

ЕЖЕГОДНИК
МОСКОВСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА

1943

ИЗДАНИЕ МУЗЕЯ МОСКОВСКОГО
ОРДЕНОВ ЛЕНИНА И ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО
ТЕАТРА С С С Р
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО
М О С К В А
1 9 4 5

И. Я. Гремиславский

К ИСТОРИИ ПОСТАНОВКИ
„ТРЕХ СЕСТЕР“
1939 — 1940 гг.

До первой беседы с Вл. И. Немировичем-Данченко, обмениваясь мыслями с художником В. В. Дмитриевым, мы думали, что в основном план постановки останется прежним.

Дмитриев сделал эскиз первого акта. Планировка Симова (1901 г.) менялась незначительно. Принцип был обычный для интерьера чеховских пьес — павильон с потолком.

Вл. И. Немирович-Данченко посмотрел эскиз и сказал, что у него план совершенно другой. Назначил у себя по этому поводу закрытое совещание, вызвав на него В. Г. Сахновского¹, В. В. Дмитриева и меня.

Задал первый, общий вопрос — *как же мы будем ставить?** Я высказал предположение, что планировки возьмем Симова, так как лучше, удобнее и ближе к тексту ничего не придумаешь, а «раскрасит» их Дмитриев. Я еще целиком стоял на позициях полной реставрации старого спектакля. Вл. И. Немирович-Данченко совершенно отклонил такую установку.

Во-первых, потому, что *не все уже было тогда так безупречно, и если бы возобновляли раньше, то, вероятно, внесли бы изменения.*

Во-вторых, *мы уже не можем так смотреть на Чехова, так понимать и трактовать его, как 37 лет тому назад. За это время наша жизнь, наши взгляды стали иными, прежнюю жизнь мы уже видим по-иному. Чехов для нас сейчас далеко не тот Чехов, каким мы понимали его когда-то.*

В-третьих, *принципы актерской игры, трактовки ролей, мизансцен и т. д. тоже за 37 лет стали другими. Тогда трактовка была близкой к натурализму, к точному воспроизведению переживаний, настроений, положений, как это может быть в жизни.*

В-четвертых, *в сценическом оформлении мы также ушли далеко от натуралистических тенденций и должны найти и новое оформление Чехова и новое — для сцены вообще. Но не повторять того, что было.*

... В первом действии очень важно ощущение весны. Весна, когда даже маленькая пошлячка может показаться прекрасной девушкой.

Четвертое действие — чувство осени.

* Подчеркнутое здесь и в дальнейшем является почти дословной записью высказываний Вл. И. Немировича-Данченко.

От чего же исходить в понимании *всей* пьесы, — от первого или от четвертого?

Сложность мизансценная первого действия: где играть начало? где — прием Вершинина? как вести сцену Ирины и Тузенбаха одновременно со сценами в столовой?

Может быть, делать повороты круга?

Хотелось бы, чтобы небольшая гостиная, огромный зал — все было залито великолепным светом. А может быть, отойти совсем от реалистической декорации, но найти условный принцип, дающий возможность отойти от старых и привычных мизансцен и найти ряд новых эпизодов?

Исходя из этого, Владимир Иванович указал, что не представляет себе в этой постановке обычного павильона с потолком. Ему рисуется некий синтез чеховской атмосферы, может быть в отдельных режиссерских кусках. Даже в поворотах круга во время акта. Ему хочется видеть весь дом Прозоровых, со всеми закоулками. И также снаружи.

Каждый из нас по-своему стал фантазировать на эту тему и развивать его положения.

Должен сознаться, что я не сразу принял эти мысли. Я еще сильно был в прошлом, тогда как В. Г. Сахновский и В. В. Дмитриев горячо подхватили идеи Владимира Ивановича.

К следующей беседе с Владимиром Ивановичем, много передумав за это время, я стал полностью на его сторону и чем дальше, тем больше убеждался в правильности самых неожиданных и смелых решений.

Во время второй беседы развивались дальнейшие вариации на данную им тему.

Допустим, что решаем постановку в сукнах. Возможно ли это для Чехова? Примеры есть — последняя постановка «Дяди Вани»². Но там сукна должны были подменять собой декорацию. Это плохо. Другие постановки — «Анна Каренина», «Братья Карамазовы». Разве там простота принципа не придавала постановке особой внутренней сосредоточенности? Но и это не пример. *Если брать фрагменты, много фрагментов, то как бы не уйти в кино... «Анна Каренина» инсценирована кусками, * а «Три сестры» написаны автором, как целое произведение.*

Ну, а если ставить в прежнем принципе, по-старому, так же, как, например, «Егора Булычова»?.. Нет, теперь этот прием мало убедителен и ничего к настроению Чехова не прибавит. В «Булычове» были хорошие моменты, создававшие впечатление эпохи — особенно начало и самый конец. Вот если бы пронизать всю реальную постановку тем, чем начинался и кончался «Булычов»... *Символическое должно сливаться синтетически с натурализмом.*

*С кем из художников ассоциировать Чехова? С Борисовым-Мусатовым?*³ Но Мусатов только символист, он беспредметен. А у Чехова люди — плоть и кровь. Они театральны и все они подняты, пропитаны реальным художественным приемом, принадлежат земле.

Чехов ближе к Толстому, чем к Тургеневу, но у него есть какое-то внутреннее тяготение к тоске.

* Т. е. инсценировка романа.

Он поэтичен, но это поэзия не-мусатовская. Бесплотность никогда не выходила на сцене... Но и возвращаться к старому натуралистическому приему нам нельзя.

Кое-что в решении постановки уже вначале было для нас ясным. Так, казалось бесспорным, что надо вертеть круг, надо подводить «большой план» в нужные моменты, развивая систему спектакля «Анна Каренина». Все время сами перебирали возможные возражения против этого принципа и сами же находили на них ответы, все больше убеждаясь в том, что наш принцип приемлем и в чеховской пьесе. Не только в инсценировке романа, но и в пьесе.

Хорошо, — но как же сочетать повороты с натуральными декорациями, стенами? Не надо стен, нужны сукна, ширмы, дающие общий абрис настроения и нужного смысла действия. Нужны самые удобные для мизансцен расположения мебели. Начали разбивать акты на отдельные эпизоды, которые могли бы быть разграничены поворотами. Интересно строился третий акт. Начало — ночь, сад, стволы деревьев, зарево пожара; поворот — зал, погорельцы собрались в комнатах; поворот — комната Андрея — равнодушная игра на скрипке; поворот — комната сестер. Второе действие — комната Андрея, тут разговор с Наташей и Ферапонтом; поворот — гостиная; поворот — столовая и т. д. Четвертое действие — сад, его разные углы. Повороты подводят к дому.

Какие же сукна? *Какой цвет у пьесы?* Когда начинаем думать о цвете, у всех нас с Чеховым, с Художественным театром, со стилем того времени ассоциируется серо-зеленый, желтоватый. Пробуем даже коричневато-осенний.

Так подходим к мысленному представлению о внешней форме спектакля: стены высокие затянуты сукном в тяжелую складку, темного серо-зеленого цвета. В них — настоящие окна, двери. Настоящая мебель.

Как же закончить верх? Паддуги? — Нет. Потолок? — Нет. — Тент. Тент — потолок, *не* лежащий на стенах, а приподнятый над ними, на всю сцену.

За окнами пейзаж.

Демонстрируем детальный макет. Высказываются такие замечания: заменить цвет драпировок светлосерым; откуда ход в эту комнату? из столовой, через нее? На балконе слишком короткая сцена, чтобы делать особый эпизод. Неясно разделение комнат — где зал, где гостиная, где столовая. Главным должен быть большой зал, откуда ход в другие комнаты. Вместо тента сделать паддуги.

Показываем новый макет. Все кажется удовлетворительным. Смотрят все участвующие. Возражений не слышно. Решаем выгородить на сцене, чтобы увидеть принцип осуществленным в натуральную величину.

Владимир Иванович удовлетворен, разрешает пустить декорации в работу.

При просмотре репетиции первого акта в полных декорациях, спустя уже много времени, Владимир Иванович решает все заново. Его не удовлетворяет принцип сукон, не доведенный до конца. Получились не сукна, а просто стены, обитые вместо обоев материей в складку. У Владимира Ивановича возникает чрезвычайно смелая идея: сделать

высокие ширмы, задрапированные материей в цвет занавеса с «чайкой» и сделать на них даже завитки, как на занавесе театра. Мысль эту Дмитриев развивает дальше: над ширмами первый порталный подзор — с «чайкой» и ряд суконных паддуг. К концу этого же дня делаем такой макет, и Владимир Иванович окончательно останавливается теперь на нем. Его привлекает полнейшая обнаженность и чистота принципа сукон, доведенная до крайнего предела. Актеры не имеют ничего, кроме фона, о котором зритель тотчас же, как увидит, должен забыть. Творчество актера, текст автора выпукло, как никогда, выступают на первый план. Постановка, оформление, зрелище — доведены до минимума. Предоставив всем нам выполнять теперь этот план, Владимир Иванович уезжает, после болезни, на отдых. В это время Дмитриев надумывает еще новый вариант и делает эскиз, но показать его Владимиру Ивановичу и поговорить с ним об этом не удается.

Новый эскиз представляет в сущности, первоначальный живописный проект, но спланированный по последним планировкам и в принципе вращения круга. Он представляет собой стены, написанные в живописной, импрессионистической манере. Все под впечатлением «Девочки с персиками» Серова⁴. Стены кончаются карнизом, на них висят картины. Боковые пространства сцены и верх закрываются драпировками — сукнами в стиле основного занавеса с «чайкой» и с завитками. Снова удалось найти вполне ясный принцип постановки, — но уже живописный, а не в сукнах. Условно-живописное оформление спектакля.

Отдыхая после болезни, Владимир Иванович, не зная о наших пробах, продолжал думать о форме этого труднейшего спектакля и пришел к убеждению, что сукна слишком условны и, пожалуй, более подошли бы к Ибсену, чем к Чехову. Не правильней ли было бы сделать павильон, с потолком, с обоями и непременно с большой природой в окнах. Не должен быть Чехов без природы. Таким образом оказалось, что, не сговариваясь с Владимиром Ивановичем, мы пришли к его же мыслям.

Показываем Владимиру Ивановичу новые декорации. Он ждал обоев, может быть, потолка, но не возражает и против того, что увидел. Но комнаты как-то все еще не удовлетворяют, не очень уютны, не очень удобны. Разгадка наступает, когда показываем декорации третьего действия — живописные, *невысокие стенки*. Они принимаются всеми, — удобно, уютно, складно. Не мешает, кажется, даже поворот сцены, еще раздражающий актеров в других актах. Наконец, Дмитриев решает загадку первого акта — «слишком высоки стены и окна, оттого и неуютность и «некомнатность». Это вызывает новые искания и мы уменьшаем высоту стен и окон.

Четвертое действие проходит легче. Но планировка вначале мучает всех. То — актеров закрывают деревья; то — получается пустая широкая аллея, где не к чему прислониться; то — поворот; то — далеко стоит скамья. В ходе репетиций эти мучения как-будто разрешаются.

Наконец, происходит прогон всей пьесы в гримах и костюмах. После этого Владимир Иванович снова призывает к себе режиссеров, Дмитриева, Маркова⁵ и меня.

Первая его фраза: — «Сомнения на стол!» *Что вызывает сомнения? Третье и четвертое действия принимаются всеми и волнуют. Не удовлетворяют еще первое и второе действия. Второй акт в прежней*

постановке захватывал настроением, светом, вернее, сумерками, шумом ночи. Теперь же настроение разрушается светом американских фонарей из публики. А без них не видно лиц. А в третьем акте комната вдруг снова живая. Незаметно, что нет потолка. Так же, как и в четвертом действии.

Что же мешает в первом действии? Может быть, воздушно-фонарное оформление? По мнению П. А. Маркова, мешает отсутствие потолков. Вернее, не отсутствие их, а разрешение вопросов верха сцены самым старым способом — паддугами. Принцип поворотов в третьем и четвертом действиях замечателен, а в первом и втором неорганичен, не связан с действием, осуществлен как-будто только для того, чтобы показать новые декорации. Вызван бытовой, а не внутренней необходимостью.

В. В. Дмитриев формулирует намерения, руководившие им при создании этой постановки так: найти во внешней форме спектакля выражение внутреннего поэтического смысла пьесы.

В первом действии основное — свет, весна; но не в бытовом, а в поэтическом восприятии. Синтез декорации с внутренним переживанием героев пьесы наиболее полно выразился в последнем акте.

Что же касается потолков, то, помимо технических затруднений, они не нужны по существу. С потолками еще более стали бы непонятны боковые пространства сукна. Ведь все же эта постановка не вполне реальна, в ней есть условность — повороты, боковые сукна, первая паддуга с «чайкой», высвечивание лиц актеров. В режиссерском плане устранены все мелкие подробности быта, все сведено к основной линии переживаний героев пьесы.

Владимир Иванович согласен с этим, поэтому-то он когда-то говорил, что и стены нужны были не реальные, но то, что уже вышло в третьем действии, можно назвать реализмом, и реализмом художественным, а не просто реализмом.

В первом же действии оформление все еще слишком условно, отходит от жизненной обстановки. Нужно еще что-то пробовать. Прежде всего, потолки.

На следующей репетиции монтируем потолки, и это сразу всех успокаивает. Исчезло впечатление слишком сильной освещенности импрессионистической картины, то, что Владимир Иванович назвал залпом света, фонарно-воздушным оформлением. Освещение стало ближе к реальному.

Как видно, потолок-то и был тем сомнением, которое оставалось разрешить, чтобы довести постановку до принципа художественного реализма, пропущенного сквозь призму некоторой условности.

Эта труднейшая за все последние годы постановка оказалась чрезвычайно поучительной во многих отношениях. Особенно поучительной она была для актеров и режиссеров, вначале не согласных с направлением Владимира Ивановича. Как только появлялись декорации, актеры, подымаясь на сцену, высказывали самое отрицательное отношение к ним. Не нравились стены, сукна, возмущал и мешал поворот сцены, были неудобны и очень трудны мизансцены, все случалось так, что актеры заслоняли друг друга, или не видно было с боковых мест театра, или не видно из одной комнаты другую.

Принцип этой постановки действительно требовал от актеров отказа от многих привычных сценических навыков. Если бы не авторитет Владимира Ивановича, то декорации были бы, вероятно, в конце концов переделаны. Переделаны под лад прежней постановки. Но, к счастью, никто не решился его оспаривать, тем более, что неразрешимые в его отсутствии трудности с величайшей простотой решались им самим. Наташу не видно на террасе? Отчего же ей не подойти к Андрею, к коляске? Вышла отличная и правдивая мизансцена. — Закрывают деревья? Зачем же за ними прятаться? Играйте перед ними. Далеко стоит скамья? Ну, переставить ее вперед. — Далеко переходить на повороте Андрею на сцену с Наташей? Дайте другой ракурс поворота столовой, перенести сцену на середину к балкону. И т. д. и т. д. И в конце концов все сошлось, все вышло и видно, и слышно, и удобно, и спокойно и не мешает общению. Так могущество авторитета Владимира Ивановича заставило театр найти свежие пути, найти нечто новое, чего в истории театра еще не было. Принцип, стиль этой постановки, Владимир Иванович определил как *синтетический художественный реализм*. Замена бытовых деталей условными. Движение сценического круга, органически связанное с развитием или завершением действия. Сосредоточенное внимание только на основном, на главном. Не на быте, а на внутреннем переживании героев пьесы.

И. Я. Гремиславский

«Три сестры»

К истории постановки „Трех сестер“ в 1939—40 гг.

1. Сахновский Василий Григорьевич — народный артист РСФСР, член художественно-режиссерской коллегии и режиссер МХАТ им. Горького.
 2. «Дядя Ваня» возобновлен после революции 26 марта 1926 года.
 3. Борисов-Мусатов Виктор Ельпидифорович (1870—1905) — русский художник-символист. Принадлежал к группе «Мир искусства».
 4. Серов Валентин Александрович (1865—1911) — знаменитый русский художник, писал главным образом портреты. Картина «Девушка с персиками» — портрет дочери С. И. Мамонтова — Веры Саввишны, находится в Третьяковской галерее.
 5. Марков Павел Александрович — театровед, заведующий литературной частью МХАТ, член художественно-режиссерской коллегии МХАТ. Заслуженный деятель искусств.
-