесь типологию актеров: «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» («Еврейский театр. Бенефис С.И. Эйдельман». 1923. № 36, с. 3) [Выготский 2012].

В иронической заметке, посвященной спектаклям театра «Красный факел», психопатология авторов текста выводится за рамки искусства: «Есть что-то общее в первых двух пьесах, показанных на этой неделе. Их объединяет неврастеническая радость. Андреев и Гиппиус, после гимнов отчаянию и черным колодцам одиночества, 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 веселости. Ну, и мастера радоваться: для этого им необходимы либо похороны, либо самоубийство – самые подходящие предлоги» («Гастроли Красного Факела. Зеленое кольцо – Младость – Монна Ванна». 1923. № 40, с. 3) [Выготский 2011].

В последующих психологических трудах Выготского феномен знака, знаковости и знаковых систем приобретает все более глубокий смысл. Одна из базовых составляющих процесса воспитания состоит в том, что ребенок с помощью взрослых учится овладевать разными знаковыми моделирующими системами,

присваивает их, интериоризирует, а затем и сам становится субъектом, порождающим свои тексты-смыслы, свои знаковые системы. Это отразилось в такой, например, работе Л.С. Выготского, как «Орудие и знак в развитии ребёнка» [Выготский 1984].

Со временем ученый отчетливо сформулирует общую знаковую природу искусства: «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. С этой точки зрения все отдельные компоненты игры актера приобретают тоже знаково-символический характер, в частности жест актера: 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» («Первая ласточка. "Дыбук" в постановке Рубина». 1923. № 32, с. 4) [Выготский 2011].

Теория знака и значения будет подробно разработана и развита в фундаментальной работе Выготского «Мышление и речь». Стоит подчеркнуть, что идеи Льва Семеновича сыграли важнейшую роль в становлении отечественной семиотики, в формировании идей Тартуской школы (Ю. М. Лотман и близкие к нему ученые).

Если первым важнейшим компонентом *культурно-исторической* концепции Выготского является слово «культура», то вторым – слово «историзм». Историзм видения тех или иных проблем, поиск адекватного подхода к ним обусловили диалектическую подвижность, релятивность, отказ ученого от поиска абсолютных, раз и навсегда данных истин. Это проявляется в подходе к проблемам психологии вообще и к психологии актера в частности. В рецензиях, помещенных в гомельской газете, можно заметить, что Выготский остро чувствует, что язык театра, как и всякий другой язык, должен меняться в условиях глобального общественного переворота 1920-х годов, вместе с ним должна меняться и психология актера. Но новое не дается в

готовом виде, его нужно найти, интуитивно нащупать, выработать, воплотить.

Будучи по духу новатором, Выготский обращал особое внимание на первопроходцев в области искусства. Одним из безусловных ниспровергателей прежних авторитетов в театре для него являлся В. Э. Мейерхольд. Рецензента привлекает «биомеханика» в качестве одной из областей «поэтической инженерии». С ее помощью, полагал Выготский, его великий современник «подготавливает театральную революцию в мировых размерах» («Октябрь в поэзии». 1922. № 6, с. 4) [Выготский 2011]. Биомеханика – это новый театральный язык нового времени, система знаков, позволяющая передать определенный смысл. Через десять лет Выготский четко сформулирует мысль о детерминированности психологии актера временем. По его словам, «психология актера выражает общественную идеологию его эпохи», «она так же менялась в процессе исторического развития человека, как менялись внешние формы театра, его стиль и содержание» [Выготский 1984: 323]. Эмоции актера важны не сами по себе, а своей способностью заражать зрителя в зале, вызывать и активизировать его переживания. Размышления Выготского созвучны тем, что занимали его выдающегося современника – М.М. Бахтина, разрабатывавшего идею диалогичности искусства. От имманентного исследования психологии, присущего предшественникам, Выготский переходит к контекстуальному, историческому. Он замечает, что «эмоции актера, поскольку они являются фактом искусства, выходят за пределы его личности, составляют часть эмоционального диалога между актером и публикой. <...> Они становятся понятными, лишь будучи включены в более широкую социально-психологическую систему, часть которой они составляют» [Выготский 1984: 325].

В рецензии «Гастроли Белорусского театра» (1923. № 42, с. 4) возникает словосочетание-формула «воля к театру», которая является калькой с понятия «воля к власти», одного из ключевых в философии Фридриха Ницше. Для немецкого ученого воля к власти – это универсальный принцип всего сущего. Знакомство Выготского с философией Ницше не подлежит сомнению. В своей фундаментальной работе ученый определяет позицию

дефектологии как принципиально не совпадающую с полюсами: христианским, с одной стороны, и ницшеанским – с другой. У Ницше, по словам Выготского, «индивидуальная психология показана как воля к власти, могуществу, как первичное стремление. Учение о социальной полноценности как конечной точке сверхкомпенсации одинаково четко отделяет психологию и от христианского идеала слабости, и от ницшеанского культа индивидуальной силы» [Выготский 1984: 42]. Отталкиваясь от более поздней работы, мы можем предположить, что понятие «воля к театру» – это тоже «первичное стремление», универсальный принцип театрального искусства. В научных трудах по дефектологии Лев Семенович будет уделять проблеме воли значительное внимание. Так, он будет сочувственно цитировать Э. Сегена, считавшего, что недостаток воли является главным недостатком детей с умственной отсталостью [Выготский 1983: 148, 357-358].

Рецензии Л. С. Выготского на театральные постановки заканчиваются в 1923 году, однако это не означало прекращения размышлений ученого над проблемами искусства в его связи с психологией. Обобщением и итогом размышлений над проблемами театра и литературы станет книга «Психология искусства», защищенная в виде диссертации в 1925 году. Первое издание книги вышло лишь через 40 лет, в 1965 году. Однако и это еще не было последней работой психолога в области искусства. Позже появляются другие работы обобщающего характера. Можно также констатировать, что уже в работах прикладного характера в 1922-1923 годах Выготский вырабатывает свою ключевую концепцию психологии, связанную с культурно-историческим подходом к ее методологическим основам.

ЛИТЕРАТУРА

Вересов Н. Культурно-историческая психология Л.С. Выготского: трудная работа понимания. Заметки читателя. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nveresov.narod.ru/NLO.pdf>

Выготский Л.С. Орудие и знак в развитии ребёнка // Л.С. Выготский Собр. соч. – В. 6-ти тт. – Т. 6. Научное наследство. – М.: Педагогика, 1984.

Выготский Л.С. К вопросу о психологии творчества актера //

Л.С. Выготский Собр. соч. – В. 6-ти тт. – Т. 6. Научное наследство. – М.: Педагогика, 1984.

Выготский Л.С. Основные проблемы дефектологии // Л.С. Выготский Собр. соч. – В. 6-ти тт. – Т. 5. – М.: Педагогика, 1983.

Выготский Л.С. История развития высших психических функций // Л.С. Выготский Собр. соч. – В. 6-ти тт. – Т. 3. – М.: Педагогика, 1983.

Зинченко В.П. Культурно-историческая психология: опыт амплификации // Вопросы психологии. 1993. № 4. – С.5-19.

Коул М. Размышления над портретом А.Р. Лурия [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://luria.ucsd.edu/Epilog_to_Making-of-Mind.pdf

Леонтьев А.Н. О творческом пути Л.С. Выготского // Л.С. Выготский Собр. соч. – В. 6-ти тт. – Т. 1. Научное наследство. – М.: Педагогика, 1982.

Ранние работы Л.С. Выготского: литературоведческие заметки и театральные рецензии в газете «Наш понедельник» (Гомель), 1922 г. // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – 2011. – № 4. Текст рецензий цитируется с указанием в круглых скобках названия рецензии, номера газеты и страницы.

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. Текст рецензий цитируется с указанием в круглых скобках названия рецензии, номера газеты и страницы.

Собкин В.С., Мазанова В.С. Опыт комментариев к одной театральной рецензии Л.С. Выготского // Национальный психологический журнал. 2014. № 1(13). С. 37-48.

Ярошевский М.Г. Переживание и драма развития личности (последнее слово Л. С. Выготского) // Вопросы философии 1993. № 3. – С. 82-91.

©Кубасов А.В., 2015