

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

1938

10

ТЕАТР, КИНО, САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Один из современников открытия Московского Художественного театра, вспоминая о первом представлении трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (14 октября 1898 года), отметил, что зрители «сразу почувствовали, что родился театр с большим будущим».

«Программа нашего дела была революционна, — говорил К. С. Станиславский, — мы протестовали против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша. В своем разрушительном революционном стремлении ради обновления искусства, мы объявили войну всякой условности в театре, в чем бы она ни проявлялась».

И именно потому, что программа дела была революционной, театральные консерваторы поспешили объявить, что вся затея Художественно-общедоступного театра — это «афера купца Алексея (Станиславского) и бред литератора Немировича-Данченко». Нападок было вообще так много, что московский корреспондент одной из петербургских газет счел нужным взять создаваемый театр под защиту: «Театру Станиславского и Немировича-Данченко некоторые предсказывают полную неудачу, — писал он, — однако едва ли это так. Театр может завоевать симпатии публики».

«...Новая сцена, как и всякая новая разновидность, имеет право на существование и шансы на долготлетие только в том случае, если вызвана особенностями внутреннего свойства. Всякий раз может понадобиться новая сцена, если появляется новое течение в искусстве, — потребность в драматическом театре измеряется репертуаром». Так, не то предостерегая, не то недоумевая, писал автор передовой в номере 34-м от 23 августа 1898 года журнала «Театр и искусство», единственного тогда в России театрального издания; писал, имея, конечно, в виду предстоящее открытие Московского Художественно-общедоступного театра, о котором, как сообщала хроника этого же журнала, «в московских газетах то и дело попадаются заметки. Очевидно, москвичи интересуются этим делом, или вернее, новизной постановки дела».

«Потребность в драматическом театре измеряется репертуаром», — если принять во внимание только одну эту формулу, то и тогда появление «новой сцены» было явлением вполне закономерным. Вот что было в основе репертуара трех драматических театров Москвы, в сезон 1897/98 г., накануне открытия Художественного театра: в Малом театре — прочно забытая теперь комедия «Муравейник», пьеса-феерия «Разрыв-трава» Гославского, драма Потапенко «Волшебная сказка», пьеса В. Александрова «Мирская вдова», переводная комедия «Счастье в уголке», переделка романа Додэ — «Фромон-младший и Рисслер-старший», а из классического наследия — возобновленные «Волки и овцы» Островского.

На сцене Нового театра (филиал Малого, руководимый А. П. Ленским) — «Ревизор» Гоголя, «Бой бабочек» Зудермана, «Лес» Островского и два фарса — «Откуда сыр-бор загорелся», русская топорная переделка французской комедии Лябша «Грелка», и «От преступления к преступлению» Мясницкого.

Ф. А. Корш ставил: «Маргариту Готье», «Сирано де Бержерак», «Измену», «Измаила», «Контролера спальных вагонов».

Этому «ходовому» репертуару Художественно-общедоступный театр противопоставлял следующий, намеченный в плане первого сезона: «Царь Федор Иоаннович» — А. К. Толстого, «Венецианский купец» — Шекспира, «Счастье Греты» — Мариотта, «Трактирщица» — Гольдони, «Чайка» — А. П. Чехова, «Антигона» — Софокла, «Эдда Габлер» — драма Ибсена — семь новых постановок и

три из репертуара «Общества любителей искусства и литературы», руководимого К. С. Станиславским и выделившего основную группу своих участников в труппу театра.

Репертуар нового театра свидетельствовал о серьезности дела. Принципы, которыми должен был руководствоваться театр, были сформулированы в особой докладной записке Немировича-Данченко так: «Во-первых, стремление к тому, чтобы небогатый класс людей, в особенности класс бедной интеллигенции, мог иметь за небольшую цену удобные места в театре; во-вторых — задача художественная, она заключается в попытке внести в русское сценическое искусство новую струю, стремление вывести его из рамок рутинности и шаблона; в третьих — дать возможность развиваться молодым силам, получившим специальное театральное образование».

Основа общедоступности — а в будущем даже переход к организации большого народного театра — подчеркивалась решительно во всех выступлениях организаторов нарождающегося дела. Это сказалось и на названии театра: «Художественно-общедоступный». Это заявил и К. С. Станиславский в своей речи 14 июня 1898 года на первом собрании труппы в Пушкине, где, на даче Арбатова, должны были идти репетиции: «Не забывайте, — сказал Станиславский, — что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые эстетические минуты среди той тьмы, которая покрывала их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный, общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь».

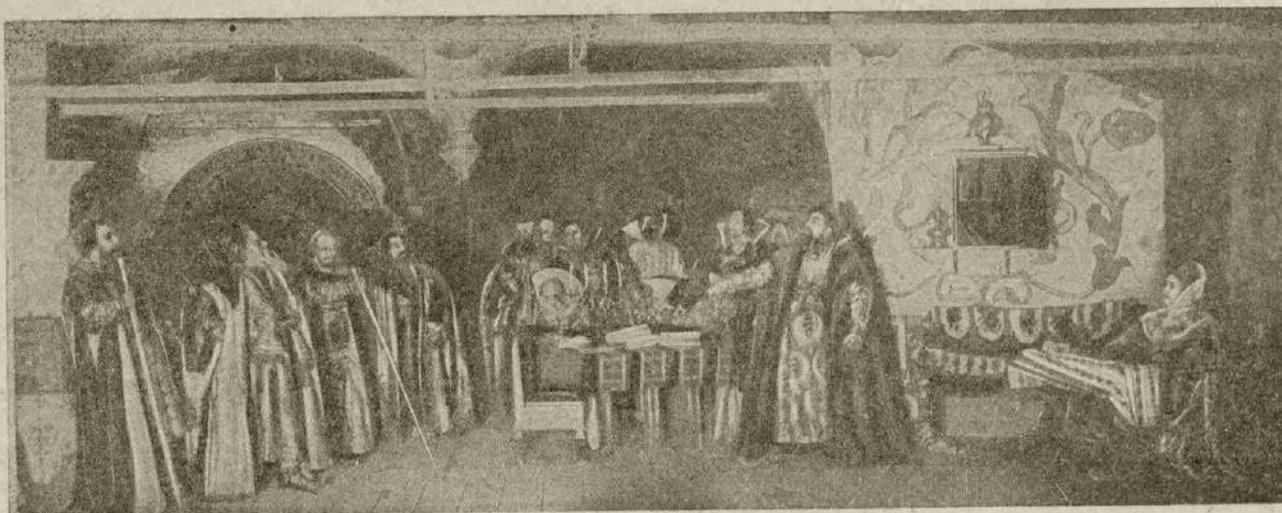
Итак, высокие художественные, нравственные цели, стремление показать зрителю лучшие пьесы классического и современного русского и европейского репертуара и открытая борьба против предвзятости, рутинности и шаблона были положены в революционную программу нового дела.

Художественный театр создавался как театральный коллектив. «Но что такое коллектив? Это, во-первых, творческий процесс сам по себе, а во-вторых — организация его. Люди искусства и люди, организующие искусство», — так определял существо коллектива В. И. Немирович-Данченко в речи, произнесенной на торжественном заседании в день 35-летия МХАТ.

«Во время зарождения Художественного театра чиновничество до такой степени влезло во всю жизнь, — говорил Немирович-Данченко, — что контора императорских театров совершенно искренно приписывала себе в театре первую роль. «Главное — администрация, а актеры на втором месте. Не будь нас, конторы, не было бы и театра, не было бы ни Федотовой, ни Ермоловой». Художественный театр сразу поставил дело так, что самым важным и главным в театре является сцена: актер, автор и режиссер. Все остальное существует для этого треугольника, для наилучших условий его работы».

Осуществление своей программы Художественный театр начал с необычайным энтузиазмом. А. В. Луначарский в одной из своих статей, посвященной МХАТ, писал: «Художественный театр подошел к своему искусству с такой необыкновенной творческой добросовестностью, которая, пожалуй, раньше не встречалась в нашем театре даже в лучшие его эпохи. Громадная искренность, сознание того, что служение искусству есть дело высокое, исключительное, и самодовлеющая масса мыслей, талантов, образования, которая вкладывалась и руководителями и артистами в дело конструкции живого спектакля в каждой роли, — все это привело в брожение весь русский театральный мир, способствовало значительно подъему нашего театрального искусства».

Мировой славой оваян этот театр. Но что способ-



„Царь Федор Иоаннович“ А. Толстого (1898 г.). Снимок сделан на генеральной репетиции спектакля в 1898 г.

ствоvalo ее упрочено? Его ли борьба за те формы драматического искусства, которые в годы собирания и созидания МХАТ были, несомненно, формами революционными, обновляющими застоявшийся организм не только русского, но и европейского театра, его ли достижения и победы — или та чрезвычайно упорная и чрезвычайно длительная работа, которая шла внутри театра, выковывая совершенно необычайной сплоченности артистический коллектив, спаянный как бы в некое братство, в какой-то «орден верующих в религию Станиславского», как выразился А. В. Луначарский.

Эта «труппа-братство» не потому ли победоносно утверждала славу своего театра, что прошла как бы через подвижнический искуc, через годы служения идее, ради которой было многое принесено в жертву? Та эстетика театра, которая выражалась в реформаторском, а порой и в революционном преобразовании старых театральных форм, сливалась с той этикой, которая была положена в основу всего дела.

Этика требовала не только изгнания легкомысленного и пошлого отношения к делу, но и добровольного обета соблюдения основ внутренней дисциплины. В этом было много от пуританизма. Иной раз чувствовалась в этом черствость ригоризма, но никогда здесь не было наигрыша, ложного пафоса, громких слов, не оправданных делом.

Этика Художественного театра заслуживает не менее внимательного изучения, чем его эстетика. Сочетание основ его художественных, педагогических и постановочных методов с его «нравственными устоями», на которых держится суровая дисциплина, — в этом «тайна» его обаяния, в этом «секрет» его продолжающегося воздействия.

Если внимательно проследить за всеми этапами борьбы за новый театр, каким по праву мог называться Художественный театр, то нельзя не отметить героических усилий, положенных в основу всего дела. Эти усилия направлялись и в сторону чисто административной деятельности, — а эта сторона в МХАТ всегда была поставлена на исключительную высоту; эти усилия тратились и на борьбу с тупой и придирчивой цензурой, эти усилия раскрывались и в воспитательной, чрезвычайно трудной работе, которую вели основатели театра, в трудном деле выковывания сплоченного артистического коллектива; эти усилия шли, наконец, на поиски новых методов постановок, новых приемов актерского мастерства и нового репертуара.

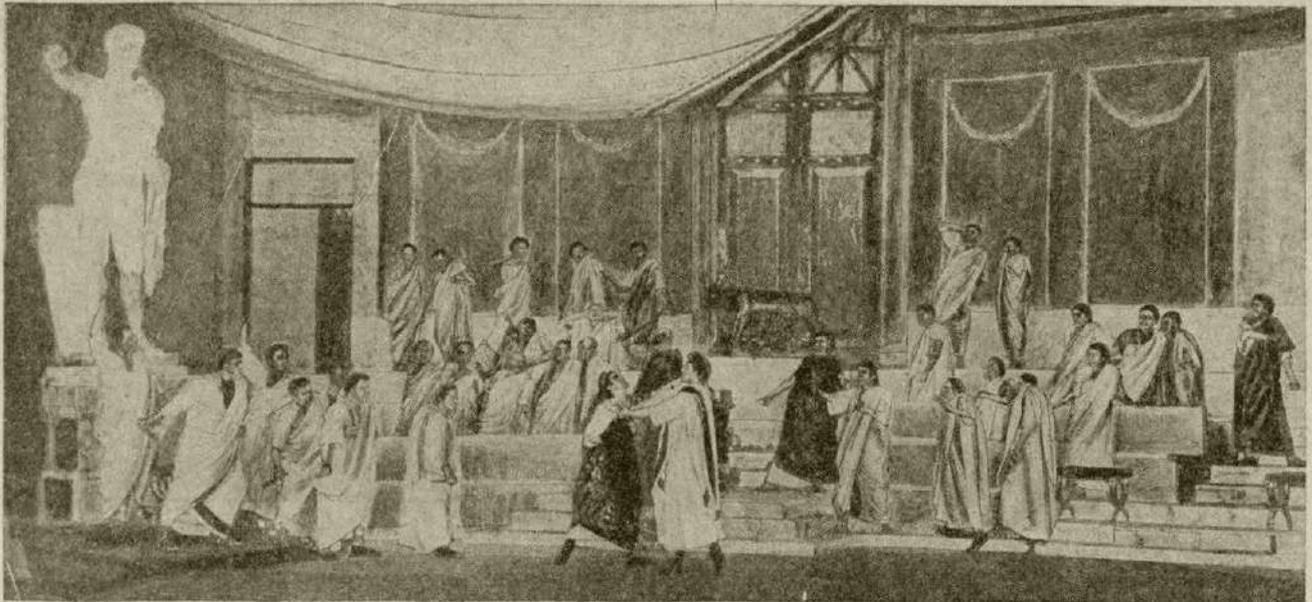
Первый же спектакль Художественного театра стал ярким и убеждающим протестом против вкоренившихся штампов сценической рутин и дурной театральной школы. Внешне спектакль создавался приемами «мейнингенской школы», требовавшей полнейшего соблюдения на сцене исторической, археологической, этнографической и бытовой правды: все — и декорация, и костюмы, и гримы, и бутафория должно было соответствовать настоящей

музейной утвари и мебели, подлинно-историческим костюмам и вооружению. Огромным новшеством режиссуры мейнингенцев было умение распоряжаться толпой на сцене — она стала живой, колоритной, действенной; доселе безмолвно-деревянная, она заиграла, причем каждый из ее участников стал изображать определенное лицо, получил самостоятельную роль.

Однако К. С. Станиславский пошел дальше мейнингенцев. Его сценическим завоеванием явилось, например, совершенное изменение театрального павильона: холсты и картины были заменены материалами, дававшими полную иллюзию настоящей жилой комнаты, и даже целой анфилады, раскрывающей внутренность жилья. Подвесные арки, изображающие «леса» и «сады», были раз навсегда изгнаны со сцены, и уже сад Шуйских в «Федоре» поразил тогдашнюю публику тем, что деревья и кусты стояли, а не спускались нарисованными на заднике. И низенькие покои Федора, и его царское облачение, и каждая мелочь в обстановке, как и общий колорит целой постановки — все воспроизводило Русь XVI столетия и передавало дух и воздух эпохи. По этой же линии сценического натурализма шел театр и в таких своих работах, как «Смерть Грозного», «Шейлок», «Снегурочка», «Власть тьмы», позже — «Юлий Цезарь». В этих работах увлечение этнографической и бытовой правдой доходило иногда, правда, до больших преувеличений: Шейлок говорил северским акцентом; грязь на деревенской улице в толстовской драме была вылеплена с образчика, вывезенного из Тульской губернии, костюмы сказочных Берендеев были скопированы с одеяний крестьян северной окраины.

Все части театрального механизма в Художественном театре были подчинены единой направляющей воле, создающей из разбросанных и распыленных подробностей стройную картину-спектакль, в котором все, от актера и декоратора до бутафора и костюмера, было проникнуто и спаяно единством общей задачи. Это сложилось небывалый доселе в русских театрах ансамбль, поражающий общей согласованностью и чисто концертной стройностью.

В работе над воспитанием актера был применен «закон внутреннего оправдания» (определение Немировича-Данченко). Это значило и значит, что каждое чувство, и даже малейший оттенок чувства, передаваемого на сцене, должен быть психологически оправдан. В сущности, это является естественным развитием старого щепкинского наставления о «влезании в шкуру» изображаемого на сцене лица. Таким образом, щепкинская традиция свое утверждение получила в Художественном театре. Поэтому и говорил Станиславский, что Художественный театр — «театр, основанный на заветах Щепкина и новаторстве Чехова». Формула Немировича-Данченко раскрывается и так еще: только в полной гармонии между верным пониманием внутреннего значения образа и правильным сценическим его изображением может сохраниться весь аромат художественной правды. Но так же, как в увлечении натурализмом было много такого, что



„Юлий Цезарь“ В. Шекспира (1903 г.).

лишь перегружало спектакль ненужными деталями,¹ так и в этой теории «внутреннего оправдания» проступали черты, излишне отягощавшие сценический образ, лишая его театральной яркости, снижая вспышки мощных чувств до степени простого физиологического эффекта.

Но натурализм оказался примитивным уже для Чехова.

В Чехове нужно было через колышавшиеся занавески показать лирику чувств, сквозь треск верещавших сверчков заставить услышать «человеческую музыку». Ставя Чехова, Художественный театр учился отыскивать зерна больших человеческих чувств, направление, освободило русский театр от заскорузлых наслоений сценической рутин и литературных клише, вернуло сцене живую психологию и простую речь. Сценический реализм утверждал театральность драматических произведений не во внешней сценичности, отдавшей театр на много лет во власть особого рода мастеров и оттолкнувшей от него живые литературные таланты, а во вскрытом, внутреннем, психологическом движении.

Чеховская драматургия возвращала театру настоящую литературу, от которой он был уже в течение десятилетий оторван. Эта драматургия не только жанра, но и широкого обобщения, драматургия глубокой жизненности, для сценического своего воплощения потребовала и жизненности постановок. Художественный театр ее верно понял. Он понимал, что «жизненность» чеховских пьес может быть выражена и в той скамье, на которой, спиной к зрителям, сидят действующие лица в первом действии «Чайки». Этот прием смелой и новой мизансцены не был режиссерским фокусом и не мог казаться выражением какого-то оригинальничанья во что бы то ни стало, а был органически связан с самим Чеховым, со всем внутренним тоном его пьесы. Так воссоздавалась на сцене жизнь вещей, так необходимо было не «просто» обставить ее предметами домашнего обихода, а поставить такие вещи, которые органически сливались бы с внутренним, подводным, как называют в Художественном театре, течением пьесы.

«Чехов — наш вечный автор», — сказал накануне пятидесятилетия МХТ К. С. Станиславский. И теперь, читая его книгу, лучшие, самые ароматные страницы воспоминаний которой отданы Чехову, — понимаешь весь смысл утверждения этого театра как театра, «выросшего на заветах Шекспира и на новаторстве Чехова».

Первые сезоны МХТ шли под знаком борьбы натуралистических влияний с направлением чисто реалистической школы.

¹К. С. Станиславский, вспоминая об этой натуралистической позе театра, объясняет многие недостатки в подробностях, допущенные режиссурой, как необходимый прием отвлечения внешней эффектною постановки внимания зрителя от проступающей неопытности исполнителей — неопытности, которая, естественно, нуждалась в маскировке, в прикрытии.

Художественный театр пережил немало увлечений, порой из одной крайности ударяясь в другую. Так, отказываясь от натурализма 12-аршинных рукавов боярских шуб, театр заинтересовался методами условной интерпретации, когда черточками и фонариками как бы сигнализировались сложнейшие чувства (в гамсуновской «Драме жизни» — наиболее «условной» постановке МХТ); так, перегруженность подробностями эпохи и быта (в первой режиссерской редакции «Ревизора») уступала свое место необычайной экономии в средствах внешней изобразительности в тургеневских пьесах.

Чехов, Горький, Достоевский, Гоголь, Грибоедов, Л. Толстой — вот те этапы, через которые прошел Художественный театр в своем процессе завершения того круга, о котором в день десятилетия Художественного театра говорил К. С. Станиславский; так «Художественный театр, выйдя из принципов реализма, совершил полный круг и возвращается к тому же реализму».

Великая октябрьская революция застала Художественный театр на явственно ощущаемом переломе: старые сценические формы, нашедшие столь блестящее и уже вполне законченное свое выражение в интерпретации не только чеховского репертуара, но и всех тех первоклассных произведений драматической литературы, из которых слагался его репертуар, уже не могли удовлетворять наиболее чутких руководителей и актеров театра, и чувствовалась несомненная потребность отбросить «шелуху психологизма», порой перегружавшего спектакли Художественного театра. В годы, предшествовавшие революции, новая струя пробивалась, быть может, не так заметно, потому, что те условия, в которые был поставлен театр в момент европейской войны, не могли, конечно, способствовать развитию новых тенденций. И когда вслед за февралем 1917 года пришел великий Октябрь, театр в своем распоряжении имел репертуар далеко не во всех своих частях вполне созвучный новой эпохе. Возобновленный уже без цензурных пропусков «Царь Федор Иоаннович», пьесы Чехова, «На дне» Горького, «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина и спектакль маленьких пушкинских трагедий — вот что играл театр в сезон 1917—1918 года.

Из нового репертуара МХТ осуществил постановку инсценированной повести Достоевского «Село Степанчиково», в которой так ярко засверкал талант исполнителя главной роли — Фомы Фомича Опискина — Москвина. Но на этом репертуар театра держаться не мог. Поэтому вполне понятно тяготение театра к созданию спектакля высокой комедии и подлинной трагедии.

Однако постановка «Каина» Байрона (1920 г.) не могла быть осуществлена в тех пропорциях, которые соответствовали бы стилю подлинно трагедийного. Гораздо успешнее прошло возобновление «Ревизора» Гоголя (1921 г.). В дальнейшем работа театра, однако, не мог-

да развиваться интенсивно. Группа актеров, с Качаловым и Книппер-Чеховой во главе, отправившаяся на гастроли в Харьков, оказалась отрезанной от Москвы. Когда же «качаловская группа» вернулась в Москву (май 1922 г.), театр уже имел приглашение отправиться в заграничное турне по Европе, и в сентябре 1922 года весь основной состав Художественного театра, с К. С. Станиславским во главе, отправился в заграничную поездку. В Москве оставался В. И. Немирович-Данченко, создавший к этому моменту музыкальную студию и руководивший теми старыми постановками Художественного театра, которые могли быть осуществлены с оставшимися актерами. Тогда же В. И. Немировичем-Данченко была провозглашена формула: «сад сгорел — почва осталась». Пламя революции спалило старые вишневые сады эстетизма, в которых много лет жил Художественный театр. Но почва, на которой органически произрастало его высокое мастерство, осталась неизменно прочной и столь же плодоносящей. И если эта формула не была до конца оправдана постановкой «Пугачевщины» К. Тренева, первой новой работой театра по его возвращении из Америки, то убедительность утверждения о плодоносности почвы вполне раскрылась в возобновленных спектаклях — «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» Чехова и «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого.

Эти старые спектакли Художественного театра раскрывали содержание высоко реалистического мастерства МХАТ.

Из новых работ театра за этот период особенно примечательна постановка «Горячего сердца» А. Н. Островского (23 января 1926 г.). Спектакль нарисовал огромное социальное полотно, показав за образами Хлынова и Градобоева, в великолепном исполнении Москвина и Тарханова, хлыновщину и градобоевщину. Театр искал современный материал для выражения своего мастерства. И тут театр одержал большую победу «Бронепоездом 14-69» Вс. Иванова (8 ноября 1927 г.). С этого спектакля, в сущности, начинается хронология новой истории Художественного театра.

Процесс освоения новой тематики шел, внедряясь все глубже и глубже в организм театра, и в развитии этого процесса совершенно исключительную роль сыграл Горький. Новая встреча театра с Горьким произошла в 1933 году. Театр пришел к этой встрече совсем не таким, каким был он в своем мирозерцании в дни «генеральной репетиции», в год первой русской революции, когда был сыгран третий горьковский спектакль дореволюционного МХТ «Дети солнца» — после «Мещан» и «На дне».

«В результате жарких схваток на диспутах, лекциях,

в горячих статьях в такой напряженности благородной мысли, какой не знала театральная идеология за все века своего существования, выкристаллизуется непоколебимая формула, что искусство не может быть аполитичным даже по своей природе.

И тогда то «горьковское», что во время реакции после 1905 г. начало в театре таять, ворвется с силой, покоряющей и утверждающей новую эпоху Художественного театра...» — писал В. И. Немирович-Данченко.

И тогда театру станет ясной ошибка, совершенная в 1913 году, — постановка инсценировки романа Достоевского «Бесы», против которой страстно протестовал Горький.

Руководство театра в послеоктябрьские годы все более сближалось с Горьким. С ним велись беседы о драматургии, об идеологической линии театра. Театр стремился работать над материалом великого писателя.

«Товарищ Горький слишком крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира»¹ — это ленинское определение исторической роли гениального писателя прочно вошло в сознание Художественного театра. Художественный театр отчетливо видит в Горьком художника пролетариата.

В 1934 году МХАТ поставил пьесу «Егор Булычев и другие».

Очень содержательны режиссерские комментарии к этому спектаклю, изложенные В. Г. Сахновским. Театр понимал, что «в реальном письме Горького, за серыми физиономиями существователей дореволюционной России скрыты ярко написанные типы целых классов и групп». Такой подход к пьесе уводил театр от той линии «бытовизма» и «жанра», которая когда-то (с тех пор прошло уже 32 года) заслонила в «Мещанах» огромность ее социальной темы. В. Г. Сахновский в своей статье говорит, что «театр в работе над «Булычевым» искал некоторых новых путей в плане выражения социально-политической природы спектакля. Каждый кусок спектакля рассматривался в тесной связи с нужным театру звучанием в аудитории зрителей, живущих вопросами нашей общей жизни. Актеры, работая, знали, что создавая спектакль «Булычев», для них столь ответственный в силу близости театра к писателю, они борются за претворение в жизнь политических и философских идей Горького».

Сложность работы над пьесой заключалась в том, чтобы найти верную расстановку классовых сил, противоборствующих друг другу, протчвостоящих, и вместе с тем показать внутреннюю борьбу героя пьесы — самого Егора Булычева. А ведь в таком сочетании задач и за-

¹ В. И. Ленин. Том XIV, с. р. 211.



«Синяя птица» М. Метерлинка (1908 г.).

ключено основное в понятии «социалистический реализм».

С еще большей отчетливостью это вскрылось на третьей пореволюционной работе МХАТ на материале Горького, на постановке «Врагов».

«Враги» — не только картина прошлого, картина героической борьбы пролетариата накануне революции, но это пьеса, раскрывающая создающую силу большевистской ненависти к врагам рабочего класса.

Перед театром стояла ответственной задачей правильного показа расстановки классовых сил, действующих в пьесе.

Перед театром стояла и другая сложнейшая задача: донести до зрителя весь пафос борьбы, столь высоко звучащий в пьесе.

Вместе с тем, театру необходимо было показать свое собственное отношение к событиям и людям, показанным Горьким.

Театр разрешил эти трудности. Спектакль верно раскрыл историческую обстановку и приемами чисто реалистическими обрисовал персонажей пьесы. И жестокий эксплуататор, не идущий ни на какие уступки фабрикант Михаил Скороботов, и «либеральный» болтун Захар Бардин (В. И. Качалов), и злой дегенерат, ввавший в идиотизм, генерал Печенегов (Тарханов), и противопоставленные им представители рабочих (в этой группе особенно убедителен Синцов в исполнении Болдумена) — оба лагеря показаны убедительно-правдиво. Но в том и сила этого спектакля, выросшего на почве социалистического реализма, что театр, действуя средствами художественной выразительности, не прибегая к плакату, а сохраняя объемность горьковских социальных обобщений, не остался «в стороне от схватки», — заявил свою точку зрения на события и на людей и так ее раскрыл, что зрители не могли не услышать в словах, обращенных к рабочим, — «Эти люди победят», — сбывшегося пророчества.

И пророчество это звучало в театре с большой силой.

В чем же то «горьковское воздействие», о котором заявляют руководители МХАТ?

Оно не только в том, что восприятие и осознание театром нового мировоззрения происходило непосредственно на постановках горьковских пьес, но и в том, что подход МХАТ к советскому репертуару, раскрытие советской тематики в таких спектаклях, как «Любовь Яровая» и в особенности «Земля», есть подход и восприятие, выросшие на почве горьковского мироздания...

Великий гуманист, страстный борец, могучий певец пролетариата-победителя, гениальный художник, пророчески предвидевший, что «эти люди победят» и с потрясающей правдой показавший неизбежность гибели Булычевых, Горький понят и любим в театре, достойно носящем его имя, в театре, утверждающем великолепным своим творчеством социалистический реализм.

Можно было бы, детально проанализировав работу театра над «Анной Карениной», доказать, что и в этой постановке осуществлены те же линии социалистического реализма, которые так явственны и в горьковских спектаклях, и в трактовке «Любовь Яровая», и в работе театра над «Землей» Н. Вирта. «Анна Каренина» в Художественном театре не охватывает полностью романа Толстого. В спектакле тема Левина отсутствует, в спектакле дана лишь история одной женской жизни, но в том, как эта жизнь спектаклем рассказана, в этом смысл постановки, расширившей личную трагедию светской дамы Анны Аркадьевны Карениной до огромнейших социальных обобщений, до масштабов социальной трагедии женщины. Театр подчеркнул свое отношение к тому порядку вещей, которым полностью проникнуты и Анна, и Вронский, и Каренин. Спектакль обнаружил корни социального смысла романа — в этом его непрерываемая значимость, в этом его органическое сродство со всем циклом современных работ МХАТ, возникших на почве социалистического реализма.

Чисто эстетические задачи стояли перед театром 40 лет тому назад. В смелом, глубоком, верном их разрешении, разрешении, шедшем по путям раскрытия предельной правды, был исторический смысл и значение Художественного театра дореволюционного периода его истории. Но за революционные годы искусство Художественного театра приобрело новые очертания. «Художественный театр», — говорит В. И. Немирович-Данченко, — остался в своей основе по-прежнему ясным, простым, ярко-реалистическим. Революция углубила наше понимание искусства и сделала его мужественнее и сильнее». И дальше: «МХАТ всегда признавал только искусство, насыщенное большими мыслями. Теперь он пополняет свои постановки крупными, социально-политическими темами. Он хочет сохранить человечность своих спектаклей, лишив их всех следов дешевой сладкой чувствительности, он хочет подлинного социалистического гуманизма, наполненного любовью к труду, родине и человечеству и ненавистью к его врагам».

Таким пришел Художественный театр к своему сорокалетию.



„Бронепоезд 14-69“ Вс. Иванова (1927 г.). I действие