**Московский Художественный академический театр Союза ССР им. М. Горького**. М., 1936. 70 с.

*К. С. Станиславский* 9 [Читать](#_Toc480538605)

*Вл. И. Немирович-Данченко* 13 [Читать](#_Toc480538606)

*В. Г. Сахновский*. Жизнь и деятельность театра 1898 – 1936 гг. 15 [Читать](#_Toc480538607)

*П. А. Марков*. Советская драматургия в театре 43 [Читать](#_Toc480538608)

**Постановки Московского Художественного академического театра Союза ССР им. Горького** 62 [Читать](#_Toc480538609)

{9} Только что окончившаяся блестящая поездка Украинского театра в Москву, также как и предстоящая поездка Художественного театра в Киев, имеют большое значение в смысле творческого сближения национальных театров и развития культуры сценического искусства в нашем Союзе.

Пришло время серьезно подумать об этом развитии и водворении на всех сценах не поддельного, а подлинного творчества и искусства. Это важно теперь, когда искусству отводится громадное место в создании новой социалистической культуры. И еще более будет важно в будущем, когда это искусство станет необходимейшей потребностью каждого человека.

Я искренно верю в то, что в недалеком будущем, когда удастся народам всего мира научиться жить не варварски, по звериному, а культурно — по человечески, когда будут устранены все причины для возникновения войн, когда будет урегулировано производство сообразно действительным потребностям человека, тогда сократится время, затрачиваемое людьми на труд и беспримерна возрастет время их досуга. На что уйдет этот досуг? Его будут заполнять удовлетворением научных и художественных запросов, усовершенствованием своей духовной и физической {10} природы, и тогда все виды искусства, наряду с наукой и физической культурой, приобретут всеобъемлющее значение.

Будем же готовиться к этому времени, будем познавать друг друга и будем изучать, общие для всех, творческие законы человеческой природы.

Эти неизменные, обязательные для всех законы творчества связывают нас — артистов всех национальностей. Эти законы мы должны изучать вместе, овладевать ими и вырабатывать для них соответствующую психотехнику актера.

Долой искусство, извращающее творческую природу человека-артиста. Пусть каждый из нас помогает друг другу и в смысле познавания души народа каждой национальности.

Пусть каждая нация, каждая народность отражают в искусстве свои самые тончайшие, национальные человеческие черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои национальные краски, тона и особенности. Пусть в этом раскрывается душа каждого из народов. Хорошая национальная пьеса, хорошо поставленная и сыгранная хорошими актерами их наций — лучше всего вскрывает душу народа.

С такими чувствами, я мысленно буду присутствовать, вместе со своими друзьями и товарищами по МХАТ, на предстоящих гастролях нашего театра и издали буду радоваться той связи, которая прочно завязывается между нами.

Приветствую всю артистическую семью прекрасной Украины, люблю их темперамент, их артистический талант, их песни, их голоса, танцы, музыку, живопись и прикладное искусство.

*К. Станиславский*

{13} Я к сожалению, сам с театром приехать в Киев не могу. А очень хотелось. С этой поездкой невольно вспоминается давнее прошлое. И приходит на ум сравнение. Может быть, это будет вам интересно.

36 лет тому назад никакому столичному театру не могло и в голову прийти — двинуться с места со всем актерским персоналом, с декорациями, бутафорией, одним словом, — всем театром. Это было бы предприятием недоступным никакому театральному бюджету.

Во всем мире, только одна немецкая труппа герцога Мейнингенского позволяла себе эту роскошь — ездить со всем составом не только по городам Германии, но и в другие страны, и к нам, в тогдашние Петербург и Москву, и, кажется, даже в Киев.

И вот, в 1900 году театр, которому еще не минуло двух лет, рискнул отправиться полным своим ансамблем, со всем имуществом, в Ялту и Севастополь — только для того, чтобы показать себя Чехову. Это был молодой Московский Художественный театр. Он уже сделал себе славу постановками «Чайки» и «Дяди Вани». А Чехов, до этого не имевший успеха на сцене, закаялся не писать для театра. И вот, для того, чтобы подбодрить его на новую пьесу, театр поехал показать себя любимому автору.

{14} После того, через два года, мы уже рискнули двинуться и в Петербург. И так как там успех превзошел все наши ожидания, то поездка в Петербург возобновлялась каждую весну. Но в «так называвшуюся тогда» «провинцию» ехать не рисковали. Ведь театр был частный. Актеры сами были пайщиками. И только в 1912 г., в первый раз, Художественный театр решился на это — и первым городом был Киев. Труппа, сотрудники, весь технический персонал, 28 вагонов имущества, — только один Художественный театр мог позволить себе такое рискованное предприятие.

Тогда успех тоже был огромный. Молодежь столпилась у кассы с ночи для того, чтобы получить дешевые билеты. Цены на места тогда были дорогие.

Какая разница с сегодняшним днем! Театр приезжает не только обеспеченный, но даже как бы обогащающий своих работников. И приезжает он не в страну, где всякая русификация не могла приниматься лучшими людьми страны приветливо, а приезжает в свободную страну родную, дружественную, в страну, где уже не относятся ревниво к тому, что у Москвы есть такой театр, — потому что она имеет и свой прекрасный театр, в страну, которая бок о бок, рука об руку строит с нами свою радостную, социалистическую жизнь.

Так как поездки Художественного театра всегда происходят весной, то труппа отдается им охотно: тут и перемена места, и радость весеннего солнца, да еще Киевский Днепр и мягкая музыкальная украинская речь, — речь, льющаяся теперь свободно, у себя дома, — все это наполняет коллектив особенным возбуждением, которого я, к величайшему сожалению, сейчас лишен.

Но мысленно буду и со своим театром и с его новой публикой.

*Вл. Немирович-Данченко*

# **{****15}** *В. Г. Сахновский* Жизнь и деятельность театра 1898 – 1936 гг.

### **{****16}** 1

В 1898 году, в среду 14 октября по старому стилю, в Каретном ряду в Москве, в помещении театра, «Эрмитаж» начал свое существование Московский Художественный театр, тогда называвшийся: Художественно-Общедоступный театр.

Художественный театр возник в эпоху глубокой реакции и величайшего зажима общественной мысли. В конце 90‑х годов репертуар Малого, Александринского и провинциальных театров представлял собою безотрадную картину. Его наполняли малоинтересные, в художественном отношении, и пустые по своему социальному значению произведения второстепенных драматургов.

Основное, что должно было интересовать театральных деятелей и руководителей сцены того времени — существенные вопросы социальной этики, семьи, положения женщины, общественной инициативы, которые хотя бы и в скрытой форме волновали лучших представителей передовой интеллигенции России, — проходило мимо них. Эти вопросы были поставлены и даже в некоторой степени разрешены в творчестве Чехова, Льва Толстого и остро и по новому для русских зрителей в драматических произведениях Ибсена, Гауптмана и Кнута Гамсуна.

{20} Ибсен, Гауптман и Чехов не появлялись на казенных сценах, Их читали, но воплощенными на сцене их не видели.

В эту глухую пору общественной и литературной жизни возникает Художественный театр, организуемый двумя крупнейшими театральными деятелями, уже и в ту пору, привлекавшими внимание театральных и литературных людей конца 90‑х годов. К. С. Станиславский (Алексеев) был уже известен, как деятельный член Общества Искусства и Литературы, как актер, сыгравший ряд крупных трагедийных и характерных ролей и как режиссер, художественный организатор целого ряда спектаклей. К. С. Станиславский, в руководимом им Обществе Искусства и Литературы, продолжал линию Мейнингенского театра, который произвел на него сильное впечатление.

Художественное направление, творческий метод, которого держался Мейнингенский театр, увлекал К. С. Станиславского не только натуралистическими приемами режиссуры. Главное, — это разрыв с традициями театральной условности, с театральной рутиной, — вот что увлекало, в театре Мейнингенцев, К. С. Станиславского. Наряду с этим — упорная работа на каждодневных репетициях над созданием актерского ансамбля. Руководитель Мейнингенцев — Кронек добивался ансамбля не только между ведущими персонажами, но и в массовых сценах. Ансамбль в спектакле, верность исторической правде в обстановке отличали школу Мейнингенцев от направлений сценического искусства в русском театре и в театре Западной Европы.

Под большим влиянием Мейнингенцев были поставлены К. С. Станиславским в Обществе Искусства и Литературы «Уриэль Акоста», «Отелло», а позже «Самоуправцы» и «Венецианский купец».

Не менее видным театральным деятелем в конце 90‑х годов был Вл. И. Немирович-Данченко, в это время уже известный драматург, поставивший несколько пьес на казенных сценах Малого театра в Москве и Александринского театра в Петербурге, известный театральный критик, сотрудник передовых газет и журналов того времени. Вместе с тем, к концу 90‑х годов, накануне организации Художественного театра, Вл. И. Немирович-Данченко уже обладал своим методом в области сценического искусства.

Его присутствие на репетициях Малого театра, когда готовились к постановке его собственные пьесы, занятия с учениками Филармонического училища, где он был профессором по классу драмы, воспитали в нем своеобразного режиссера, обладавшего приемами, которых не знали режиссеры того времени. Он уже тогда был мудрым и тонким учителем сцены.

Его режиссерское направление правильнее всего было бы назвать литературно-психологическим; т. е. направлением, благодаря которому, на основе литературного текста, на основе изучения автора, вскрывалась {23} вся глубина данного писателем образа и ставился исполнителю ряд глубоких психологических задач, решением которых создавался сценический образ живого человека, однако, соответствовавший образу, данному автором.

Итак, К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко к концу 90‑х годов, накануне их встречи, оба были крупнейшими театральными деятелями.

Знаменательная встреча К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко произошла 22 июня 1897 г. В эту первую встречу они разрешили все вопросы организации театра, который должен был возникнуть на принципах, близких встретившимся двум театральным деятелям.

Спустя почти 30 лет, К. С. Станиславский, вспоминая об этой встрече, писал, что «мировая конференция народов не обсуждает своих важнейших государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационный план, проект будущего театра, наши взаимоотношения».

В эту знаменательную встречу 22 июня 1897 г. оба основателя Художественного театра проговорили 18 часов, начав беседу в ресторане «Славянский Базар», и закончив ее на даче К. С. Станиславского.

В 1898 году, открывая спектакли в Каретном ряду, основатели Художественного театра назвали его «Художественно-Общедоступным», потому что театр предназначался «для небогатого класса людей». Общедоступность цен была положена в его основу. Половина мест в зрительном зале была ниже рубля, а некоторая часть — даже ниже 50 коп.

### 2

Каков первоначальный состав Московского Художественного театра, тогда еще «Общедоступного»?

Были три резервуара, из которых черпал свои художественные силы театр. Треть труппы составляли те, с которыми работал К. С. Станиславский в Обществе Искусства и Литературы. Другая треть — составилась из учеников Вл. И. Немировича-Данченко по Филармоническому театральному училищу. Остальные не встречались в художественной работе ни с К. С. Станиславским, ни с Вл. И. Немировичем-Данченко.

Из Общества Искусства и Литературы вместе с К. С. Станиславским в состав Художественного театра вошли артисты: Лилина, Санин, Лужский, Артем, Самарова, Андреева, Бурджалов, Красовский и другие. Из Филармонического училища пришли в Художественный театр ученики Вл. И. Немировича-Данченко: Москвин, Книппер, Мейерхольд, Роксанова, Мунт, Савицкая, Тихомиров, Загаров, Снегирев и другие. В третьей {24} группе из ведущих актеров того времени были: Вишневский, Дарский, Судьбинин, Адашев, Грибунин. Для массовых сцен были приглашены выходные, актеры, как из числа работавших в Обществе Искусства и Литературы (их было 29 человек), так и из тех, которые имели то или иное отношение к, Филармоническому училищу (127 человек). В дальнейшим, в первые годы существования Художественного театра, для массовых сцен привлекались студенты Московского университета.

Основным вопросом для театра — являлся репертуар. Огромный труд, по разработке, обдумыванию и составлению репертуара лег на Вл. И. Немировича-Данченко, который наряду с директорской и режиссерской работой, направлял литературную сторону театра. Он являлся толкователем психологических и социально-философских замыслов драматурга в спектаклях Художественного театра.

Как было уже указано, в конце 90‑х годов руководителями других столичных театров был упущен целый ряд вопросов, интересовавших и волновавших передовую, русскую интеллигенцию. Надлежало поэтому, с одной стороны, сосредоточить свое внимание на новых писателях, которые вовсе выпали из репертуара ведущих театров того времени, а с другой стороны, обратить внимание на классический репертуар, который в той или иной степени отвечал общественным запросам радикальной интеллигенции. Так и составился репертуар первых лет Художественного театра — из произведений классиков и — Чехова, Ибсена, Гауптмана, которые по сути дела отвечали запросам, возникавшим тогда в русском передовом обществе.

В дальнейшем, много лет спустя, Художественный театр смело подошел к таким писателям, как Гамсун и Метерлинк, потому что и в актерском отношении, и в постановочном, и в идейном они давали театру богатый материал.

До 1898 года трагедия Ал. Толстого «Царь Федор Иоаннович» не была разрешена для исполнения на сцене. Она давалась в придворных закрытых спектаклях на сцене Эрмитажного (в Зимнем дворце) театра в Петербурге, при чем исполнителями этой пьесы были лишь члены царской фамилии и придворная знать. Тридцать лет была под запретом пьеса Ал. Толстого «Царь Федор Иоаннович». В 1898 г. «Царь Федор Иоаннович» был разрешен к постановке не только в Москве, но и в Петербурге, в Суворинском театре. Москва впервые увидела «Царя Федора Иоанновича» на сцене Художественного театра — в первый сезон, в день открытия театра.

Уже по одному репертуару Художественный театр обращал на себя серьезное внимание зрителей и критики. С одной стороны, спектакль «Венецианский купец» Шекспира — пьеса, которая давно выпала из репертуара других театров; с другой — совершенно новый писатель, которого не знала до тех пор русская сцена, — Гауптман с его пьесой {28} «Потонувший колокол». И, наконец, темы, выдвигаемые пьесой Писемского «Самоуправцы» и пьесой Ал. Толстого «Царь Федор Иоаннович», и, в особенности, темы, образы, чувства и мысли чеховской «Чайки».

Следующий сезон был в репертуарном отношении также построен чрезвычайно остро. В сезон 1899 г. поставлены: «Антигона» Софокла, «Эдда Габлер» Ибсена, «Смерть Ивана Грозного» Ал. Толстого, «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Геншель» Гауптмана, «Дядя Ваня» Чехова, «Одинокие» Гауптмана. Второй год еще определеннее подчеркивал репертуарное направление, так сильно отличавшее Художественный театр от Малого. Здесь мы снова видим трагедию «Антигону». Появляется Гауптман[[1]](#footnote-2), при чем в «Извозчике Геншеле» сценически вскрыты те социальные проблемы, которые были так характерны для творчества Гауптмана того временит, а в «Одиноких» — вопросы этики и женский вопрос, столь занимавший русскую и вообще передовую европейскую интеллигенцию 90‑х годов.

Ибсен был представлен в репертуаре Художественного театра одной из своих наиболее глубоких и острых пьес, — «Эддой Габлер».

Наконец, «Дядя Ваня» Чехова раскрыл жизнь русской провинциальной интеллигенции и познакомил с живыми вопросами, которые обсуждались среди разночинной, радикальной, интеллигентской и мелкобуржуазной части русского общества.

В следующем сезоне были поставлены: «Снегурочка» — Островского, «Доктор Штокман» Ибсена. «Три сестры» Чехова, «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена, «Михаил Крамер» Гауптмана, «Дикая утка» Ибсена и «В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко.

Каждая из этих пьес представляла глубокий интерес и с точки зрения новых задач, которые ставились исполнителям, и с точки зрения критика и зрителя. В каждой из этих пьес разрешалась какая либо из тех проблем, которые уже стояли в русской критике или к которым так или иначе подходили с острым вниманием лучшие зрители русского театра.

В репертуарном отношении Художественный театр поднимал большие принципиальные вопросы. Он ставил социально-психологические темы. Художественный театр сыграл огромную общественно-политическую роль в дореволюционный период жизни русского общества. В следующем, 1902 году — знаменательном для Художественного театра, появляются впервые пьесы Максима Горького «Мещане» и «На дне». Постановка этих пьес была крупнейшим событием русского театра и в Петербурге, где впервые были показаны в гастрольной поездке «Мещане», и в Москве, где впервые был показан спектакль «На дне». Художественный театр {31} и А. П. Чехов побудили А. М. Горького обратиться к драматургии. Этим крупнейшим событием русская литература обязана Художественному театру. Драматургия Горького непосредственно связана с Художественным театром. Вместе с тем эти две постановки были крупнейшим событием во внутренней истории Художественного театра, потому что творчество Горького, с такой четкостью заостряющее социальные проблемы, потребовало от сценического искусства иных приемов для своего выражения. Оно повернуло творчество актера в ту сторону, которую мы теперь называем социальной трактовкой образов, нахождением социальной направленности спектакля.

### 3

Творческий метод Художественного театра начал выясняться с первых дней его существования, но окончательно сложился в течение дальнейших десятилетий.

Первых зрителей и критиков Московского Художественного театра поразила не постановочная сторона спектаклей, а умение вскрыть правдиво и просто ту глубокую основу человеческой жизни, которая прежде заслонялась «театральностью». Против «театральности в театре» выступил в своих режиссерских работах К. С. Станиславский. Со штампами, ремесленностью актеров, с театром «представления» он боролся, указывая своим примером новые пути, как актер, и наполняя живой жизнью спектакли, которые ставил как режиссер. Вл. И. Немирович-Данченко, запрещая исполнителям «играть», — играть чувства, слова, положения, образ, — добивался в своих спектаклях — того, что на сцене были просто живые люди, а не актеры, «играющие» живых людей, которые действовали, чувствуя себя в спектакле так же естественно и удобно, как в жизни. Находя простейшие задачи для самых сложных состояний и положений на сцене, Вл. И. Немирович-Данченко делал спектакли кусками жизни, однако, всегда добиваясь того, чтобы актер исходил из той конкретной обстановки, в которую поставил его данный писатель. Оба художественных руководителя — К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко будучи режиссерами каждой из перечисленных выше пьес, добивались такой работы актера, при которой зритель, приходя на спектакль, забывал, что происходящее на сцене есть искусство театра, а не жизненная действительность, которую он непосредственно наблюдал вокруг себя.

Первоначально, Художественный театр, желая резко отмежеваться от театральщины в театре, впадал в утрировку натуралистических приемов, и эти натуралистические подробности загромождали сцену, загромождали самое исполнение. И тем не менее «Царь Федор Иоаннович» Ал. Толстого {32} и, в особенности, «Чайка» Чехова были подлинным переворотом в сценическом искусстве.

Спектакль «Царь Федор Иоаннович» поражал глубокой правдивостью и жизненностью не только в исполнении главных ролей царя Федора, Ирины, Годунова, Шуйского, но и в исполнении второстепенных ролей пьесы в такой же мере, как и в исполнении каждого играющего в массовой сцене.

Изучение Московской жизни XVI века, изучение всех мелочей быта, перенесение почти что подлинных аксессуаров на сцену, умение пронизать духом той эпохи все действие спектакля делали то, что зритель порой не мог разобраться — сидит ли он в зрительном зале или вошел в кремлевские палаты. Но это не мешало ему видеть в лице царя Федора, Ирины, Годунова театральные фигуры и лирико-героические образы, приподнятые стихами Ал. Толстого.

В отношении к образам, созданным Художественным театром на основе драматургии Чехова, метод Художественного театра показал блестящие результаты. Когда открылся занавес на первом действии чеховской «Чайки» и стали появляться хорошо знакомые из чеховских рассказов и повестей, а главным образом — хорошо знакомые из непосредственных впечатлений, вынесенных из жизни в русской провинции, живые люди, — в зрительном зале произошел какой-то сдвиг. Была полное недоумение, какими средствами театр добивается того, что зритель, сам не замечая, шаг за шагом идет за судьбой каждого появившегося на сцене человека, каким образом узнает он всю его биографию, каким образом ему становится ясным из просто сказанного слова, из паузы, из будто бы нечаянного взгляда все, как будто он прочитал целую главу, характеризующую сложные психологические состояния этого человека. Никто из изображенных в «Чайке» персонажей — ни Треплев, ни Нина Заречная, ни Тригорин, — никто не представлял из себя каких либо выдающихся людей, тех, кого мы называем героями жизни. Это были обыкновенные хмурые люди Чехова, люди сумерек русской жизни того времени. Это был заглушённый протест, нераздавшийся крик полузадавленных людей. Вся глубокая лирика и острая мысль наполнявшие выведенных Чеховым людей, были вскрыты Художественным театром в этом спектакле.

Каким же образом удалось Художественному театру найти эту творческую атмосферу, столь воздействовавшую на зрительный зал? Не обычной, для предшествовавшей, Художественному театру, эпохи сценического искусства была работа, которая велась внутри театра. Работа режиссеров с исполнителями, работа самих исполнителей над самими собой и над ролью могла давать такие блестящие результаты только потому, что были по новому организованы творческие процессы внутри самого театра.

{36} Оба основателя и руководителя Художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко сразу поставили дело так, что вся атмосфера жизни в театре содействовала этим творческим процессам. Сосредоточенность внимания, собранность его во время репетиционной работы, тишина и чистота в репетиционных залах и в коридорах театра, необычайная серьезность к тому делу, которым занимается каждый работающий в театре, — вот что обеспечило возможность возникновения этих творческих процессов.

В организационном отношении в Художественном театре все было важно: и внимание обслуживающего персонала к зданию театра, и отношение к своей работе внутри мастерских театра, и отношение к зрителю, когда он подходит к зрительному залу, и окраска стен театра, и освещение в обслуживающих помещениях театра, материал и цвет занавеса, и бесшумное его движение. Все было предусмотрено для того, чтобы в этой атмосфере мог бы себя наиболее просто и серьезно чувствовать исполнитель. И это состояние исполнителя передавалось в зрительный зал.

Обращаясь к самой существенной стороне творческого метода Художественного театра, надо прямо сказать, что обоими руководителями, К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, найдены и определены некоторые новые приемы в работе с исполнителями, в своей сумме создавшие творческий метод театра. На протяжении почти сорока лет они применительно к каждой пьесе тщательно и глубоко продумывали основную линию спектакля и постепенно обсуждали его через совместную большую работу с актерами. Первоначально, в Художественном театре, чрезвычайно долго и серьезно работали за столом, в фойе, вдумываясь в каждый образ, оговаривая его, оговаривая самый текст автора, стараясь как можно глубже вникнуть в произведение писателя. Потом уже переходили к работам в репетиционном же помещении для нахождения верных отношений и связи между собой в действии исполнителей, в движении среди определенно расставленной мебели, в выгородках. И лишь в конце концов переходили на сцену, чтобы закрепить найденное в репетиционных помещениях, при чем этот последний период занимал самое меньшее количество времени во всей репетиционной работе.

Такого рода прием работы с исполнителями помог руководителям Художественного театра создать актерский ансамбль, в котором каждое исполнение подчинено общему замыслу и в котором нет маленьких ролей. Большой этап пройден Художественным театром в период, когда ставились классические произведения русского и западноевропейского репертуара. Этот этап — сейчас же после 1905 года и вплоть до 1917 года. В годы новой реакции, после 1905 года, Художественный театр преимущественно ставил классику. Наиболее яркие постановки Художественного театра из репертуара Шекспира («Гамлет»). Мольера («Мнимый больной»), {38} Гольдони («Хозяйка гостиницы»), Пушкина, («Борис Годунов», маленькие драмы), Грибоедова («Горе от ума»), Тургенева («Месяц в деревне», «Нахлебник») Толстого («Живой труп»), Достоевского («Братья Карамазовы»), Островского («На всякого мудреца»), Гоголя («Ревизор»), относятся именно к этому периоду. Правда, в этот период, занял довольно большое место, из авторов современных той эпохе, Леонид Андреев, пьесы которого «Жизнь Человека», «Анатэма», «Екатерина Ивановна», «Мысль» были поставлены и сыграны настолько своеобразно и остро, что отзывы об этих спектаклях составили почти целую главу в истории театральной критики.

В период постановок классиков в Художественном театре было обращено преимущественное внимание на раскрытие особенностей внутреннего образа каждого из них, вскрытие индивидуальной природы мыслей, стиля и творческих приемов каждого из них. Сценически это достигалось не только исключительной, филигранной работой над ролями К. С. Станиславского, И. М. Москвина, В. И. Качалова, О. Л. Книппер, М. П. Лилиной, Л. М. Леонидова, В. В. Лужского, В. Ф. Грибунина, Л. М. Кореневой, но и разработкой общей концепции спектаклей, театрально раскрывавшей писателей. При чем сделано это было не при помощи каких либо сценических трюков, а раскрытием основной идеи произведения и нахождением общей атмосферы, передающей данного писателя.

Этого добивались и в оформлении. Поэтому были привлечены художники, которые более всего, каждый в отдельности, передавали в своем творчестве пластические образы Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого. Основным методом в приемах работы исполнителей, режиссеров или декораторов было идти по сквозному действию пьесы, а вместе с тем, в конечном результате, добиваться раскрытия «сверхзадачи» (обобщающей идеи), определяющей и самый спектакль и каждую из ролей.

Одним из сложнейших процессов в долгой работе каждого из актеров Художественного театра, исполняющего ведущую или даже меньшего значения роль, даже роль в массовой сцене, является нахождение зерна роли, того зерна, обращение к которому на протяжении всего действия спектакля позволяет каждому персонажу оставаться всегда тождественным себе, будучи, с одной стороны, живым человеком, т. е. тем самым «я», которым является актер, а, с другой стороны, тем «образом», которого он воплощает.

Работа над каждой из поставленных перед собой театром задач занимает много месяцев. Для того, чтобы с полной сознательностью и собранностью всего коллектива срепетировать спектакль, подойти к разрешению сверхзадачи спектакля, нужны часто не один, а два сезона.

Октябрьская революция произвела внутри театра огромные социальные сдвиги. На помощь театру, в этом отношении, пришла советская {42} драматургия, которая принесла на сцену театра живые вопросы и образы современности. В этот период Художественный театр поставил ряд пьес, отвечающих тем запросам, которые шли от новой советской общественности. Среди спектаклей этого периода надлежит отметить: «Пугачевщину» Тренева, «Дни Турбиных» Булгакова, «Бронепоезд 14 – 69» Всев. Иванова, «Унтиловск» Леонова, «Страх» Афиногенова, «Хлеб» Киршона, «Егор Булычов и другие» и «Враги» Горького, «Платон Кречет» Корнейчука.

В создании этих спектаклей Художественный театр работал тем же методом, которым создавал и пьесы предшествовавшего репертуара, но он их насытил большим социальным содержанием. В этот же период Художественный театр работал и над пьесами классического репертуара. Так, в этот период были поставлены: «Горячее сердце» Островского, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Мертвые Души» Гоголя, «Воскресение» Л. Толстого.

Каждая из этих постановок, вскрывая всю глубину писателя, перекликается с теми запросами, которые существуют у советского зрителя. Мысль о том, как жизнь, изображенная сценически каким либо из классиков, оценивается советским зрителем, что он принимает в нем и чего не принимает заставляет театр глубоко задумываться при разработке образов целых сцен.

В дальнейшем репертуаре Художественного театра намечены: пьеса Тренева «Любовь Яровая», а также — «Борис Годунов» Пушкина и инсценировка «Анны Карениной» Толстого.

Параллельно с работой над постановкой отдельных спектаклей внутри театра идет работа над уяснением основ системы Художественного театра. Работа над собой и над ролью — это работа актеров. Но система Художественного театра в равной мере обязывает и режиссуру МХАТа не заштамповывать уже найденные приемы занятий с исполнителями, а все дальше и глубже развивать в себе уменье помогать исполнителям раскрывать содержание каждого образа и смысл литературного произведения.

Так, обогащенный опытом современности, поставленный Октябрьской революцией перед широкими и серьезными задачами, связанный с новым зрителем, работает сейчас Художественный театр, выковывая систему создания спектакля, создания живых людей на сцене, при постоянном и непосредственном участии в его жизни руководителей и основателей МХАТа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

# **{****43}** *П. А. Марков* Советская драматургия в театре

{44} Художественный театр всегда смотрел на драматургию как на часть общего литературного движения. Принимая всю специфичность драматургической формы, он требовал, однако, не удобного сценария к представлению, а большого литературного произведения, которое помогло бы подняться до значительных социально-философских проблем и показать внутреннее содержание образов. Стремление прикоснуться к современной жизни глубоко жило в театре. Пьесы, представляемые в театр, этой потребности не отвечали, — они казались узкими и ущемленными по сравнению с тем, что произошло за семь лет в стране. Молчать Художественный театр не мог и не хотел, ставить схематические вещи для него было невозможно в силу явного противоречия его мастерства и авторского подхода. Отсюда, вызвавшее ожесточенные нападки на театр, обращение его к беллетристике. В этом обращении, однако, не было ни пренебрежения к дарованиям уже выкристаллизовавшихся драматургов, ни недоверия к их силам. Дело было в различии взглядов на театр и на роль драматурга в нем. Театр отнюдь не закрывал глаза не предстоящие трудности, но перед ним вставал вопрос гораздо более существенный и важный, чем вопросы технического мастерства. Это {48} был вопрос об идейном содержании играемых пьес, о Дальнейших путях Художественного театра, о внутреннем содержании и значении сценических образов.

Обращаясь к беллетристам, театр ждал от них не столько совершенных пьес, сколько богатого жизненного материала, которого ему недоставало и которого, сознаемся, не было в большинстве шедших, в других театрах, пьес. Как бы занимательно Файко не писал «Озеро Люль», как бы интересны не были сценические мемуары Билль-Белоцерковского («Шторм»), как бы зло не высмеивал Ромашов недостатки нэпа, — везде в этих пьесах мы имели дело или с разорванными эпизодическими явлениями, или с крайне субъективным освещением современности. МХАТ нужно было идти в гущу жизни. Это было самое серьезное и важное испытание для его творчества. Чем более вливалась, тематически и внутренне, новая действительность на сцену МХАТ, тем повелительнее и серьезнее была необходимость пересмотра своих политических позиций.

Не случайно, конечно, группа писателей-попутчиков была так существенно близка Художественному театру в эти годы. В конце концов, это было совпадение не только по методам творчества, это было совпадение и по миросозерцанию. Художественный театр принял революцию, он готов был стать ее изобразителем на сцене, но было бы напрасно приписывать театру, в особенности на тех порах и в тот период, законченное миросозерцание и определившуюся идеологию. Он находился в процессе первичных поисков, и раскрывающаяся перед ним жизнь манила и увлекала его. Она увлекала одинаково и старшее поколение актеров театра и молодежь, которая сама выросла и воспиталась в годы гражданской войны. Писатели-попутчики, стоявшие на той же внутренней позиции, естественно казались наиболее близкими театру.

Сближение театра с беллетристами происходило не легко. Принципиально правильное — оно было творчески затруднено. Большинство из них, придя в театр, впервые знакомились со сценической техникой, вдобавок в таком ее своеобразном преломлении, как в МХАТ. Они приносили богатый жизненный материал, свежесть взглядов, великолепное психологическое наблюдение, глубоко вспаханные и взрыхленные образы. В этом сыром материале театр нуждался более чей в чем либо. Но как было разобраться в этом хаосе, часто неорганизованных впечатлений, и в этом количестве событий, которые порой подменяли внутреннее действие. Очень часто приходилось сталкиваться в таких случаях с внешним пониманием театра у больших художников. Очень часто театральность у них обозначала внешнее движение, а не внутреннее действие. В своих первоначальных попытках писать пьесы они порой оказывались под влиянием традиционного представления о театре вообще. Работая с ними, театру приходилось вводить их {50} в лабораторию своих творческих замыслов, в особенности своего взгляда на пьесу, на роль в ней актера.

Это сближение, по-видимому, было плодотворно для той и для другой стороны. Характерно, что даже такой техник драматургии, как Булгаков, первоначально принес инсценировку своей «Белой гвардии» в качестве огромного тома с многочисленными картинами и эпизодами, с такими по существу, нетеатральными вещами, как сон Алеши Турбина и т. д. Это внешнее понимание театральности находилось в полном противоречии с внутренними поисками образов, господствовавшими у самих авторов. В своих беллетристических произведениях, романах и повестях они внимательно и глубоко следили за развертыванием идеи и за ее выражением в отдельных эпизодах или образах. Придя в театр, они как бы приносили с собой шаблонное представление о театре и драматургии, которое накопилось у них за предшествующие годы. Пример сна в пьесе Булгакова не единичен. К такому же приему потом прибегает Олеша в «Заговоре чувств». По существу, это обозначало лишь невозможность выразить психологическое содержание образов или идею пьесы средствами драматургии. Так возникла обычная трагедия театра и автора, — автора, который представлял себе свое произведение в иных формах и очертаниях, нежели те, которые потом показались на сцене.

Процесс переработки пьесы был всегда мучителен и волнующ. Режиссура театра и автор, иногда с участием актеров, по нескольку раз переделывали пьесу. В окончательном своем виде она появлялась на сцене лишь после пятой, шестой редакции.

В театре шла напряженная лабораторная работа. Нужно было одновременно освоить новое социальное содержание образов. На сцену МХАТ широкой толпой входили уже не люди прошлого, а люди нашей современности. Они появились на сцене со своим опытом гражданской войны, с психологией, которая была не обычна, но привлекательна и интересна для работников Художественного театра. Чем более вдумывался театр в показанные им спектакли, чем более творчески он понимал и входил в изображаемые события, тем более прояснялась и становилась отчетливой его политическая физиономия.

Драматурги многому внутренне научили театр. Репетиции их пьес становились политическими уроками. Нельзя было внимательно и глубоко работать над «Бронепоездом», не поняв и не осознав природы партизанщины, роли интервентов, социальной природы белого движения. Нельзя было понять глубоко символику «Блокады», не проникнув в истоки Кронштадского мятежа. Театр постепенно связывался с живейшими проблемами современности. Они вставали перед ним не схематически, но в полнокровии образов, в силе и глубине классового пафоса, в неповторимости индивидуальных черт. Умел ли театр на этих первых порах соединить воедино классовое и индивидуальное? Вряд ли… Но, {52} научив многому актеров, эти пьесы вызвали такой критический анализ и такой требовательный подход к образам, которые удивляли авторов.

Получив в свои руки авторский материал, актеры, по замечанию одного из авторов, становились следователями. Чем более их интересовала современная жизнь, тем более последовательны и определены становились они в своих требованиях к автору. Необходимость оправдания и объяснения каждой реплики действующих лиц порой ставила автора в тупик. Между тем, без таких объяснений Художественный театр не мог играть пьес. По существу, роль только тогда может быт передана актеру, когда автор сам внутренне проиграет ее. Драматург, по существу, — актер, исполняющий каждую из своих ролей. Если он идет только от реплики к реплике, то неизбежно проявятся внутренние пустоты, раздражающие актера. Нет более серьезного, требовательного и придирчивого критика, чем актер.

Как бы то ни было, обращение Художественного театра к беллетристам оказалось для театра внутренне оправданным. Оно было, однако, лишь первым этапом на пути создания вокруг МХАТ современного литературного окружения. Оно было как бы первоначальным накоплением материала. Оно позволило театру удержаться на позициях правдивости и не впасть в соблазн поверхностного усвоения новой жизни. Несомненно, что театр пошел по линии наибольшего сопротивления. Это окружение было важно в принципиальном смысле. Оно удержало вновь драматургию как часть литературы, оно отвергало взгляд на драматургию, как на сцену и как на повод для театрального представления. Оно настойчиво требовало углубления психологического содержания, оно настойчиво требовало внутреннего развертывания заложенной в спектакле идеи.

Следующим этапом должно было быть, так оно и случилось, обращение к политическому спектаклю. Накопив достаточно внутреннего материала, Художественный театр должен был поставить себе задачей создание спектакля острой политической мысли. Нечего скрывать, что в пьесах писателей-попутчиков, очень много давших театру, заразивших его волнением нашей эпохи, обогативших его содержанием нашей современности, было больше верных чувств и этических проблем, чем ясно доказанных и выраженных политических идей. Эти спектакли были еще противоречивы. Театр, ставя их, не нащупал твердой идейной почвы. Еще мучительно билась его мысль над вопросами «оправдания» и «осмысления» революции, — свойств большинства художников интеллигентов-попутчиков. При этом в театре, — во всем его огромном коллективе, — еще продолжало существовать наследие его философских, идеалистических взглядов.

И в «Унтиловске», и в «Блокаде», и в «Бронепоезде» вопросы этики и морали доминировали над темами непосредственно политическими и социальными. В самом их восприятии было много символического {54} обобщения, — особенно в «Унтиловске» и в «Блокаде». Тем не менее оба эти спектакля, — при всех своих авторских и театральных недочетах, — недооценены по-настоящему критикой. И Леонов, и Вс. Иванов нашли в этих пьесах, несмотря на их драматургическую незавершенность и политическую неотчетливость, выражение той воли к перерождению человека, к разрушению старого мира, которая по настоящему волновала театр и сближала его с революцией. Каждый художник идет к революции своим путем. Первое, что увидел театр в революции, — освобождение человека, рождение новой морали. Об этом говорили на своем символическом языке и «Унтиловск» и «Блокада». Театр впитывал в себя новые образы; их социальное зерно, первоначально туманное и неотчетливое, все более и более прояснялось. Уездная «Русь» растратчиков, уходящий «Унтиловск», героизм партизан и рабочих «Бронепоезда» — требовали своего дальнейшего осмысления в разрезе политического спектакля. Эти спектакли оказались мостом к следующему этапу деятельности театра.

В 1930 г. различие между драматургией и литературой стало сглаживаться. Политические проблемы волновали театр.

После постановки «Бронепоезда», «Блокады», «Унтиловска» и «Растратчиков» шли постановки «Хлеба» и «Страха». И в том и другом случае театр отчетливо сознавал свою задачу — создать спектакль политической мысли. Для этого пьесы Киршона и Афиногенова давали достаточно повода. Они поставили театр перед текущей современностью. Они бросили его в гущу классовой борьбы в деревне и в среде научных работников. Они особенно подчеркивали идейную направленность спектакля. Одновременно они настойчиво подсказывали необходимость классовой оценки образа. Репетиции этих пьес, в особенности «Страха», превращались часто в ожесточенные споры, захватывающие самые актуальные проблемы современности, в поиски социальной и психологической мотивации образов. Эти споры переходили в защиту творческого метода МХАТ. Как бы ни оценивать каждую из этих пьес, — необходимо подчеркнуть их роль в политическом воспитании МХАТ и в выяснении его методологических позиций. В этом смысле особенно интересен переход от «Хлеба» к «Страху», где политическая направленность пьесы показана в гораздо более сложных линиях, чем в «Хлебе». Было интересно вместе с автором углублять классовые корни персонажей, ища их индивидуального проявления в «предлагаемых обстоятельствах». Пьеса перерабатывалась много раз — Афиногенов один из самых чутких к интересам театра, но и самых твердых в отстаивании своей линии авторов. «Страх» и «Хлеб», сыграв большую художественно-политическую роль для театра, целиком еще не удовлетворили театр. Через рационалистический покров пьесы Киршона театр с трудом и с вниманием пробирался к правде мысли и чувств. Перед театром встала задача: сделать {56} «мысль» образа — политическую мысль — такой же органической и глубокой для сцены, как она органична и глубока в окружающей нас жизни у большевиков, у строителей социализма. Многие образы казались в этом смысле лишь набросками. Порою, напротив, логика построения образа не связывалась с правдой его жизни, не сливалась в то отчетливое и сложное целое, когда можно говорить о выражении классового образа через индивидуально-неповторимые его черты. После этих постановок МХАТ яснее увидел и свои недочеты, и те требования, которые он должен был предъявлять к автору.

В поисках обновления Художественный театр обращался и к такому драматургу, как Ю. Олеша (постановка «Трех толстяков») и к западным драматургам; так, он включил в свой репертуар «Продавцов славы» и «Рекламу». К этой же области относятся и переговоры с Маяковским, и работа над «Первой Конной».

Наиболее близкое совпадение произошло с Олешей в «Трех толстяках». Казалась так же интересной возможность работать с Маяковским, как с одним из самых смелых и глубоких театральных драматургов. Маяковский предлагал переделку «Мистерии-Буфф» и рассказал содержание двух, задуманных им пьес. Одна из них должна была изображать похождения человека, получившего колоссальное наследство в СССР и не имеющего возможности тратить эти деньги. Вторая должна была быть углубленным диалогом двух, действующих лиц в четырех актах, диалогом о любви. Эти переговоры велись театром в последние годы жизни Маяковского.

Большая предварительная работа над «Первой Конной» была произведена театром с Вс. Вишневским. Заключенный в пьесе противоречивый материал и привлекал и отталкивал театр. Привлекал всюду, где у Вишневского его великолепная и злая страстность соединялась с яркой правдивостью и непосредственностью. Отталкивал всюду, где Вишневский становился нарочито схематичен и скучно поучителен. С Вишневским был выработан окончательный текст пьесы, которая не пошла лишь в силу заключенного Вишневским соглашения с театром Революции.

При этом, однако, очень часто происходило любопытное явление. Привлеченный остротой сюжета, как и в двух названных западных пьесах, Художественный театр, однако, преувеличивал значение заложенной в пьесе идеи и психологическое содержание образов. От натиска Художественного театра пьеса распадалась на отдельные куски. Она явно обнаруживала несоответствие актерского желания замыслам автора. Так это случилось и с «Растратчиками» Катаева.

Обогащение МХАТ современным репертуаром означало, естественно, и расширение его тематики. С особым вниманием МХАТ останавливался на проблеме молодежи. «Чудесный сплав» Киршона продолжил серию пьес, посвященных советской молодежи. Таких пьес было несколько {58} в репертуаре МХАТ: «Квадратура круга» Катаева, «Наша молодость» Карташова (по роману Кина «По ту сторону»), «Взлет» Ваграмова, готовившаяся к постановке «Дерзость» Погодина; они с разных сторон и в разных формах освещали данную проблему. МХАТ касался и роли молодежи в гражданской войне, и ее роли в авиации, бытовых вопросов и вопросов этики и морали, и т. д.

Больше всего интересовало театр, как складывается, растет новый тип человека, воспитанного уже в обстановке революции и социалистического строительства. Сюда правильно отнести и «молодежные» образы, появлявшиеся в других постановках МХАТ (Наташа в «Страхе», комсомольцы в «Хлебе», Кимбаев в том же «Страхе», Дениска в «Блокаде»). На этих образах особенно четко и явственно проступали черты новой складывающейся социальной психологии. МХАТ хотел бы быть помощником в воспитании молодежи, отнюдь не противопоставляя ее старшему поколению революционеров-борцов, но, напротив, тесно их между собою связывая. В последний сезон МХАТ осуществил пьесу молодого украинского драматурга Корнейчука «Платон Кречет». Театр остановился на этой пьесе из за ее глубокой лиричности и умения автора найти наряду с типичными и характерными образами ту теплоту и подлинную человечность, которая наполняет современную жизнь. В этой пьесе — более, чем в какой либо из пьес, поставленных в МХАТ ранее, — вырисовался образ большевика партийного (Берест) и непартийного (Кречет), в сложной борьбе за социалистическое общество и культуру.

Первый «попутнический» период и период «политических» спектаклей кажутся сейчас пройденными этапами. Перед театром встала задача социально-философского спектакля, осмысливающего диалектику нашей жизни, важнейшие ее проблемы в образах ярких и увлекательных, глубоких и идейно наполненных. «Егор Булычов» Горького и его же «Враги» указывают театру, как и драматургии, эти пути. Эти пьесы послужили к перестройке театра. Они с непоколебимой силой указывают, куда, в каком направлении должен идти театр. Драматургия большой правды, идейной насыщенности и глубокой сценической простоты идет на сцену. По сравнению с ними яснее становятся несовершенства прежних опытов МХАТ.

Театр высоко и благодарно оценивает пройденные этапы, как отправное начало большого творческого пути. Новое отношение к труду, взаимоотношения коллектива и личности, общественного и личного в жизни каждого, — проблемы, диктуемые всей обстановкой социалистического строительства, — вот что волнует театр. Он не может более разорванно ставить политические и этические вопросы, — они разрешаются для него в тесной связи с практикой строительства. Уже не «изобразителем» жизни, а сотворцом ее должен стать театр. Помочь строительству страны и влиться в него — не значит для МХАТ быть {60} фотографическим передатчиком отдельных явлений. Вместе с пролетариатом театр должен думать и разрешать встающие проблемы.

Оттого возрастает требовательность и к драматургической законченности произведения, и к завершенности образов, и к той простоте и глубине изложения, которая должна сделать заложенные в пьесе идеи доступными для широких масс. Театр не имеет права и не должен лгать. Он должен стать правдивым, ясным театром философской мысли, идейной направленности, эмоциональной заразительности и простых, ясных очертаний, достойных эпохи. Чем дальше работает театр, тем неинтереснее становится для него штампованная театральная мишура. Но он великолепно сознает, что все его желания и стремления — ничто без помощи драматургов. Он зовет драматургов к большой внутренней творческой смелости.

Большие театральные движения рождались от тех толчков, которые давала литература, двигая театр к новому осмыслению действительности. Горький своими последними пьесами указал пути театра и драматургии. Сюда и направлены сейчас внимание и заботы театра.

# **{****62}** Постановки Московского Художественного академического театра Союза ССР им. Горького

#### 1898

А. К. Толстой — Царь Федор Иоаннович.

Г. Гауптман — Потонувший колокол.

В. Шекспир — Венецианский купец.

А. Ф. Писемский — Самоуправцы.

Гольдони — Трактирщица.

Марист — Счастье Греты.

А. П. Чехов — Чайка.

#### 1899

Софокл — Антигона. Ибсен — Эдда Габлер.

А. К. Толстой — Смерть Иоанна Грозного.

В. Шекспир — Двенадцатая ночь.

Г. Гауптман — Геншель.

А. П. Чехов — Дядя Ваня.

Г. Гауптман — Одинокие.

#### **{****64}** 1900

А. Н. Островский — Снегурочка.

Ибсен — Доктор Штокман.

Ибсен — Когда мы, мертвые, пробуждаемся.

#### 1901

А. П. Чехов — Три сестры.

Ибсен — Дикая утка.

Г. Гауптман — Михаил Крамер.

Вл. И. Немирович-Данченко — В мечтах.

#### 1902

М. Горький — Мещане.

Л. Н. Толстой — Власть тьмы.

М. Горький — На дне.

Ибсен — Столпы общества.

В. Шекспир — Юлий Цезарь.

#### 1904

А. П. Чехов — Вишневый сад.

М. Метерлинк — Слепые. Непрошенная. Там внутри.

А. П. Чехов — Иванов.

Ярцев — У монастыря.

А. П. Чехов — Хирургия. Злоумышленник. Унтер Пришибеев.

#### 1905

С. Найденов — Блудный сын.

Е. Чириков — Иван Мироныч.

Ибсен — Привидения.

М. Горький — Дети солнца.

#### 1906

А. С. Грибоедов — Горе от ума.

Ибсен — Бранд.

#### **{****66}** 1907

Гамсун — Драма жизни.

С. Найденов — Стены.

Л. С. Пушкин — Борис Годунов.

Л. Андреев — Жизнь человека.

#### 1908

Ибсен — Росмерсгольм.

М. Метерлинк — Синяя птица.

Н. В. Гоголь — Ревизор.

#### 1909

Гамсун — У царских врат.

Л. Андреев — Анатэма.

И. Тургенев — Месяц в деревне.

#### 1910

А. Н. Островский — На всякого мудреца довольно простоты.

Ф. М. Достоевский — Братья Карамазовы.

С. Юшкевич — Мизерере.

#### 1911

Гамсун — У жизни в лапах.

Л. Н. Толстой — Живой труп.

В. Шекспир — Гамлет.

#### 1912

И. С. Тургенев — Нахлебник. Где тонко, там и рвется. Провинциалка.

Ибсен — Пер Гюнт.

Л. Андреев — Екатерина Ивановна.

#### 1913

Мольер — Брак по неволе. Мнимый больной.

Ф. М. Достоевский — Николай Ставрогин.

#### **{****67}** 1914

Гольдони — Хозяйка гостиницы.

Л. Андреев — Мысль.

М. Салтыков-Щедрин — Смерть Пазухина.

#### 1915

А. С. Пушкин — Пир во время чумы. Каменный гость. Моцарт и Сальери.

И. Сургучев — Осенние скрипки.

#### 1916

Д. Мережковский — Будет радость.

#### 1917

Ф. М. Достоевский — Село Степанчиково.

#### 1920

Байрон — Каин.

#### 1921

Н. В. Гоголь — Ревизор.

### 1922 – 1924 Заграничная поездка МХАТ

#### 1924

Ч. Диккенс — Битва жизни.

#### 1925

Д. Смолин — Елизавета Петровна.

К. Тренев — Пугачевщина.

#### 1926

А. Н. Островский — Горячее сердце.

А. Кугель — Николай I и декабристы.

Нивуа и Паньоль — Продавцы славы.

М. Булгаков — Дни Турбиных.

#### **{****68}** 1927

Бомарше — Безумный день или женитьба Фигаро.

В. Масс — Сестры Жерар.

Вс. Иванов — Бронепоезд 14 – 69.

#### 1928

Л. Леонов — Унтиловск.

В. Катаев — Растратчики.

В. Катаев — Квадратура круга.

#### 1929

Вс. Иванов — Блокада.

Ф. М. Достоевский — Дядюшкин сон.

#### 1930

Л. Н. Толстой — Воскресение (инсценировка Ф. Раскольникова).

Уоткинс — Реклама.

В. Шекспир — Отелло.

С. Карташев — Наша молодость.

Ю. Олеша — Три толстяка.

Ф. Ваграмов — Взлет.

#### 1931

В. Киршон — Хлеб.

А. Афиногенов — Страх.

#### 1932

Н. В. Гоголь — Мертвые души (инсценировка М. Булгакова).

#### 1933

Гольдони — Хозяйка гостиницы.

А. Н. Островский — Таланты и поклонники.

П. Сухотин — В людях (по произведениям М. Горького).

#### 1934

М. Горький — Егор Булычев и другие.

В. Киршон — Чудесный сплав.

Н. Венкстерн — Пиквикский клуб (по Диккенсу)

А. Н. Островский — Гроза.

#### **{****69}** 1935

А. Корнейчук — Платон Кречет.

М. Горький — Враги.

#### 1936

М. Булгаков — Мольер.

1. Немецкий писатель, в настоящее время ярый фашист и защитник гитлеровских позиций. [↑](#footnote-ref-2)