

Опыт комментариев к одной театральной рецензии Л.С. Выготского

В.С. Собкин, В.С. Мазанова Институт социологии образования Российской академии образования, Москва, Россия

Поступила: 19 июля 2013/ Принята к публикации: 20 сентября 2013

Comments on L.S. Vygotsky's theatre review on E.V. Geltser's performance

Vladimir S. Sobkin, Valeria S. Mazanova Institute of Sociology, Russian Academy of Education, Moscow, Russia

Received: July 19, 2013 / Accepted for publication: September 20, 2013

В статье представлены подробные комментарии к рецензии Л.С. Выготского на концертную программу известной русской балерины Е.В. Гельцер во время ее гастролей в Гомеле осенью 1922 года. Осуществлена реконструкция того культурного контекста, который необходим для понимания ряда содержательных линий, затрагиваемых в рецензии Выготского.

При анализе текста рецензии подчеркивается значимость вводимого Л.С. Выготским различия искусственного и естественного движения при рассмотрении своеобразия выразительного движения в хореографии. Показывается, что своеобразие катарсического переживания, которое стало центральной темой исследования в монографии Выготского «Психология искусства» (1925), в данной рецензии рассматривается на материале анализа особенностей восприятия классического танца. При этом фиксируется методологическая важность (для анализа Выготского) учета существующей оппозиции между классическим и «так называемым натуральным, естественным танцем» (А. Дункан, М. Фокин), что, в свою очередь, позволяет обозначить принципиальные различия между «духовным» и «душевым» переживанием. В комментариях к рецензии даются подробные отсылки к теоретическим работам классиков русского театра (А. Таиров, Вс. Мейерхольд), где проблеме выразительного движения и жеста также уделяется особое внимание.

Анализ представления Л.С. Выготского о том, что именно «равнодушие» балета к естественному движению ставит его на особый уровень, когда отрешение от обыденного выводит зрителя на переживание большого психологического смысла («не душевного, а духовного»), позволяет установить связь его ранних работ с теми идеями, которые развивались позднее в монографии «Психология искусства». Там, ссылаясь на работы С. Франка, он говорит о природе художественного переживания, выполняющего «неполноту и несовершенство» конкретной жизненной ситуации. Именно в этом контексте в комментариях к рецензии фиксируется, что вводимое Выготским противопоставление «душевного» и «духовного» имеет принципиальное значение для понимания психологических особенностей катарсического переживания при восприятии художественного произведения.

Помимо этого в комментариях проводится сопоставление содержания данной рецензии с рядом идей, касающихся особенностей использования знаковых средств в процессах понимания, которые развивались Выготским в других его монографиях: «История развития высших психических функций» (1930), «Мышление и речь» (1934).

Ключевые слова: Л.С. Выготский, история психологии, психология творчества, танец, искусственное и естественное движение, «душевное» и «духовное», пафос, катарсис

The paper presents the detailed comments on the review of L.S. Vygotsky on the famous Russian ballerina E.V. Geltser's performance during her Gomel tour in the autumn of 1922. We present a reconstruction of the cultural context which is quite essential for understanding multiple lines of the plot covered in the review of Vygotsky. In the analysis of the text the importance of the distinction between artificial and natural movements introduced by L.S. Vygotsky's when considering the uniqueness of expressive movement in the choreography is stressed.

It is shown that the uniqueness of cathartic experience that has become a central theme in L.S. Vygotsky's research monograph "Psychology of Art" (1925), in this review is examined using the analysis of classical dance perception. However, we fix the methodological importance for the analysis of Vygotsky's account of the existing opposition between the classical and the "so-called untaught natural dance" (A. Duncan, M. Fokine), which in turn allows to designate the fundamental differences between "spiritual" and "soulful" experience. The comments to the review are equipped by the detailed references to the theoretical works of the classicists of the Russian theatre (e.g. A. Tairov, Vs. Meyerhold), where the problem of expressive movement and gesture is also given special focus. Analysis of L.S. Vygotsky's representations on the fact that it is the "indifference" of the ballet to the natural movement, puts it at a particular level, whereas the detachment from everyday things brings to the experience of the great psychological meaning ("not soulful but spiritual"), and thus allows to link his early work with the ideas he developed in his later book "The Psychology of Art".

Referring to S. Frank's works, he rhapsodizes about the nature of artistic experience that might fulfill "the incompleteness and imperfection" of a particular situation. Exactly in these comments to the review L.S. Vygotsky's juxtaposition of "soulful" and "spiritual" being the fundamental importance for perceiving the psychological characteristics of cathartic experiences in the perception of art is fixed.

In addition, the review comprises the specific use of symbolic means for understanding the processes that have been developed by L.S. Vygotsky in the following works: "The history of the development of higher mental functions" (1930), "Thinking and Speech" (1934).

Keywords: L.S. Vygotsky, history of psychology, psychology of art, dance, artificial and natural movement, "soulful" and "spiritual", pathos, catharsis.

При подготовке к публикации цикла гомельских театральных рецензий Л.С. Выготского (1922-1924 гг.)¹, оказалось, что эта работа не так проста, как представлялось изначально. Дело в том, что его рецензии, напечатанные в периодических изданиях Гомеля (газеты «Наш понедельник», «Полесская правда»), нуждаются не только в исправлении значительного числа опечаток, орфографических ошибок, но и в снабжении их многочисленными примечаниями относительно пояснений профессиональной театральной терминологии, философских, эстетических, психологических понятий и категорий, в идентификации упоминаемых в рецензиях персоналий, а также в установлении авторства используемых цитат как прямых, так и неявных. Подчеркнем, что жанр газетной публикации не требовал от самого автора обязательного указания цитируемых источников. Однако сегодня подобная работа необходима для реконструкции того культурного контекста, который современному читателю, даже обладающему профессиональными знаниями в области театрального искусства (или психологии), может быть во многом непонятен. Более того, стиль театральных рецензий Л.С. Выготского принципиально сориентирован на актуализацию культурных ассоциаций читателя, связанных с используемыми им цитатами и отдельными фразами. Его оценки и суждения – метафоричны, сравнения

– образны и остроумны, что предполагает особое смысловое понимание текста читателем, его готовность реагировать не только на значения слов, но и на их смысл. В связи с этим подчеркнем, что при работе с рецензиями необходимо обращаться к собственной интуиции, к собственной «читательской критике». Как сказал бы Л.С. Выготский, для того, чтобы выявить то смысловое ядро, которое и определяет «сверхзадачу» написания им той или иной театральной рецензии. Естественно, наши толкования и комментарии субъективны, но это вполне объяснимо желанием понять глубокий смысл небольших по объему, но емких по своему культурному содержанию текстов Льва Семеновича.

Необходимо предварительно объяснить и по поводу еще одного важного для нас аспекта. В своих рецензиях ученый неоднократно использует понятие «пафос» (с ним читатель столкнется и при чтении рецензии, которую мы здесь комментируем). Так в чем же заключается пафос нашей работы? Он сводится к следующему. Принято считать, что ранний Выготский – это еще «не сформировавшийся» в своих научных психологических интересах молодой человек, увлекающийся в основном искусством и, в частности, театром. Здесь, в качестве исключения, можно отметить комментарии первого редактора книги Л.С. Выготского «Психология искусства» – Вяч. Вс. Иванова, который высказал в своих

примечаниях множество тонких соображений о своеобразии Л.С. Выготского именно как психолога уже на этапе написания им первой работы о «Гамлете» (Выготский, 1986). Явно выделяется в этом отношении и работа А.А. Пузыря, где предпринята попытка «по-гамбургскому счету» отнести к «Трагедии о Гамлете, принце Датском У. Шекспира» (Выготский, 1915-1916 гг.), как к уникальному «психотехническому» исследованию (Пузырей, 1981). Важно обратить внимание также на принципиальную оценку «Психологии искусства», данную Д.Б. Элькониным: «...разрабатывая свой подход к анализу художественных произведений, Выготский, вместе с тем, создал основы совершенно новой, я бы сказал, неклассической психологии, сущность которой состоит в следующем. Первичные формы аффективно-смысловых образований человеческого сознания существуют объективно вне каждого отдельного человека, существуют в человеческом обществе в виде произведений искусств или в других каких-либо материальных творениях людей, т.е. эти формы существуют раньше, чем индивидуальные или субъективные аффективно-смысловые образования... Я называю это неклассическим подходом к психологии... Только вполне ориентируясь в сути такой психологии, можно по-настоящему понять и оценить подлинный вклад Л.С. Выготского в постановку и разработку проблем, связанных с ролью символа-знаковых систем в становлении человеческого сознания, с определением содержания и функций знаковых операций в этом процессе» (Эльконин, 1989, С. 477-478).

В последнее время наблюдается рост интереса к работам по психологии искусства Выготского. Однако, в основном он связан с уже упомянутыми выше его опубликованными работами и, в первую очередь, с «Психологией искусства». Театральные же его рецензии малоизвестны. Поспешные и крайне небрежные публикации цикла театральных рецензий (Ранние работы ... , 2011, 2012а, 2012в) не поддерживают никакой серьезной критики, поскольку их публикатор (А. Ясницкий) не удосужился даже провести корректуру



Владимир Самуилович Собкин – доктор психологических наук, профессор, действительный член Российской академии образования, Заслуженный деятель науки Российской Федерации, директор Института социологии образования Российской академии образования, лауреат Премии Президента РФ в области образования.
E-mail: sobkin@mail.ru



Валерия Сергеевна Мазанова – аспирант Института социологии образования РАО, младший научный сотрудник лаборатории «Социокультурных проблем образования и воспитания» Института социологии образования РАО
E-mail: valery.mazanova@gmail.com>

¹ Цикл театральных рецензий входит в первый том «Драматургия и театр» готовящегося Полного собрания сочинений Л.С. Выготского в 16 томах. Составителем и редактором первого тома является В.С. Собкин.

не издававшихся ранее текстов крупнейшего психолога XX века.

Наши комментарии к театральным рецензиям Л.С. Выготского не являются первыми. Так, театроведческий анализ некоторых из них был проведен В.В. Мальцевым (Мальцев, 2012), который основной акцент делал на культурологической значимости этих рецензий для формирования представлений о жизни белорусского театра 1920-х годов. Особое значение имеет весьма содержательная статья Б. Котик-Фридгут, где наряду с театральными рецензиями гомельского периода анализируются ранние работы Л.С. Выготского с 1916 по 1923 г. Однако с основным ее выводом мы не можем согласиться: «...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 о новой науке: новой психологии культурного и биосоциального развития – от ребенка до сверхчеловека. Впрочем, это уже совсем другая история.» (Котик-Фридгут, 2011, С. 196). С нашей точки зрения, напротив – в Гомеле была отнюдь не «другая история». Гомельский период жизни являлся крайне важным этапом в формировании Выготского именно как психолога, причем не только как психолога искусства. Здесь принципиально важно установить взаи-

мосьвязь между его критическими театральными рецензиями и такими фундаментальными работами как «Развитие высших психических функций» (1931) и «Мышление и речь» (1934). В этом, повторимся, используя термин ученого, и состоит пафос нашей работы.

Для понимания творчества Л.С. Выготского как «единой истории» необходим специальный тип работы с его текстами, предполагающий выявление культурных контекстов и смысловых ассоциаций. Подчеркнем, что он практически занимался проблемой знакового опосредования эмоциональной жизни, особенностями психологии поведения и структурными характеристиками действия (на уровне мотивационно-целевого анализа), когда в своих критических статьях оценивал спектакли, которые видел в те годы на сцене гомельских театров. Более того, 68 театральные рецензии, написанные Л.С. Выготским в 1922-1924 гг., позволяют рассматривать сами эти рецензии как 68 особых психологических опытов, 68 наблюдений за проявлениями различных характеров, когда жизнь задана в своеобразных «предельных» ситуациях. Здесь им учитывается семиотическая сложность человеческого поведения: на уровне не только речи (интонация, тон, тембр и т.п.), но и движения (пластика, мимика, жест и т.п.), организации пространства (мизансцены, декорации и т.п.), темпоритма и экспрессии коллективного взаимодействия. Эти проявления крайне сложны для

понимания, поскольку порой фиксируют высшие уровни психической жизни. Не столько значения, сколько смыслы, причем и в их узко-житейском понимании, как у некоторых персонажей А.П. Чехова («жизнь прошла, а жизни не было, потому что не было и нет в ней смысла» (Франк, 1976, С. 9)), и как высшие духовные проявления.

В данной публикации мы приведем лишь одну рецензию Л.С. Выготского, которая посвящена гастроллям Екатерины Васильевны Гельцер, проходившим в Гомеле осенью 1922 года. Данная рецензия является его первой газетной театральной рецензией. До этого им были подготовлены к печати в журнале «Летопись» три рецензии в 1917 г. и рецензия на спектакль по пьесе М. Метерлинка «Монна Ванна», опубликованная в журнале «Вереск» весной 1922 г.

Мы предлагаем читателю ознакомиться с рассматриваемой нами рецензией дважды. Первый раз – прочитать ее, как сказал бы Л.С. Выготский, «зараз», не обращая внимание на наши комментарии. Это первое впечатление крайне важно. После этого можно обратиться к нашим комментариям. Пояснения терминов и отсылка к персоналиям и к цитируемым источникам здесь играют служебную роль. Но, повторимся, они нужны, поскольку реконструируют культурный контекст. Собственно сами наши комментарии носят авторский характер, и у читателя могут появиться другие, вероятно вполне обоснованные соображения.



Гастролли 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 танца,¹¹ 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, grandiozности, 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 Умирающего лебедя¹⁸. Этот слащаво-меланхолический, бедный хореографическим содержанием танец, переводящий пантомиму в высокий стиль классического танца, рассчитан на все напряжение элегически-женственных сил танца. Кто забудет белую агонию Павловой?¹⁹ 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, изобразительного, 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.

Примечания и комментарии.

1. Наш понедельник. – 1992. – № 3. – 11.09. – С. 4.
2. Гельцер Екатерина Васильевна (2.11.1876–12.12.1962) – русская советская балерина. В 1894 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). Она 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 году Гельцер первой из артисток балета было присвоено звание народной артистки РСФСР. В 1943 балерина 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 (27.1.1878–14.9.1927) – американская танцовщица. Одна из основоположниц пластической школы «танца модерн». В 1903 году впервые выступила в Будапеште со своей концертной программой, а в конце 1904–начале 1905 годов гастролеровала в Санкт-Петербурге и Москве, где познакомилась с К.С. Станиславским. Русский режиссер был в восторге от ее танца и видения искусства как стремления к истинному чувству. В его архивах можно найти несколько писем Дункан за период с 1908 по 1910 г. Именно она познакомила К.С. Станиславского с английским режиссером Гордоном Крэгом (отцом ее дочери), который в 1911 году 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 года А. Дункан вновь приехала на гастроли в Россию. С 1922 по 1924 г. была женой русского поэта Сергея Есенина. В 1921 году нарком просвещения СССР А.В. Луначарский официально предложил ей открыть танцевальную школу в Москве, пообещав финансовую поддержку. А. Дункан резко отрицала классическую школу в балете, выдвинула принцип общедоступности танцевального искусства. В своих работах она 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 (11.4.1880–22.8.1942) – 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 он 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. Он часто обращался к стилизации, переносил в хореографию вазовую живопись, старинные гравюры. В 1909 г. участвовал в гастролях «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 году, 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 ошупью 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. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1970. – С. 91). Уже в первой своей постановке пантомимы «Покрывало Пьеретты» Таиров старается отыскать своеобразие «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», жеста, 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» (Борьба с натурализмом // Е.А. Зноско-Боровский. Русский театр начала XX века. – Прага, 1925. – С. 221-441). Особое 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 году на Курсах мастерства сценических постановок в Петрограде вводился преподавание биомеханики как теории движений; в 1921 году Мейерхольд использует этот термин для занятий сценическим движением. В методическом плане, составленном для занятий 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 нами – В.С., В.М.) (Любовь к трем апельсинам. – 1914. – № 1. – С. 62-63; № 2. – С. 60-61; № 4-5. – С. 94-98, 92; 1916. – № 2-3. – С. 145-146.). Уче-

ник 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 ввиду при этом не только физическое, но и движение чувства, мысли и т.п. (Эйзенштейн С.М. Избр. произв. В 6 т. Т. 3. – М., 1964-1971.). Ссылки на работы Таирова и Мейерхольда здесь не случайны, поскольку в других своих театральных рецензиях (Наш понедельник. – 1923. – № 32. – 09.04. – С. 4.; Наш понедельник. – 1923. – № 28. – 12.03. – С. 3.) 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, 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 исто-

рии 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-ти т. Т. 3 – Москва : Педагогика, 1983. – С. 143-144). Добавим, что в этой работе он 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, описывающего поведение обезьян, их выразительные движения в ходе взаимодействия (прикосновение, 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, Л.С. 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, сформулированным на тот период наиболее последовательно Т. Рибо в работе «Психология чувств». Он пишет, 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. – Санкт-Петербург : Типография А. А. Пороховщикова, 1898). При этом в книге У. Джемса «Многообразие 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. – Москва : 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. – Москва : Лабиринт, 2010. – С. 29). Исходя из этого, Выготским и исследуются те особые знаковые формы («машины»), которые порождают художественные переживания. При этом заметим, что для него важен не столько «материал», на котором строится произведение, сколько сам механизм катарсического переживания. В более позднем исследовании («Педагогика 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. Т. 4. – Москва: Педагогика, 1983. – 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. – Москва: издание А. Лемана, С.М.Сахарова. – 1917. – С. 200). В конечном счете, это вопрос о смысле жизни. В своей более поздней работе «Смысл жизни» (1925 г.) С. 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 : Жизнь с Богом, 1976. – С. 9).

Добавим, что в своей более поздней работе «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. – Москва : 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 он 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» (там же, 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 моментом в его критических рецензиях о театре. Так, например, в рецензии на спектакль по пьесе Э. Ростана «Орленок», характеризуя манеру актерской игры, Л.С. 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. – 1922. – № 14. – 27.11. – С. 3.). Добавим, 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. – Санкт-Петербург: 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 Л.С. 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, 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 <...>» (Наш понедельник. – 1923. – № 46. – 23.07. – С. 3.). 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, С. 3.).

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 воспоминать?

- 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. *pathos* – «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. – Москва : Азбуковник, 1999. – 944 с.);
 - 2) страдание, к коему 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. – Москва : АСТ ; Харьков, 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. – Санкт-Петербург : 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 озвучена технологией экстаза как отдельной формы восприятия» (Петровская Е.В. Новая философская энциклопедия. В 4 т. – Москва: 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, когда имеется в виду эмоциональный отклик зрителя, непосредственно связывается им с современностью и правдой жизни: «Не надо думать, что только большому и тонкому театру доступны пафос. Он там, где жизнь. Техника была первобытна в старом провинциальном театре, но он горел и пафосом страстей, и солью смеха» (Наш понедельник. – 1923. – № 28. – 12.02. – С. 3.).
13. «Трагическое запечатление этой жестокости на прозрачности танца...» – сам по себе оборот «прозрачность танца» характерен для рецензий, посвященных балету. Однако в данном случае Л.С. Выготский использует эту метафору особым образом. В связи с этим важно обратить внимание на характерное для него 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 Верне, висит над картиной, но который нельзя отбросить, так как он нарисован на самой картине (Верне, 1899, С. 861)» (Выготский Л.С. Психология искусства. – Москва : 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», при ассоциации с вальсом можно определить еще и как «кружение», а с «капризом» – как «случайное, неожиданное, прихотливое проявление». 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, ко-

торая характеризует его 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 актуализируется прямая 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 О.Э. Мандельштама «Ласточка», написанном в том же 1920 году:

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.

Стихотворение «Ласточка» имело для Л.С. Выготского большое 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. Если для выражения мысли необходимо слово: «без слова мысль в чертог теней вернется», то здесь мы сталкиваемся с той же идеей Л.С. Выготского – без адекватного выразительного танцевального движения – знака мысль художника, танцовщицы также не может быть выражена. Она гибнет, становится невыразимой, уходит в «царство теней». По видимому, именно в этот период у Л.С. Выготского начинает формироваться общее представление о важности знака, как психологического орудия.

Оба вышеприведенных стихотворения входят в миниатюрный цикл «Летейские стихи» О.Э. Мандельштама (написан в 1920 г., опубликован в 1922 г.), 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 студеной зима...

...Чтобы вечно ария звучала:
«Ты вернешься на зеленые луга», –
И живая ласточка упала
На горячие снега.

Все три стихотворения данного цикла посвящены реке Забвения и переходу в Царство Теней. Этот момент крайне важен, если мы обратим внимание на саму сюжетную композицию рецензии, где кульминационной точкой является описание исполнения Е.В. Гельцер Умирающего лебедя. Характерной особенностью ее танца является, как отмечает Л.С. Выготский, «пафос расстояния между драматическим изображением и танцевальным отрешением и вознесением». С одной стороны, это сюжетные события, связанные с драматургией балета «Лебединое озеро» – любовь, борьба со злом (также как включенные в стихи О.Э. Мандельштама сюжеты мифов об Эвридике, Персефоне и Антигоне), а с другой – выраженная в танце тема «отрешения, вознесения». То есть имеет место тот же смысловой конфликт, что и у О.Э. 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»), Л.С. Выготский актуализирует у читателя 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. Важно и то, что Л.С. 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 (*à 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 (31.1.1881-23.1.1931) – русская артистка балета, одна из величайших балерин XX века. После окончания Императорской танцевальной школы в 1899 году была принята в труппу Мариинского театра. Танце-

вала партии в классических балетах «Щелкунчик», «Конек-Горбунок», «Раймонда», «Баядерка», «Жизель». В 1906 году стала ведущей танцовщицей труппы. Анна Павлова исполняла главные роли в балетах М. Фокина «Шопениана», «Павильон Армиды», «Египетские ночи» и др. В 1907 году 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 году 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. – Москва : Азбуковник, 1999. – 944 с.).
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 бы-
тия!
Верхарн! Ты различил «властительные
ритмы»
В нестройном хаосе гудящих голосов.

Заметим, что «властительные ритмы» в контексте процитированного стихотворения вы-

ступают в качестве смыслового обобщения отношения и к миру («громадности земли»), и к взаимоотношениям («смысл наших малых распрь»), и к собственной позиции («смысл нашего пути»), обобщения созданного балериной художественного образа. Более того, закавыченная цитата «властительные ритмы» отсылает к названию книги Эмиля Верхарна. В 1909 году 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. – Москва : 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 (Большая Советская Энциклопедия. Т. 42. / гл. ред. Б.А. Введенский. – 2-е изд. – Москва, 1956; Русский балет : энциклопедия. – Москва : Большая рос. энцикл.; Согласие, 1997. – 631 с.: ил.).

Краткие итоги.

1. В своей рецензии Л.С. Выготский затрагивает ряд крайне важных моментов, связанных с организацией языка балетного искусства как особой семиотической системы, противопоставляя естественное движение искусственному. Здесь уже зафиксирована ключевая для его психологических представлений оппозиция натурального и культурного, которая нашла свое отчетливое выражение в исследованиях развития высших психических функций.
2. Принципиально важно разведение механического и выразительного

(живого, одухотворенного) человеческого движения, которое связано с проявлениями чувственных эмоциональных состояний и смысловых отношений. Это требует особой техники понимания, ориентированной на выявление мотивов, порождающих художественное высказывание на поведенческом уровне. Эта же проблема является ключевой для его работы «Мышление и речь».

3. Использование различия психологического (душевного) и духовного смысла фиксирует значимость для Л.С. Выготского представлений о мно-

гоуровневой организации структуры сознания, что крайне важно для его работ в области педологии. Подчеркнем, что высшие уровни сознания (духовные смыслы) органически связываются у него и с особыми типами эмоциональных состояний, например, такими как пафос. Отсюда, с известными оговорками, можно сделать вывод о том, что единство аффекта и интеллекта рассматривается Л.С. Выготским на разных уровнях, что предполагает качественное своеобразие взаимосвязей мыслительных и эмоциональных процессов.

4. Специальный интерес представляет и композиционная особенность организации театральной рецензии Л.С. Выготского как критического оценочного суждения. По сути дела, смысловым центром рецензии является различие душевного и духовного. При этом духовность понимается как осмысленность жизни, а бездуховность – напротив, как бессмысленность жизни (как

и у многих персонажей А.П. Чехова): «жизнь прошла, и жизни не было». Сам по себе вопрос о смысле жизни имеет экзистенциальный характер и решается в предельной точке: при подведении жизненного итога. Именно поэтому смысловой кульминацией статьи оказывается танец «Умиравший лебедь». В исполнении Е.В. Гельцер он выражает максимальное напряжение сил

и борьбы. Чтобы подвести читателя к подобной смысловой оценке итога жизни в ее духовном измерении, Л.С. Выготский использует ряд образов, связанных с культурными ассоциациями перехода в «Царство Теней»: «душой исполненный полет»; «дым и ветер танца»; «трагическое запечатление жестокости на прозрачности танца»; «мотыльковый полет».

Литература:

- Выготский Л. С. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 3. Проблемы развития психики. – Москва : Педагогика, 1983.
- Выготский Л.С. Мышление и речь / Л.С. Выготский. – Москва : Лабиринт, 1999.
- Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Москва : Искусство, 1986.
- Котик-Фридгут Б. Зерна, которые прорастают: обзор ранних журналистских работ Л.С. Выготского (1916-1923) / Б. Котик-Фридгут // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – 2011. – № 4. – С. 188-197.
- Мальцев В.В. Театр 1920-х годов в оценке Л.С. Выготского / В.В. Мальцев // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – 2012. – № 1. – С. 145-153.
- Пузырей А.А. Научное творчество Л. С. Выготского и современная психология / А.А. Пузырей. – Москва, 1981.
- 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.
- 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». – 2012а. – № 1.
- Ранние работы Л.С. Выготского: литературоведческие заметки и театральные рецензии в газете «Полесская правда» (Гомель), 1923 г. // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – 2012б. – № 3.
- Франк. С.Л. Смысл жизни / С. Франк. – Брюссель : Жизнь с Богом, 1976. – 170 с., портр.
- Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды / под ред. В.В. Давыдова, В.П. Зинченко. – Москва : Педагогика, 1989. – 555с., портр.

References:

- El'konin, D.B. (1989) Izbrannyye psikhologicheskie trudy [Selected psychological works]. ed. Davydov, V.V., Zinchenko, V.P. Moscow, Pedagogika, 554, [1], Portrait.
- Frank, S.L. (1976) Smysl zhizni [The meaning of life]. Bryussel': Zhizn' s Bogom [Brussels: Life with God]. 169, [2], Portrait.
- Kotik-Fridgut, B. (2011) Zerna, kotorye prorastayut: obzor rannikh zhurnalistskikh rabot L.S.Vygotskogo (1916-1923) [Grains that germinate: a review of early journalistic work of Vygotsky (1916-1923)]. Psikhologicheskii zhurnal Mezhdunarodnogo universiteta prirody, obshchestva i cheloveka «Dubna» [Psychological Journal of International University of Nature, Society and Man, «Dubna»]. 4, 188-197.
- Maltsev, V.V. (2012) Teatr 1920-h godov v otsenke L.S. Vygotskogo [Theatre of the 1920s in the assessment of L.S. Vygotsky]. Psikhologicheskii zhurnal Mezhdunarodnogo universiteta prirody, obshchestva i cheloveka «Dubna» [Psychological Journal of International University of Nature, Society and Man, «Dubna»]. 1, 145-153.
- Puzyrey, A.A. (1981) Nauchnoe tvorchestvo L.S. Vygotskogo i sovremennaya psikhologiya [Scientific creativity Vygotsky and modern psychology]. Moscow.
- (2011) Rannie raboty L.S. Vygotskogo: literaturovedcheskie zametki i teatral'nye retsenzii v gazete «Nash ponedel'nik» (Gomel'), 1922 g. [Early works of L.S. Vygotsky: literary notes and theater reviews in the newspaper «Nash Ponedel'nik» (Gomel), 1922] [Psychological Journal of International University of Nature, Society and Man «Dubna»]. 4.
- (2012) Rannie raboty L.S. Vygotskogo: literaturovedcheskie zametki i teatral'nye retsenzii v gazete «Nash Ponedel'nik» (Gomel'), 1923 g. [Early works of L.S. Vygotsky: literary notes and theater reviews in the newspaper «Nash Ponedel'nik» (Gomel), 1923]. [Psychological Journal of International University of Nature, Society and Man «Dubna»]. 1.
- (2012) Rannie raboty L.S. Vygotskogo: literaturovedcheskie zametki i teatral'nye retsenzii v gazete «Poleskaya Pravda» (Gomel'), 1923 g. [Early works of L.S. Vygotsky: literary notes and theater reviews in the newspaper «Poleskaya Pravda» (Gomel), 1923]. Psychological Journal of International University of Nature, Society and Man «Dubna». 3.
- Vygotsky, L.S. (1983) Sobranie sochineniy [Collected works]. In 6 Vol., Vol. 3 Problemy razvitiya psihiki [Problems of development of the psyche]. Moscow, Pedagogika.
- Vygotsky, L.S. (1999) Myshlenie i rech' [Thinking and speech]. Moscow, Labyrinth.
- Vygotsky, L.S. Psikhologiya iskusstva [Psychology of Art]. Moskva, Iskusstvo, 1986.