

Ольга Маркарьян

## «Праздник мира» Вахтангова (1913): театральная критика перед лицом трагического хаоса

**Московский Художественный театр начал с болезненной ноты. Об этом редко говорят, привыкнув к мхатовской гармоничности. А ведь «Чайка» 1898 г. обожгла критику не просто печалью, но мрачностью. Нехороший разлад был в душах и – не ошибемся, сказав: в телах.**

Что-то патологическое во всех персонажах отмечали буквально все<sup>1</sup>. Резюмируя рецензионный материал, К.Л. Рудницкий напишет: «В “Чайке” еще давало себя знать пристрастие к натуралистическим болевым приемам, <...> партитуры остальных чеховских композиций МХТ от подобной резкости уклонялись»<sup>2</sup>.

Через 15 лет, в 1913-м, открывалась Первая студия МХТ. На смену первому режиссерскому поколению приходили новые молодые. Созвучие начал уловил Я. Львов: «Вообще, в первом спектакле Студии есть нечто, заставляющее присутствующих проводить аналогию с зарождением Художественного театра...»<sup>3</sup>. Правда, объяснял созвучие просто: «Есть что-то свежее, что-то волнующее. Нет трафарета, налаженного театрального “дела”»<sup>4</sup>. Теми же словами, что Львов, ассоциировал «Праздник мира» с «Чайкой» С. Яблоновский: «Пятнадцать лет назад в Москве состоялся спектакль любителей, который поразил Москву свежестью, необычайностью»<sup>5</sup>. Однако поразительно, что «свежесть» постановок оказывается впрямую связана с беспросветностью, которая и там, и тут – основной темой. Е.Б. Вахтангов для открытия студии выбрал пьесу Гауптмана «Праздник мира»<sup>6</sup>. Натуралистическая болезненность этой пьесы и деликатность чеховской «Чайки» – тут, конечно, о сравнении и речи не идет. Однако в том-то и дело, что в годы, когда «Чайка» казалась оголением нерва, «Праздник мира» просто не мог быть воспринят ни сценой, ни читателями. О пьесе этой в русской критике 1890-х – начала 1900-х, когда остальной Гауптман обсуждался всесторонне – сказано крайне мало. Характерен интерес к ней Мейерхольда – он был чуть ли не единственным поклонником «Праздника мира» в ранние годы, однако поставил его только в провинции, еще до конкретных поисков метода, и вехой его пути пьеса не стала<sup>7</sup>.

Спектакль Вахтангова оказался премьерой «Праздника мира» на столичных сценах<sup>8</sup>. И прецедентом для первого полноценного критического разговора о самой пьесе. Многие рецензии открывались вопросом, стоит ли обращаться к такому материалу в 1913 г. Тут давала о себе знать усталость от героев-неврастеников и Новой драмы в целом. Но более всего, конечно, обезоруживающая болезненность «Праздника мира», которая раздражала новизной в 1890-е, но и без новизны раздражала в 1910-е. «Выбор пьесы крайне неудачен»<sup>9</sup> – попрекал Ю. Соболев. «Разве можно назвать удачным, – вопрошал Россковский, – выбор пьесы Гауптмана “Праздник мира”, одного из самых слабых произведений этого драматурга»<sup>10</sup>. Ему вторил Боцяновский: «Это просто



Евг. Вахтангов. 1915

одна из самых слабых пьес немецкого драматурга...»<sup>11</sup>. Ряд таких оценок однообразен. Неприятие вызывал патологизм как ведущий мотив пьесы. Соболев недоумевал, «почему эта мелодраматическая, построенная исключительно на мотивах патологических, – драма, эта “истерика в трех действиях” привлекла внимание исполнителей? Не на опасный ли путь стали они, обратясь не к вечным проблемам человеческого духа, а лишь к больным его проявлениям?»<sup>12</sup>. Собственно, и проявления современности могут оказаться вечными – но Соболев трагической сущности новой нервности не замечал. Для него больные люди – герои мелодрамы.

Другие признавали идейный уровень пьесы, но идейностью ее и исчерпывали. Боцяновский называл Гауптмана драматургом, «любящим разрешать, но, увы, не всегда удачно разрешающим разного рода патологические проблемы»<sup>13</sup>. Койранский утверждал, что «в раннюю пору своего творчества Гауптман под сильным влиянием Ибсена и Золя склонялся к научной драме, к демонстрации на сцене выводов науки о наследственности и вырождении»<sup>14</sup>. И чуть ли не отождествлял «Праздник мира» и «Перед восходом солнца»: «И там, и тут – с подчеркнутостью пьесы *“a thèse”* ставится вопрос о возможности для свежего, здорового человека, вступив в эту семью, принять опасность участия в ее дегенерации»<sup>15</sup>. «Нудной иллюстрацией к некогда столь модной теме о наследственности»<sup>16</sup> называл пьесу и Я. Львов.

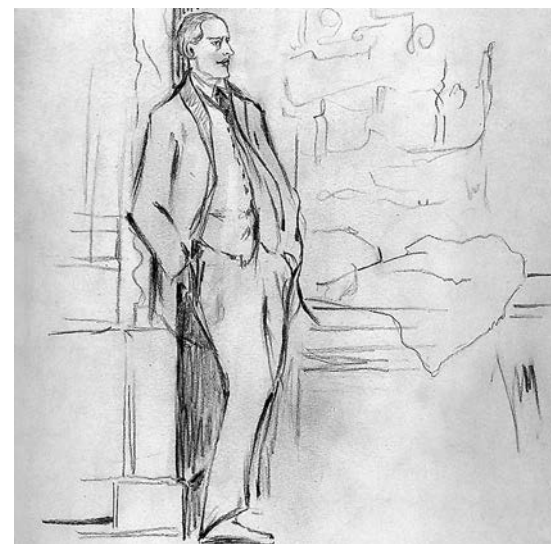
Он, однако, признавал, что это «вещь тяжелая, нудная, но сильная», «пьеса, бьющая по темени зрителя»<sup>17</sup>. Но бить по темени – не совсем то же, что иллюстрировать модную тему, и Львов противоречит себе самому. Если в «Восходе солнца» действительно предлагалась к рассмотрению тема, то в «Празднике мира» было что-то другое. Э. Старк назвал это «беспощадной прямолинейностью»<sup>18</sup>. Совсем как у Львова, отношение Старка к пьесе негативное, но слова выдают силу ее воздействия. «Это одна из неприятнейших пьес, какую я знаю: а главное, в ней все время чувствуется неправдоподобие. Несомненно, семьи, где каждую минуту все готовы переругаться, существуют, но... нет во всей вселенной семейки, подобной нарисованной Гауптманом, и сам он такую не наблюдал, а просто хватил через край...»<sup>19</sup>. О преувеличениях говорили и другие. С. Глаголь считал, что «написана пьеса с большим сгущением красок»<sup>20</sup>, а Печерский – что «в пьесе ужасы нагромождены один на другой. Ужасами швыряются, как мячиками»<sup>21</sup>.

Но вот Старк в другой рецензии – за день до того, как упрекать пьесу в неправдоподобии, – написал полностью противоположное: «Какой безотрадный реализм! Это – настоящий концентрированный, химически чистый раствор реализма. Лик жизни дан здесь без всяких попыток к приукрашению»<sup>22</sup>. И дело не в том, что Старк назавтра сменил мнение. Предельное правдоподобие, доходящее до неправдоподобия – вот что имеет в виду критик, говоря о Гауптмане как об «авторе-реалисте чистой воды»<sup>23</sup>. В. Ашкинази называл «Праздник мира» «пьесой, натурализма почти передвижнического»<sup>24</sup>. И писал о ней как о «тяжелой натуралистической драме», как о «произведении таланта не “жесточкого”, но мрачного»<sup>25</sup>. Не жесточкого – значит не преувеличивающего; мрачность Гауптмана, по Ашкинази, объективна.

М. Кузмину как раз пьеса казалась «жесточкой»<sup>26</sup>. Для него «Праздник мира» – «одна из самых тяжелых пьес»<sup>27</sup> («тяжелая пьеса», повторяют все трое). «Натурализм делает эту пьесу несправедливой и неправдоподобной, слепо останавливаясь на косной и невыразительной внешности»<sup>28</sup>. В такой оценке Кузмин совпадает с «обвинителями» пьесы – с теми, кто видел в ней только преувеличение, и с Соболевым, которому болезненное казалось «не вечным»; Кузмину же – «внешним». Однако до упреков Кузмин дает самые точные определения, пусть и трактуя их негативно. «Несмотря на раздражительность положений, натурализм Гауптмана не позволяет довести пьесу до настоящей мелодрамы и, следовательно, лишает ее разрешения,

успокоения в виде пресловутого, но психологически необходимого торжества добродетели; нет и очистительной трагической гибели; душа остается растерзанной и неопределенной»<sup>29</sup>. Кузмин, в отличие от Соболева, понимает, что тут не мелодрама. Он разграничивает просветляющие финалы: в сфере мелодрамы – «торжество добродетели» (лишний раз обнаруживая мелодраматизм, содержащийся в пьесах *a thèse*), в сфере трагедии – очищение. И понимает, что в «Празднике мира» отсутствует и то, и другое. Критерий трагедии, однако, у Кузмина классический. Он не хотел бы остаться с «растерзанной душой». Не хотят и Ашкинази и Л. Гуревич. Все трое отказывают безысходной трагедии в масштабе. «Нет просвета и нет исхода, – сетует Ашкинази, оправдывая. – <...> Думается, для лабораторных занятий театральной молодежи это вещь весьма подходящая»<sup>30</sup>. А вот Л. Гуревич: «Гауптман – не Достоевский, и его пьеса не достигает последних глубин человеческого существования, не приближает нас через откровения психологические к высшим тайнам жизни. В ней есть много характерной для Гауптмана нежности, но нет яркого духовного света, преобразующего страшную, выхваченную из жизни картину человеческого мучения и человеческого безумия, придающего этой картине художественную прозрачность и высший художественный смысл. Оттого так тяжело ложится на душу этот спектакль, все время волнующий, захватывающий силою удивительно переданного болезненного настроения, но не приносящий собою художественного просветления»<sup>31</sup>. Гуревич ставит «Празднику мира» тот же, что и Кузмин, старый трагедийный критерий. Пьеса его не выдерживает. Но, как и Кузмин, Гуревич ощущает новое трагическое – то, что «тяжело ложится на душу». То же чувствует и Ашкинази.

Что касается Достоевского, сравнение это возникало в соседстве с постановкой «Николая Ставрогина» в большом МХТ (на петербургских гастролях эти премьеры вообще шли подряд<sup>32</sup>). Общность улавливали в надрыве. Гуревич вспоминала о Достоевском в связи с «до невыносимости напряженными» «больными нервами» персонажей<sup>33</sup>. Львов – что «по темени зрителя» бьют оба. Шебуев иронизировал: «Для первого знакомства поставили наименее растраченную пьесу Гауптмана “Праздник мира” <...>, от такой пьесы легко перейти на Достоевского»<sup>34</sup>. Печерский острит жестче: «Художественный театр открыл зимний сезон “Николаем Ставрогиным”. Нас завели в клинику. Молодые питомцы Художественного театра открыли двери своей Студии пьесой



И.Я. Гремиславский.  
Эскиз костюма  
Роберта.  
«Праздник мира».  
Копия художницы  
О. Арцыбушевой.  
ГЦТМ  
им. А.А. Бахрушина

Г. Гауптмана “Праздник мира”. Нас завели в другую клинику. И даже не в другую, а в ту же самую – только в соседнее отделение»<sup>35</sup>.

Те, кого не смущала ни одна, ни другая «клиника», все же в литературном отношении предпочитали Достоевского. Это касается Гуревич, а Я. Львов говорил о «Празднике мира» как о «Достоевском без глубины, с примесью пивной сентиментальности...»<sup>36</sup>. (Кстати, о примеси сентиментальности не у Гауптмана, а у Достоевского было бы порассуждать интересней.) С. Яблоновский – автор самой, может быть, пронзительной рецензии на спектакль, – как и Львов, называл пьесу «нудной»; как и Ашкинази, Гуревич и Кузмин – «тяжелой». Будто Достоевский не тяжел! Но Яблоновский имел в виду, по-видимому, тяжеловесность. «Владимир Иванович, вы говорили, что для того, чтобы актер мог проявить себя во всю силу, вам необходим Достоевский. <...> Вышел все-таки тяжелый, местами бледный, местами даже скучный спектакль [«Николай Ставрогин». – О.М.]. <...> А тут молодежь взяла тяжелую, может быть, нудную пьесу Гауптмана и сделала такую достоевщину, такой предел надрыва, что всем хотелось кричать, стонать и в то же время мы чувствовали, что надо иногда перед нами раскрыть наши болячки, повести нас по закоулкам наших окровавленных и гноящихся душ»<sup>37</sup>. Тяжесть сущностную, трагическую Яблоновский единственный со всей смелостью готов принять – «надо».



И.Я. Гремиславский.  
Эскиз костюма  
Августы.  
«Праздник мира».  
Копия художницы  
О. Арцыбушевой.  
ГЦТМ  
им. А.А. Бахрушина

Кроме того, Яблоновский отмечал театральный потенциал этого надрыва. Немирович-Данченко шел к трагической высоте, которая не бралась до того Художественным театром – через Достоевского. Но этот театр давал трагическую болезненность поначалу, в первых спектаклях по Чехову, дальше трагическое утрачивал, и в Достоевском приходил уже к трагическому старого типа, очистительному. Когда Гуревич пишет, что Достоевский приносит очищение, а Гауптман нет – в ней говорит апологет Художественного театра, «сентиментального» Достоевского, а не Достоевского во всей его сложности. В «Братьях Карамазовых», первом и лучшем спектакле МХТ по Достоевскому – трагической вершиной стали сцены с Митей–Леонидовым, где романтические контрасты вели к по-настоящему мощному очищению старой трагедии. Это и было магистральным направлением в трактовке Достоевского.

Самый отчаянный образ романа не стал центром спектакля. «В записной книжке Достоевского мы находим такое замечание, брошенное антагонистам автора: “Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в инквизиторе и в предшествовавшей главе, которому ответом служит весь роман”, – писал критик Бэн (Б.В. Назаревский). – Где же на сцене эти главы: “Братья знакомятся”, “Бунт”, “Великий инквизитор”? Их нет. Другими словами, нет и Ивана Карамазова»<sup>38</sup>. Иван Карамазов, разумеется, был – в исполнении В.И. Качалова.

И сыграть упомянутые сцены ему мешал цензурный устав. Но Бэн, позабыв про цензуру, кое-что, думается, подразумевал. Что «такой силы отрицания» не присущи строю этого театра, даже если б могли звучать с подмостков. Это показала и сцена Ивана с чертом, сыгранная Качаловым в одиночестве. Ее – несмотря на отдельные восторженные отзывы (например, столь чуткого рецензента, как Ю.Д. Беляев<sup>39</sup>), большинство критиков не приняло. «Ничего нет тут ни страшного, ни загадочно-го... – считал Глаголь. – Просто Иван бредит. Вот и все. И В.И. Качалов, действительно, дает удивительно яркую и верную сцену бреда, причем жуткий его смысл совершенно исчезает...»<sup>40</sup>. Парадоксально: бред оказывался признаком здоровья; пропасти Достоевского укладывались в историю болезни. Разумеется, бредил Качалов эстетично – Ярцев свидетельствовал – «прекрасным качаловским голосом, интонациями больными и скорбными»<sup>41</sup>.

Характерно, однако, что лучшими ролями «Карамазовых» – помимо Леонидова–Мити – были признаны роли по-настоящему болезненные: униженный капитан Снегирев-«Мочалка» – сыгранный И.М. Москвиным, актером, близким к амплу неврастеника; а кроме него инвалид *Lise* Хохлакова в исполнении Л.М. Кореневой и эпилептик-пошляк Смердяков С.Н. Воронова (оба – актеры начинающие). Кстати, именно Яблоновский был среди тех, кто особо отмечал эти две роли<sup>42</sup>. В отличие от успеха Леонидова, который был, конечно, индивидуальным, но существовал в режиссерском русле, – успех остальных троих имел чисто актерскую природу. И становится ясно, что актерам психологического театра (в том его изводе, который предложил МХТ) из проявлений трагического дается лучше всего болезненная характерность. Это проявилось в игре выучеников Художественного театра нового поколения. Первая студия, зарождаясь, возвращалась к первичной болезненности МХТ.

Но Первая студия в этом направлении шла дальше, чем молодые актеры МХТ в Достоевском. В 1925 г. в статье, ставшей хрестоматийной, П.А. Марков с некоторым нажимом настаивал на преемственности «системы» Станиславского в работе Вахтангова: «Вахтангов подходил к раскрытию тех недр, из которых психологически создавалась сюжетная ткань, – а актерски тех недр, из которых росла актерская воля. Он подходил постепенно к тому подсознательному, иногда светлому, иногда темному, иногда противоречивому, часто бурному и страстному, – что он умел будить в актере. Этому он учился на “Празднике мира”»<sup>43</sup>.

«Иногда светлое» здесь звучит как дань Сулержицкому. Марков приводит его установку по поводу семьи Шольцев, героев пьесы: «Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу»<sup>44</sup>. Что-то подобное в спектакле отдаленно было, это поймала Гуревич: «И если какой-нибудь тихий, теплый свет мерцает все-таки на сцене в этой тяжелой, удушливой пьесе, то лишь благодаря тому, что молодые исполнители сумели передать не только ужас болезненно-расходившихся страстей, но и проблеск нежности...»<sup>45</sup>. Но только «если», только «мерцает». «Тихий свет» – это очевидно из цитаты – никак не освещал беспросветность, лишь сосуществовал с ней. Сам Вахтангов, судя по всему, подходил в «Празднике мира» только к «темному». Противоречивость явлений он будто даже игнорировал. По-видимому, это характерно для ситуации начал. «На утре дней»<sup>46</sup>, как выразился (с неприязнью) один из критиков. Такое бывает, но сразу отступает. Не повторилась болезненность «Чайки», Метерлинк отказался от «трагедии каждого дня», Мейерхольд вышел из символистской неподвижности к гротеску. Эта болезненность – молодость, которую вскоре побеждает жизнь.

«Праздник мира» – ранняя пьеса молодого Гауптмана и ранний спектакль молодой студии. И ошибались те критики, кто принял выбор пьесы за ошибку по неопытности. Очевидно, что не только именно такую пьесу и хотели поставить, но, как верно заметил Старк (точный при нелюбви и к пьесе, и к спектаклю), «и режиссеры, и артисты» наполнили ее «еще пушистым реализмом, чем у Гауптмана»<sup>47</sup>. Неправдоподобный реализм, о котором говорил Старк, был и поиском формы для новой труппы, отделяющей себя от предшественников. Л. Гуревич писала о роли «Праздника мира» для Гауптмана: «Тяжелая, мучительная пьеса эта – одна из первых пьес натуралистического немецкого театра, ломавшего в 90-х годах прошлого столетия традиции условного театра [подразумевается, очевидно, до-режиссерская сценическая условность. – О.М.], искавшего для сцены новых тем, новых образов из современной жизни...»<sup>48</sup>. Первая студия через эту пьесу искала еще и свой реализм, в противовес исчерпанному реализму первого десятилетия Художественного театра. Потому и заявлял о себе снова натурализм – как очищение. И натурализм звал за грань эстетического. Неслучайно из рецензии в рецензию повторяется мотив – искусство ли это? И мелькает: «нехудожественность», «грубость», даже «зверство». У Старка сразу и одно, и другое: «Если грубите, – грубите вовсю; если



И.Я. Гремиславский.  
Эскиз костюма фрау Шольц.  
«Праздник мира».  
Копия художницы  
О. Арцыбушевой.  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.

выкрикивают истерически, кричите так, чтобы в голосе человеческом слышалось нечто звериное»<sup>49</sup>.

Неизвестный рецензент возмущался: «Впечатление на непосредственную публику спектакль “Праздник мира” производил крайне тяжелое. Но это не художественное впечатление, за таким нечего ходить в театр, на такое в жизни каждую минуту рискует сбиться человек»<sup>50</sup>. Сходное писал М. Юрьев: «Я убежден, что присутствовал на антихудожественном представлении, что передо мной демонстрировалось грубое искусство...»<sup>51</sup>. И все же Юрьев, к собственному удивлению, смягчался: «Но что-то на этот раз останавливает от решительного осуждения»<sup>52</sup>. Очень характерная неопределенность: спектакль не получалось объяснить, природа его выхода за грань принятой «художественности» была иррациональна. «Едва ли это художественное произведение в чистом виде. Скорее, это иллюстрация к лекции об ужасе вырождения»<sup>53</sup>, – начинал С. Глаголь о пьесе, стараясь отдать «нехудожественность» драматургу. Однако тут же у него получалось, что и в исполнении высокохудожественном – не искусство: «...Плеяда молодых артистов создает подавляющую картину, от которой остается впечатление не сцены, а настоящей жизни»<sup>54</sup>. И это не дежурная похвала жизнеподобной игре: речь буквально о преодолении искусства, об аскетическом отказе от творческого «я», которое обнаруживает Глаголь в студийцах. «Публика не аплодирует, и это понимаешь. Нет лицедейства, есть сама жизнь во всем ее ужасе. Чему же аплодировать?»<sup>55</sup>.



С. Гиацинтова – Ида.  
«Праздник мира».  
Первая студия МХТ. 1913

«Раздвинулся занавес. Я не знаю, может быть, это не искусство»<sup>56</sup>. Так писал Яблоновский, пьесу не принявший, но высказавшийся о ней сильнее всех. «Ведь, говорят, что искусство должно заставлять нас приятно и спокойно волноваться. <...> А тут... Взяли страшную пьесу Гауптмана “Праздник мира”. Пьеса совсем не немецкая, потому что немец методичен, уравновешен, благовоспитан, а тут – наш, славянский, кромешный ад. <...> Может быть, и самая пьеса – не искусство: разве искусство бьет дубиной по голове?»<sup>57</sup>. Это – к словам Львова, что «бьет по темени зрителя». Или еще Старка, уже о спектакле: «...Когда закрывается занавес, некоторое время чувствуешь себя точно пришибленным»<sup>58</sup>. Воздействие казалось почти физическим. «Разве искусство истязает? – продолжал Яблоновский. – Здесь форменное истязание. Но если не искусство, то каким же образом автор залез и в мою, и в вашу душу? <...> Взяла молодежь Художественного театра эту пьесу и распластала в ней свои души. Не знаю, обойдется ли им это даром. Знаю, что этого делать нельзя: себе дороже стоит»<sup>59</sup>.

Можно воспринять как предостережение актерам: слишком вывернешь свое подсознание – удастся ли потом совладать. Но может быть это о другом. «Хаос шевелится»<sup>60</sup>, поминает Яблоновский близкого символиста Тютчева. Граница хаоса, к которой лучше не приближаться. Это и граница искусства, граница древней трагедии, возвышавшейся над хаосом, обозревавшей его с высоты. Приближение – табу. С маленькой сцены, а точнее, в «комнате», где «нет никакой линии, отделяющей

сцену от зрителей»<sup>61</sup>, на зрителей повеяло доцивилизационным ужасом. Это тот ужас, который Ницше увидел следом за Шопенгауэром и который в «Рождении трагедии» пытался опровергнуть, разбавляя дионисийским восторгом<sup>62</sup>. Неожиданностью было, что мистический ужас открывал зрителю не символизм, а натурализм, однако натурализм крайний, подходящий к пределам искусства. Подобно тому, как очистительный катарсис возникал в психологическом театре через сопереживание Мите–Леонидову в сцене «В Мокром», так и бескатарсическая трагедия обнаруживала свой лик в натурализме «Праздника мира» Вахтангова.

Неизвестный критик проповедовал вернуться к творческому: «Беспросветно, безвоздушно, в направлении удушающего бесплодного натурализма. Творчеством в широком смысле для того и направлены Богом все люди, чтобы освободить жизнь от духа тяжести, от дьявола, и чтобы просветлять ее, побеждая дух тьмы. <...> ...Недостаточно показать души темные и тяжкие такими, какими они представляются холодному, не творческому глазу, а надо так их показать, чтобы все увидели за ним свет...»<sup>65</sup>. Тут что-то ханжеское, но поле Бога и дьявола, действительно, безопасней того пограничья, на которое намекнул Яблоновский. Да и крайность натурализма в «Празднике мира» не обещала художественных перспектив. Дальнейшие пути Вахтангова вели к гротесковой экспрессии, содержащей, помимо трагической безысходности, эстетическую ткань. Этим путем уже шел, отказавшись в свою очередь от символистского театра, Мейерхольд – начинавший когда-то как актер и на комические роли, и на роли неврастеников.

Синтетический гротесковый метод был, по-видимому, уже намечен в «Празднике мира» в игре начинающего Михаила Чехова. Она выпадала из общего ансамбля. Некоторые сразу угадали: в игре Чехова не просто персонаж, а нечто более обобщенное. Ашкинази писал: «г. Чехов, человек молодой, но, несомненно, богато одаренный. Ему удалось создать из скудного материала, данного автором, законченный тип, разработанный до мельчайших деталей»<sup>64</sup>. Боцяновский: «...Кто бы он ни был, он бесспорно талантливый актер. <...> Пьяница Фрибэ в его изображении вышел... совершенно законченным, настоящим, подлинным, живым типом»<sup>65</sup>. С представлением о «типе», типическом – не очень вяжется то, что проявилось в негативных оценках: «Некоторые доходят... до чудовищного пересола, как например, несомненно, не лишенный способностей к характеристике г. Чехов»<sup>66</sup>, – писал Юрьев;



Евг. Вахтангов с сыном Сергеем. 1915

ему теми же словами вторит Глаголь: «...В исполнении Чеховым роли Фрибэ есть как будто пересол»<sup>67</sup>. Пересол и типичность – нечто разное, и, как кажется, дело было в другом, еще не понятном. «Пересол» Михаила Чехова был, по-видимому, сродни мистическому пограничью, в которое заступал спектакль. Точнее всех, как кажется, высказался тут Львов: из ансамбля, считал он, «выделился г. Чехов, давший в фигуре слуги Фрибэ что-то стихийное, что-то необыкновенно жуткое»<sup>68</sup>. Не тип и не пересол – жуть, пронизывавшая весь вахтанговский спектакль. Однако Чехов шел к этому другим путем, чем спектакль в целом, путем не только натуралистическим, но и эстетическим. В его работе над Фрибэ уже намечался актер-неврастеник постневрастенической эпохи – и одновременно символист постсимволистской – совмещавший натуралистическую характерную болезненность с отражением мистической сущности в образе персонажа.

В остальном же актеров хвалили именно в целом. Старк утверждал: «Ансамбль слит и спаян так, точно это один кусок какого-то огромного и страшно живучего организма», и не брался отдельно «выделять актеров: каждый исполняет свою роль со всей возможной выпуклостью»<sup>69</sup>. Львов тоже говорил: «Играли все превосходно. <...> Выделить трудно кого-нибудь», – но тут же и выделял<sup>70</sup>, перечисляя всех поименно. Ашкинази писал обо всем «растущем организме» студии в этом спектакле как об «ансамбле столь равном и столь высоком», и понемногу описывал

почти каждую роль<sup>71</sup>. Это наводит на мысль: равность и неразделимая взаимосвязь ролей не только достигнуты ансамблем Первой студии, но заданы драматургом. Здесь не просто звучит тема семьи, как во всех ранних пьесах Гауптмана. Семья впервые становится полноценной единицей трагедии. Принадлежность пьесы этому жанру подчеркнута автором, который дал ей подзаголовок «Семейная катастрофа». Семья здесь выведена на уровень вселенский. И структурно заменяет собою цельного трагического героя, составляя, собственно, «группу лиц без центра». Это определение, данное Мейерхольдом пьесам Чехова, как нельзя лучше применимо к «Празднику мира», написанному на год позже «Иванова» (еще заостренного на герое) и за пять лет до эры чеховских пьес настроения.

<sup>1</sup> См.: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. С. 52–64.

<sup>2</sup> Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1990. С. 130–131.

<sup>3</sup> Львов Я. В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. В.В. Иванов. Над изд. работали М.В. Львова, М.В. Хализева. М.: Театралис, 2016. С. 22.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Яблоновский С. <С.В. Потресов>. Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 21.

<sup>6</sup> Хотя по факту это не был ни первый спектакль студии, ни первый опыт Вахтангова с этой пьесой. В студии уже прошла как учебная премьера «Гибель „Надежды“» Гейерманса. (См.: Марков П.А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // Марков П.А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 352–353. Что до Гауптмана, комментаторы сборника «Вахтангов в критике» отмечают, что «пьесу Гауптмана “Праздник мира” Вахтангов поставил еще в любительскую пору под названием “Больные люди” в зале Общественного собрания в г. Грозном и сыграл роль Вильгельма. Премьера состоялась 15 августа 1904 г.» («Праздник мира». Вступительный текст // Евгений Вахтангов в театральной критике. С.18).

<sup>7</sup> См.: Фельдман О.М. Предисловие // В.Э. Мейерхольд. Наследие / Общая редакция О.М. Фельдмана. М.: Новое издательство, 2010. Т. 3. Студия на Поварской. С. 26–27.

- <sup>8</sup> В 1899 г. «Праздник мира» («Больные люди») шел в театре А.С. Суворина в Петербурге, однако спектакль остался незамеченным.
- <sup>9</sup> *С<оболе>в Ю.* Открытие Студии. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 32.
- <sup>10</sup> *Россовский Н.* Спектакли Студии Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 41.
- <sup>11</sup> *Анчар <В.Ф. Боцяновский>.* В Студии Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 42.
- <sup>12</sup> *С<оболе>в Ю.* Открытие Студии. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 32.
- <sup>13</sup> *Анчар <В.Ф. Боцяновский>.* В Студии Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 42.
- <sup>14</sup> *Койранский А.* «Праздник мира» / (Студия Московского Художественного театра). Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 24–25.
- <sup>15</sup> Там же. С. 25.
- <sup>16</sup> *Львов Я.* В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 22.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> *Зигфрид <Э.А. Старк>.* Студия Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 50.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> *Глаголь С. <С.С. Голоушев>.* Студия Художественного театра. «Праздник мира» (Столичная молва). Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 29.
- <sup>21</sup> *Печерский Э. <Э.И. Павчинский>.* Студия Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 26.
- <sup>22</sup> *Зигфрид <Э.А. Старк>.* Эскизы. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 48.
- <sup>23</sup> Там же. С. 49.
- <sup>24</sup> *В.А. <В.А. Ашкинази>.* Лаборатория Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 43.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> *Кузмин М.* «Праздник мира». Малый театр. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 52. В названии статьи – театр, на сцене которого спектакль гастролировал в Петрограде. По иронии, это тот самый Малый (Суворинский) театр, где прошла самая первая, не вызвавшая интереса постановка пьесы.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> Там же.
- <sup>30</sup> *В.А. <В.А. Ашкинази>.* Лаборатория Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 43.
- <sup>31</sup> *Гуревич Л.* Студия Московского Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 45.
- <sup>32</sup> «Праздник мира». Примечания // Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 54.
- <sup>33</sup> *Гуревич Л.* Студия Московского Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 45.
- <sup>34</sup> *Шебуев Н.* Впечатления. «Праздник мира» в Студии. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 44.
- <sup>35</sup> *Печерский Э. <Э.И. Павчинский>.* Студия Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 26.
- <sup>36</sup> *Львов Я.* В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 22.
- <sup>37</sup> *Яблоновский С. <С.В. Потресов>.* Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 21.
- <sup>38</sup> *Бэн <Б.В. Назаревский>.* «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 299.
- <sup>39</sup> См.: *Беляев Ю.Д.* «Братья Карамазовы» // *Беляев Ю.Д.* Статьи о театре. СПб.: Гиперион, 2003. С. 315–316.
- <sup>40</sup> *Сергей Глаголь <С.С. Голоушев>.* Упрощенный Достоевский. «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. С. 296.
- <sup>41</sup> *Ярцев П.М.* Отрывки из романа «Братья Карамазовы» на сцене Московского Художественного театра. Вечер второй – разговоры. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. С. 319.
- <sup>42</sup> См.: *Яблоновский С.* «Братья Карамазовы» (Художественный театр). Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. С. 285–286.



- <sup>43</sup> Марков П.А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // Марков П.А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 379.
- <sup>44</sup> Там же. С. 364.
- <sup>45</sup> Гуревич Л. Студия Московского Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 45.
- <sup>46</sup> Янтарев Е. Первая студия МХТ. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 51.
- <sup>47</sup> Зигфрид <Э.А. Старк>. Эскизы. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 49.
- <sup>48</sup> Гуревич Л. Студия Московского Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 45.
- <sup>49</sup> Зигфрид <Э.А. Старк>. Эскизы. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 49.
- <sup>50</sup> <Без подписи> <Без названия>. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 47.
- <sup>51</sup> Юрьев М. <Ю.П. Денике>. Студия Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 33.
- <sup>52</sup> Там же.
- <sup>53</sup> Глаголь С. <С.С. Голоушев>. Студия Художественного театра. «Праздник мира» (Голос Самары). Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 38.
- <sup>54</sup> Там же.
- <sup>55</sup> Там же.
- <sup>56</sup> Яблоновский С. <С.В. Потресов>. Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 21.
- <sup>57</sup> Там же.
- <sup>58</sup> Зигфрид <Э.А. Старк>. Эскизы. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 48.
- <sup>59</sup> Яблоновский С. <С.В. Потресов>. Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 21.
- <sup>60</sup> См.: там же. Это слова из стихотворения Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..». О чувстве хаоса у Тютчева, созвучном началу XX в., писал Андрей Белый: «Тютчев указывает нам на то, что глубокие корни пушкинской поэзии произвольно вросли в мировой хаос;

этот хаос так страшно глядел еще из пустых очей трагической маски Древней Греции. <...> Тютчев еще боялся хаоса: “О, бурь уснувших не буди: под ними хаос шевелится”. Его хаос звучит нам издали, как приближающаяся ночная буря». (Андрей Белый. Апокалипсис в русской поэзии // Андрей Белый. Собр. соч.: В 8 т. М.: «Республика», «Дмитрий Сечин», 2012. Т. 8. С. 483–484).

- <sup>61</sup> Яблоновский С. <С.В. Потресов>. Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 20.
- <sup>62</sup> Например: «Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений... Если к этому ужасу добавить блаженный восторг, поднимающийся из сокровеннейших недр человека и даже природы, когда наступает такое нарушение... то это даст нам понятие о сущности дионисовского начала» (Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Полное собр. соч.: В 13 т. М.: Культурная революция, 2012. Первый том. Часть первая. С. 26.).
- <sup>63</sup> <Без подписи> <Без названия>. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 46.
- <sup>64</sup> В.А. <В.А. Ашкинази>. Лаборатория Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 43.
- <sup>65</sup> Анчар <В.Ф. Боцяновский>. В Студии Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 42–43.
- <sup>66</sup> Юрьев М. <Ю.П. Денике>. Студия Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 34.
- <sup>67</sup> Глаголь С. <С.С. Голоушев>. Студия Художественного театра. «Праздник мира» (Столичная молва). Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 30.
- <sup>68</sup> Львов Я. В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 22.
- <sup>69</sup> Зигфрид <Э.А. Старк>. Студия Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 50.
- <sup>70</sup> См.: Львов Я. В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 22.
- <sup>71</sup> См.: В.А. <В.А. Ашкинази>. Лаборатория Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 43.