

Котик-Фридгут Б. Зерна, которые прорастают: обзор ранних журналистских работ Л.С. Выготского (1916-1923) // *Психологический журнал* Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – 2011. – № 4. <http://www.psyanima.ru>.

Зерна, которые прорастают: обзор ранних журналистских работ Л.С. Выготского (1916-1923)

Б. Котик-Фридгут

Льва Семеновича Выготского с легкой руки Стивена Тулмина называют «Моцартом в психологии», не только отмечая его особое дарование и влияние на развитие психологии, но и потому, что его талант мыслителя и исследователя проявился довольно рано. В то же время, в многочисленных биографиях Л.С. Выготского часто повторяется одно и то же: после дипломной работы Л.С. Выготский на долгий период вообще «выпал из творческой деятельности», и потому разные авторы зачастую начинают анализ его научного творчества с 1924 года, когда тот переехал из Гомеля в Москву и всецело посвятил себя психологии, а затем, в 1925 г., защитил кандидатскую диссертацию «Психология искусства». Тем не менее, игнорирование раннего периода Л.С. Выготского абсолютно неверно: за годы до окончательного переезда в Москву в 1924 году Выготский написал более восьмидесяти статей и заметок, опубликованных в 1916-1917 г. в таких изданиях, как «Новый путь» (еженедельник левого толка, посвященный вопросам еврейской жизни, выходил с 1916 до октября 1917 г. в Москве под редакцией издателя С. Когана) и «Летопись» (журнал издавался в Петрограде в 1915—17 г. под редакцией М. Горького), а в Гомельский период — в газетах «Наш понедельник» (с 1922 по сентябрь 1923 г.) и «Полесская правда» (с сентября 1923 г., когда «Наш понедельник» был ликвидирован и слился с «Полесской правдой»). И в этих его литературных и театральных заметках формируются, вызревают взгляды, отразившиеся позднее в «Психологии искусства».

Задача настоящей работы – дать обзор-анализ только некоторых ранних журналистских работ, которые были опубликованы в 1916-1923 годах, а также важного эссе «Евреи и еврейский вопрос в работах Ф. М. Достоевского», которое не было опубликовано при жизни Л.С. Выготского. Насколько нам известно, эти литературно-театральные обзоры пока не стали достоянием исследователей на русском языке. Также нет их переводов на английский или другие языки.

«Психология искусства» начинается с формулирования методологии научного анализа искусства. Так, после критического анализа существующих подходов он пишет: «...можно выдвинуть тот новый метод психологии искусства, который получил название «объективно-аналитического метода»...Надо попытаться за основу взять не автора и не зрителя, а само произведение искусства» (1, стр. 38). Мы можем убедиться, что этот принцип стал центральным уже в самых ранних его работах, а также в театральных рецензиях, где наряду с анализом драмы неизбежно присутствует и оценка исполнения, вклад режиссера и актеров.

Следует отметить, что Л.С. Выготский начал размышлять и писать о «Трагедии о Гамлете принце Датском», что составляет центральную часть «Психологии искусства», когда он еще учился в гимназии, и затем это стало его дипломной работой в университете Шанявского в Москве. Мы начинаем с этого эссе только потому, что оно дает представление о его ранних интересах и потому что именно в этой главе в книге «Психология искусства» сформулированы его основные идеи и представления о том, что отличает искусство от не искусства, что превращает текст в произведение искусства, вызывающее эстетическую

реакцию. Другие разделы книги останутся за пределами нашего внимания. Мы сосредоточимся главным образом на менее известных источниках.

Подводя итоги анализа трагедии, Л.С. Выготский формулирует: «...мы нашли тройное противоречие, лежащее в основе трагедии: *противоречие фабулы и сюжета и действующих лиц*. Каждый из этих элементов направлен как бы в совершенно разные стороны... Читая «Гамлета» мы движем наши чувства в двух планах...он (трагический герой) объединяет в каждый данный момент оба эти плана и он является высшим и постоянно данным единством того противоречия, которое заложено в трагедии... Два противоположных плана трагедии ощущаются нами как единство, так как они объединены в трагическом герое, с которым мы себя идентифицируем (1, стр. 242-243).

Л.С. Выготский видит гораздо более глубокую и важную двойственность в трагедии, потому что «...мы, с одной стороны, видим всю трагедию глазами героя, а с другой- видим героя своими собственными глазами» (1, стр. 243).

Далее он подчеркивает, что «...на единстве чувства и фантазии основывается всякое искусство» (стр. 271). И во всем тексте «Психологии искусства» понятие противоречия является центральным и одним из важнейших критериев для определения искусства: где присутствует противоречие, оно будит эмоции и заставляет работать мысль. В другом месте он даже говорит о том, что в основе басни, например, лежит «противочувствие» [1, стр. 157].

Таким образом, мы видим, что такие понятия, как *противоречие, конфликт, разноплановость* являются ключевыми в подходе Л.С. Выготского к психологии искусства. Попытаемся показать, что в качестве критериев оценки эти идеи имплицитно и эксплицитно содержатся в его самых ранних эссе и литературно-театральных рецензиях.

Юность Выготского — это время интенсивных размышлений о еврейской культуре, о судьбе своего народа, о своем месте в обществе ограничивающем возможности личного роста чертой оседлости, и не удивительно, что еврейская тема была центральной и для кружка по истории, которым он руководил в гимназические годы. Еще в гимназические годы юный Лев Выготский написал сочинение «Евреи и еврейский вопрос в произведениях Ф.М. Достоевского», которое не увидело свет при его жизни, но части этого текста вошли позже в его статьи в еврейской газете «Новый путь», выходившей на русском языке в 1916-1917 годах¹. Впервые это сочинение с сокращениями было опубликовано в Израиле в газете «Вести» в 1997 году, а более полный текст с подробным описанием оригинала² вышел в 2000 г. в качестве приложения к воспоминаниям С. Добкина, который скопировал текст с оригинала, хранившегося у сестры Л.С. Выготского Зинаиды [2].

Это эссе открывается анализом традиции антисемизма в русской и европейской литературе: «И странно и непонятно: выдвинувшая принципы гуманности, развивающаяся под знаком человечности, русская литература так мало внесла человеческого в изображение еврея.» Далее автор замечает, что «...тяжкий грех русской литературы (не перед еврейством, разумеется, а перед художественной правдой!) не присущ исключительно ей...» В этой работе он пишет о том, что «русская литература так мало внесла психологического

¹ Подробнее об этих и других публикациях Л.С. Выготского на еврейские темы см.: Kotik-Friedgut B.S., & T. H. Friedgut, (2008). A Man of His Country and His Time: Jewish Influences on the Personality and Outlook of Lev Semionovich Vygotsky, *History of Psychology*. V.11, (1), pp.15-39.

² Первая часть авторского оригинала написана в ученической тетради и занимает все ее 32 страницы, причем оставлены широкие поля. В основной части рукописи почти нет поправок, но на полях сделано несколько значительных вставок, которые, судя по оттенкам цвета чернил, вписаны позже. Вторая часть написана на девяти узких листках (18 страниц). Кроме того, в оригинале имеется листочек на котором намечен как бы план двух частей работы, причем даны их тематические заглавия: «I Антисемитизм художественный» и «II Антисемитизм бытовой», которые в основной рукописи отсутствуют. После окончания основного текста имеются отделенные чертой слова «Прод. следует». Однако «продолжение» скорее всего не было написано, во всяком случае, оно не было известно З.С. Выгодской, у которой хранился весь материал.

проникновения в изображение еврея, представляя „презренного еврея“ в комическом свете как „олицетворение человеческих пороков“».

Мы можем увидеть, что юный Л.С. Выготский уже реально применяет к анализу литературы строгие критерии, и «объективно-аналитический метод», в чем проглядываются корни будущей книги «Психология искусства». Так, он пишет: «...В произведениях Достоевского мы находим яркий пример того, как мстит за себя художественная правда.» Достоевский подробно описывает как в «Записках из мертвого дома» Исая Фомич «справляет свой шабаш» под насмешливыми взглядами окружающих. Л.С. Выготский комментирует:

«Русский читатель будет после этого описания очень поражен, если узнает, что евреи никогда по вечерам и никогда по субботам не накладывают филиakterий („тефиллин“), так что Исая Фомич вдвойне не мог вечером, да еще в пятницу, накануне субботы, когда по еврейским верованиям уже наступает суббота, навязывать „наручники и ящичек“.

Далее, „тефиллин“ навязывается не на обе руки, как то делал герой Достоевского, а только лишь на одну левую; да и на ту навязывается не „наручник“, а точно такой же „ящичек“ как и на голову.

Это нелепое, немыслимое в действительности (у евреев не существует даже „тефиллин“ для обеих рук и головы!) описание молитвы Исая Фомича очень знаменательно. Оно характеризует художественную правдивость образа Достоевского. О, теперь вы можете не верить в описание молитвы, в то, что, молясь, „вдруг среди самых рыданий, он начнет хохотать“.

Немезида искусства не прощает изображения неведомого: вы не верите в еврея Достоевского – он выдуман.»

Части этого текста появились позже в анализе ксенофобских мотивов в романе «Петербург» А. Белого и в эссе к 75 летию со дня смерти М.Ю.Лермонтова. Л.С. Выготский говорит об особой позиции Лермонтова, традицию эту нарушающего:

«Традиция оглаживает все различия, уравнивает все особенности: всегда и везде жид есть олицетворение человеческих пороков... причем смешное есть неперменное качество этого образа... В то время как... Гоголь подметил смешное даже в еврейском погроме, Достоевский высмеял молитву жида, а Тургенев сказал последнее слово и изящно посмеялся над жидом, приговоренным к смертной казни, ... в это время Лермонтов посвящает евреям трагедию, избирает евреев ее предметом, их жизнь ее темой, жида ее героем („Испанцы“ 1830г.). ...В мрачном, но величественном свете трагедии видел он образы евреев, услышал слезы там, где другие видели только смех, узрел лики там, где все другие с легкой руки Гоголя видели только „Жалкие рожи, исковерканные страхом“.... В самом задании трагедии о евреях — то новое слово, которое сказал Лермонтов и которое до сих пор не услышано» [4:7-8].

Известно, что в период, когда Гомель был оккупирован немецкими войсками в гражданскую войну, Л.С. Выготский был занят семейными делами, часть времени находился в Киеве, где на лечении находился его младший брат. В это время он опубликовал два менее известных эссе, которые, по мнению профессора Р.Тименчика, нашедшего эти работы, могут быть интересны «для изучения генезиса и эволюции системы эстетических оценок великого психолога» [5].

Одна из этих работ — это рецензия на драму А. Блока «Роза и крест»³ [6]. Следует отметить, что и в ранних и в более поздних литературных обзорах и театральных рецензиях Л.С. Выготского преобладает остро критический подход, но в данном анализе его автор не скупится на позитивные выражения, свидетельствующие о его высокой оценке творчества А. Блока. Так он пишет:

«Истинно прекрасное приходит в мир обыкновенно незамеченным... Совершенно незаметным для широкой публики и почти не отмеченным критикой прошло недавнее появление новой драмы Ал. Блока „Роза и крест“. Между тем появление этой драмы составляет крупное событие в мире искусства, такое отрадное событие, какими редко балует нас современная литература... Как все истинно-прекрасное, „Роза и крест“, не вызывая бурных и шумных разговоров, победит равнодушие и невнимание читателей и завоюет почетное, по праву ей принадлежащее место в нашей литературе. Звездой первой величины возсияет (*sic*) эта драма на небосклоне нашей поэзии...

Несмотря на средневековый сюжет и такое далекое романтическое содержание, „Роза и крест“ — только новая страница в творчестве Блока и связана неразрывными нитями с его тревожной лирикой мятущейся современной души».

После описывается сюжет, где главное внимание уделяется разным планам, линиям и **противоречиям** в развитии событий, **конфликтам** между мечтой и реальностью, **трагическому столкновению** между романтикой и эротикой любви. Здесь явно прослеживаются «зерна» или «корни» того подхода, который будет явно сформулирован в «Психологии искусства». Вот несколько примеров:

«В двух песнях- песне Алискана о соловье и розе, пропитанной томным блаженством земной любви, и песне Гаэтана о радости отречения, о непреложном законе сердца, Радости-Страданы, о кресте,- раскрывается символический смысл драмы. Эти два знака – розы и креста – и две связанные с ними судьбы, два отношения к миру воплощены в образах действующих лиц и в драматическом действии».

Мы видим, что здесь, как и в анализе «Гамлета», автор рецензии отмечает противопоставления сюжетных линий, символов, придающие драматизм всему произведению. Он также отмечает высокий уровень поэзии А. Блока, как бы обосновывая свое пророчество о великом будущем драмы:

«Не хочется говорить о глубине символических образов, о сокровищах поэзии этой драмы. Строгая и скупая (ни одного лишнего слова!), форма драмы, написанной почти сплошь прекрасными стихами... В песне странника магия слова достигает высшего предела, она исполнена неотразимого очарования».

Аналитическая статья «Театр и революция» (подписана Л. Выгодский) [7] не включена ни в один из библиографических списков Л.С. Выготского⁴. Стоит напомнить, что это написано в 1919 году во время гражданской войны и разрухи. Текст показывает, что в

³ Подписана Л.____ский и, по мнению профессора Р. Тименчика, принадлежит перу Выготского. Примечание редакции: Мы оставляем за собой право подвергнуть сомнению вывод проф. Тименчика об авторстве Выготского и полагаем вопрос авторства этой рецензии открытым для дискуссии (Антон Ясницкий).

⁴ Сборник «Стихи и проза русской революции» (Киев, 1919) набран в старой орфографии и сегодня является антикварным раритетом, поскольку в период борьбы с «врагами народа» он был изъят из всех библиотек и уничтожен (см. Литературное наследство. - М., 1993. - Т. 92, кн. 5. - С. 633-826).

целом он принимает революцию⁵, хотя амбивалентность чувств видна ясно, и он глубоко озабочен будущей судьбой культуры, особенно театра:

«У русского театра нет заслуг перед революцией. К стыду это или к чести-можно спорить, но это так... Не только ...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...

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 Каменского»⁶.

Он сетует на то, что репертуар современного театра старый и питается драматургией времен Французской революции:

«Искусство только часть жизни, а художник питается современностью как и мы — „зрители высоких зрелищ — роковых минут мира“⁷. Между тем жизнь сцены ни в малейшей степени не прониклась тем, от чего не могло уйти живое искусство... Старый, набивший оскомину репертуар драматического театра, оказался совершенно неприступной и запрещенной от всяких ударов цитаделью... И сатирическое и трагическое освещение революции нашел театр в иностранных пьесах».

И только «Мистерия-буфф»⁸ В. Маяковского заслужила особого и довольно благосклонного внимания Л.С. Выготского, не лишённого также и критического взгляда:

«Мистерия-буфф» героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи... Это ли не самая современная современность?... И все, что есть в пьесе от мистерии — мировой социальной революции от начала и до апофеоза — неудачно, от ума написано *a these*, 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.»

⁵ После Февральской революции весной 1917 года он публикует статью «Аводим хoiну» (*Рабами были мы*), в которой ликование по поводу отмены Черты оседлости (т.е., закона, ограничивавшего права евреев в выборе места жительства и профессий) смешано с чувством тревоги относительно будущего развития событий для российского еврейства.

⁶ А.П.Каменский (1876-1941). В 1906 году опубликовал рассказ «Леда», где красавица-героиня ходила обнаженной по «идейным соображениям». «Леда» прогремела на всю Россию, была превращена в пьесу и после революции 1917 года шла в Москве и провинции с немалым успехом.

⁷ Из стихотворения «Цицерон» (1836) Ф. И. Тютчева (1803-1873):

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!

⁸ Написана к первой годовщине Октябрьской революции и была включена Центральным бюро по организации празднеств в честь годовщины революции в число праздничных мероприятий. Премьера спектакля состоялась в помещении театра музыкальной драмы 7 ноября 1918 г.

Интересен и выбор того, что запомнится.

Когда Л.С. Выготский вернулся в Гомель и жизнь в городе начала налаживаться, он, наконец, смог работать. Его деятельность многогранна: он работает в Гомельском Губполитпросвете, Педтехникуме, Гомпечати и Полеспечати, где он занят издательской деятельностью, преподает литературу, психологию, логику, одновременно в разных учебных заведениях, организует психологическую лабораторию [9].

В статье по поводу юбилея А.С. Серафимовича Выготский дает высокую оценку творчества этого автора, считая его большим народным писателем: «Серафимович-последовательный и трезвый реалист. Он пишет так как видит, а видит так, как есть». Однако начинается он статью о Серафимовиче [10] с упоминания рассказа Гаршина:

«...Герой этого рассказа уходит в учительскую семинарию — быть народным учителем кажется ему достойнее, чем быть художником. Но все-таки не все уходили в учительские семинарии, не все отказывались от искусства. Некоторые продолжали писать и на холсте и в книгах, глухарей и пугать и бить, как молотом. Таких было немного...».

Представляется, что Л.С. Выготский размышляет прежде всего о себе (ведь это лишь преамбула к эссе о Серафимовиче): он и учителствует и активен в отношении к искусству.

При всем при этом он находит время посещать театр и публикует практически еженедельно литературные рецензии и рецензии на спектакли в которых наряду с анализом пьес неизбежно присутствует оценка режиссуры и актерского исполнения.

Так в анализе спектакля по пьесе А.Луначарского «Королевский брадобрей» [11] мы видим тот же подход, что и в анализе «Гамлета», — поиск контрастов и противоречий, — но при этом в несколько более критическом плане:

«Пользуясь старой литературной формой драмы, Луначарский освещает ее как бы рентгеновским светом и делает видимыми ее внутренние пружины, ее социальные корни. Две линии — восходящая линия развития личной страсти, ослепления могуществом и властью, и вторая, нисходящая линия разоблачения ничтожества этой власти — 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, многоглаголение — проще, многословие, объяснительное чтение самими действующими лицами кратких лекций о себе и о смысле пьесы.»

Иногда Л.С. Выготский анализирует противоречие между драматическим материалом и его воплощением на сцене. «Пьеса большой иронии была разыграна с ложным пафосом» [11]. «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... 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 ещё литературой не испытанный....». И столь высокая оценка драмы контрастирует с оценкой исполнения: «В постановке Бардина со всей тщательностью и серьезностью, которым нельзя отказать в решительном уважении, была обставлена внешняя, этнографическая сторона. И все же получилось ложное впечатление подделки» [12].

Его критика остра и взыскательна, и тонкие детали он не оставляет без внимания, в том числе и положительные. Так рецензию на спектакль «Нечаянная доблесть» он озаглавил «Нечаянная радость» [13], поскольку

«...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... Наша сцена тоскует о трагедии истинного героизма, но и о фарсе ложного, дутого героизма, лопающегося как мыльный пузырь. Героическое и смешное равно нужны нам...Постановка очень верно разрешена в плане анекдота....»

Однако и здесь не обошлось без упрека исполнителям: «...чуть мельчит шутку легкая примесь водевильной чепухи в игре: шляпка старой чиновницы и бантик под подбородком, присюсюкивающие нотки в речи и проч...В третьем акте смеялись больше на сцене, чем в зале» [13].

Тонкий психологический анализ Л.С. Выготским драматургии Гюго [14] определяет ее как относящуюся к романтизму, но особого типа:

«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 и небесплотные 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...потому что от великого до смешного один шаг, и все его драмы разыгрываются именно на этом ограниченном пространстве в один шаг. К великому в них тяготеет пафос — напряжение большого чувства, сила образов и движений, «превращающая слабое мерцание в яркий свет, а свет— в пламя». К смешному тяготеет риторика, напыщенные фразы, общие места, цветы ученического красноречия, эффекты мелодрамы.»

Далее он пишет о значении мелодрамы для переходного репертуара того времени, приводя наблюдение за поведением зрителей на спектакле по пьесе Гюго «Королева и женщина»:

«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 зрителей. Такие (вообще, нередкие) в театре переживания свидетельствуют с несомненностью, что выстрел попал в цель, пьеса дошла до зрителя. А для театра это страшно много».

Примечательна публикация интервью, которое Л.С. Выготский взял у руководителя Одесского театра «Красный факел» В.К.Татищева. После того, как он дает весьма критический анализ спектаклей, он замечает, что «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...» [15]. Поэтому явная симпатия к руководителю театра не случайна и кажется что Л.С. Выготский мог бы подписаться под каждым словом В.К.Татищева:

«Мы группа фанатиков, влюбленных в театр, в его стихию. Мы возникли тогда, когда голод и разруха привели театр к полному развалу...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». В конце Л.С. Выготский выражает надежду на продолжение беседы: «Если удастся, я опубликую и дальнейшие, освещающие ближе творческие намерения, замыслы, методы отдельных постановок и всей работы театра» [16].

Еще одна идея, которую Л.С. Выготский развил в «Психологии искусства», касается относительно тонких критериев отличия подлинного искусства от того, что таковым не является: «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть, — это все равно что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма» [1, с. 52]. И эта идея присутствует во многих публикациях. Например: «Минус пьесы – это ее чрезмерная литературность, многоглаголение — проще, многословие» [11]. В заметке о еврейской оперетте у него та же острая ирония, что в отзывах на русский и белорусский театр. «Чепуха была тяжеловатая — с весом у всех. Сильно объевреили Сильву...» [17]. Или: «еврейская оперетта не довольствуется шуткой; она хочет быть зараз и трагедией, и фарсом, немножко домашней философией и синагогой» [18]. И в то же время, проявляя свое знание и уважение к традиции: «Лирический материал бытового еврейского танца не использован в полной мере» [17]. В другом эссе о еврейском театре: «балаган это и есть чистый театр в его зачатке. Но балаганщина, как и театральщина, нестерпима и относится также к чистому балагану и театру как вульгаризация к народности... Надо выходить на другую дорогу» [19]. И в другом месте):

«Всякая комедия имеет право на глупость, но некоторые этим правом злоупотребляют. „Джентельмен“ именно из таких... Б[ы]товая комедия есть всегда именно борьба с бытом, преодоление быта, казнь, расстрел быта. Просто так было не оправдание для комедии (sic). Но если комедия потеряет смех, она как соль, потерявшая свою соленость» [20].

Можно видеть из приведенных цитат, что именно противоположность, чрезмерность, избыточность в театре, особенно в режиссерско-актерском исполнении, вызывает раздражение автора и становится объектом его остроумной критики.

В газетных публикациях 1922-1923 годов он пишет о литературе, о местных и о гастрольных труппах, о Еврейском театре, о Русском и Белорусском. Здесь он взял на себя роль просветителя: его критика нацелена на формирование взыскательной культурной публики, с одной стороны, и, с другой стороны, литературы и театра, которые можно было бы с полным правом называть искусством.

Так, говоря о роли Белорусского театра, он пишет: «...для крестьянского населения наших местностей просветительские возможности этого театра огромны... Белорусская литературная речь это ключ для них ко всей мировой и русской литературе». Однако он против театра, где «...подсахаренная этнография отдает детским спектаклем» [21].

В эссе «О детском театре» педагог Л.С. Выготский размышляет, должен ли это быть «театр для детей или театр детей» [22].

Говоря о белорусской литературе, он видит ее задачу в том, чтобы поднять ее до такого уровня, чтобы она могла занять достойное место в мировой литературе: «И белорусской литературе пришла пора переносить напевы дудки на рояль. При этом главной задачей должно быть: не утратить аромата родимого василька и овладеть сложной музыкой современной поэзии в ее темах и струнах» [23].

Для него ясно, что театр в провинции не обязательно должен быть провинциальным:

«Не надо думать, что только большому и тонкому театру доступен пафос. Он там, где жизнь... Как электричество не только там, где молния, но и там где 25 свечовая лампочка, так и поэзия и искусство не только там, где великие создания, но и в 16 свечах провинциальной сцены...» [24].

Как мы видим, его статьи, как правило, заканчиваются практическими рекомендациями, пожеланиями, призывами, в чем совершенно недвусмысленно проявляется активная позиция строителя новой культуры, нового общества и нового человека. Пройдет всего несколько лет, и Выготский переедет в Москву и начнет писать и о новой науке: новой психологии культурного и биосоциального развития — от ребенка до сверхчеловека. Впрочем, это уже совсем другая история.

Литература:

1. Выготский Л.С. *Психология искусства*. Москва, «Искусство» 1986.
2. Фейгенберг И.М. (составитель и редактор). *От Гомеля до Москвы начало творческого пути Льва Выготского из воспоминаний Семена Добкина. Ранние статьи Л.С. Выготского*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2000.
3. Выготский Л.С. Литературные заметки («Петербург», роман А.Белого. 1916 г.). // *Новый путь*. 1916. № 47.
4. Выготский Л.С. М.Ю. Лермонтов (К 75 –летию со дня смерти). 1841-1916 г. // *Новый путь*. 1916. № 28.
5. Тименчик Р.Д. Забытая статья Л.С. Выготского. // *Журнал «22»*, 96, 1995, 209-211.
- 6.. Л ____ский. «Роза и крест» Театрально- музыкальный вестник
7. Выгодский Л.С.. «Театр и революция» // *«Стихи и проза о русской революции»* (Киев, 1919).
8. Выгодский Л.С. Avodim hoіnu // *Новый путь*. 1917. № 11-12.
9. Выгодская Г.Л., Лифанова Т.М. *Лев Семенович Выготский жизнь, деятельность, штрихи к портрету*. М., 1996.
10. Выготский Л.С. Большой народный писатель. К юбилею Серафимовича. // *Полесская правда*. 12.09. 1923.
11. Выготский Л.С.«Королевский владобрей» // *Полесская правда*. 17.10. 1923.
12. Выготский Л.С.Власть тьмы. // *Полесская правда*. 29.09. 1923.
13. Выготский Л.С. Нечаянная радость. // *Полесская правда*. 27.11. 1923.
14. Выготский Л.С.Королева и женщина. // *Полесская правда*. 30.10. 1923.
15. Выготский Л.С.Гастроли Красного факела. Шут на троне. Игра интересов. // *Наш понедельник*. 18. 06. 1923.

16. Выготский Л.С. Беседа с руководителем Красного факела. // *Наш понедельник*. 06. 04. 1923.
17. Выготский Л.С. Еврейский театр. // *Наш понедельник*. 16. 04. 1923.
18. Выготский Л.С. К закрытию сезона. // *Наш понедельник*. 12. 03. 1923.
19. Выготский Л.С. Еврейский театр. // *Наш понедельник*. 23. 04. 1923.
20. Выготский Л.С. Джентельмен // *Полеская правда*. 28. 09. 1923.
21. Выготский Л.С. Гастроли Белорусского театра. // *Наш понедельник*. 25. 06. 1923.
22. Выготский Л.С. О детском театре. // *Наш понедельник*. 07. 05. 1923.
23. Выготский Л.С. О белорусской литературе. // *Полеская правда*. 16. 12. 1923.
24. Выготский Л.С. К закрытию сезона. // *Наш понедельник*. 12. 03. 1923.

Поступила в редакцию: 20.01.2012 г.

Сведения об авторе

Б. Котик-Фридгут (B. Kotik-Friedgut) – профессор, Педагогический колледж им. Д. Еллина (David Yellin College of Education), Иерусалим, Израиль.
E-mail: bella.kotik@gmail.com