

дий, которые могут быть использованы в дни политкампаний, в зависимости от задания и, от сущности их стили спектакля. Героический стиль «Бронепоезда» не позволял внедрения в спектакль узко-автентичных моментов, (как «раешники»), и в день ударника театр строил интермедии как оратории, которые не разрушали ткани спектакля, а тесно связывались со всем его характером. Например, «Квадратура круга» по самому своему жанру позволяла ввести сатирические интермедии и использовать применяемое по ходу действия радио.

Так, общественная работа, точно и непосредственно связывая актёра с жизнью, помогает революцион его мировоззрений и его мироощущения. Так она вливается в основной процесс, происходящий в МХТ. Овладение методом диалектического спектакля, основанного на материалистическом мировоззрении,—трудная и ответственная задача. МХТ имеет для этого предпосылки, которые должны быть развиты и из которых необходимо вывести должное следствие. Эти предпосылки заключены в творческом методе МХТ и в тех репертуарных тенденциях Театра, которые становятся все более и более отчетливыми. Нельзя смотреть на метод МХТ как на нечто, данное раз и навсегда. Ошибки ведущих около МХТ дискуссий заключены в том, что этот метод рассматривается как законченное в себе и уже стабилизированное учение. Различные наслоения вокруг метода МХТ, относящиеся к различным периодам жизни театра, объединяются опорами в одно противоречивое целое. Еще чаще выводят этот метод из не всегда правдивых источников и его третьими лицами. Между тем, метод МХТ эволюционирует и изменяется в зависимости от исторических и общественных условий. Руководители театра, его режиссура, актёры пересматривают и во многих частях исправляют, дополняют и изменяют приемы своего творчества. Ни один из работников МХТ не приписывал этому методу законченного совершенства и неподвижности. Это аналитично было отказываться от права быть художником и активным участником строящейся жизни. Споры смешивают и существо метода, и оценочные приемы, и содержание исполнявшихся на сцене МХТ произведений и прикрывают МХТ к одному узко-психологическому жанру. Неверно приписывать философию Достоевского, Андреява и Ибсена самому театру. Театр 1930 года по своей социальной сущности иной, чем театр 1914 и даже 1924 годов. В основу метода должно быть положено заключающееся в искусстве МХТ представление об идее единого спектакля и о спектакле, как вырабателе единой идеи; об искусстве актёра как выразителя сложнейшей психологической сущности классического человека в его диалектическом развитии. Всплывает спектакль—социальная идея. Человек на сцене—классовый человек. Но единство спектакля—не охолощенная номенклатура, а выражение социальной идеи в ее становлении. Но человек на сцене—не маска, а сложнейшее сплетение его черт в их развитии и противоборстве, при выделении его основной действенной линии. В методе МХТ должно быть очищено его зерно, основанное на долгом психо-физическом изучении искусства актёра и являющееся результатом многолетних и зачастую экспериментальных опытов.

Руководители театра сами не скрывают, что очень часто метод МХТ искривлялся в сторону бытового психологизма, и что искусство МХТ часто обростало новым сценическим штампом, против которого внутри театра его создателями всегда велась упорная и непримиримая борьба. Метод театра должен быть очищен от всех чуждых наслоений двух первых десятилетий его существования. Заключенное в этом методе представление об актёре целесообразно, но в то же время актёре, объясняющем эту целесообразность («своезвонное действие») рядом причитных обоснований («внутреннее оправдание», понимаемое отнюдь не в плане моральном, а в смысле казуальном, причинном), представление об актёре, как организаторе психоидеологии образа не через прословутый и надоевший самоанализ, а через раскрытие противоречий образа в их единстве, через выделение его доминанты—помогает театру строить образ современного классического человека. Отношение к образу определяется не прословутой «игрой в это отношение» (дуалистическое, механистическое понимание), а толкованием образа актёром согласно основной идее спектакля и мировоззрению театра. По мере эволюции мировоззрения изменяется, углубляется и точнее формулируется самый метод. В этом методе театром должен быть использован весь опыт работы с актёром и должны быть отброшены все бывшие идеалистические, наслоения. МХТ должен организовать при театре кабинет по изучению творческого метода, в котором бы подводилось научное обоснование актёрской игры и где театр, совместно с психологами, рефлексологами, драматургами,—представителями материалистической диалектической мысли,—помог бы создателям и руководителям театра К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко поставить их учение на точную и научную почву, раскрыв в нем его верное зерно и освобождая его от всех идеалистических искривлений.

Эти предпосылки об актёре и спектакле ведут и к тем основным задачам, в части репертуарно-постановочной, которые себе ставит театр. Театр борется против обеднения внутренней жизни образа и против сужения воздействия спектакля. Сила спектакля, на взгляд театра, заключена в его мощном воздействии на всю психо-идеологию зрителя. Театр ставит себе задачей в текущем сезоне создание политического спектакля, основанного на материалистическом мировоззрении и выраженного глубокими художественными средства-

ми. Такой политический спектакль, **спектакль политической мысли**—не может иметь ничего общего ни с поверхностно-логическим представлением, ни с вульгарным приспособлением современной тематики под утешительно-мещанскую драму. Спектакль политической мысли требует художественного расщепления текущей действительности: театр не копирует жизнь, а **воскрешает** ее ради организации познания зрителя через систему действительных, диалектически развивающихся и борющихся художественных образов, потрясая чувства зрителя, будя его мысль и направляя ее к нужным выводам. Оттого задачи политического спектакля сугубо ответственны. Театр не думает, что они могут быть разрешены какой-либо одной постановкой. Незабываемы срывы и неизбежны ошибки. Бессмысленно обращаться театр в лекцию, оскорбительно для искусства театра быть слабым утешителем и ласкающим действительности. Политический спектакль может быть разрешен в различных жанрах. Метод МХТ отнюдь не прикрывает театр к одному психологическому жанру. Потому и при задаче разрешения политического спектакля МХТ идет двумя путями, ставя в этом сезоне «Хлеб» Киршона на Большой сцене и «Дерзость» Погодина на Малой.

Оба спектакля, освещая вопросы текущей современности, различны по драматургическим приемам и требуют различного применения основного метода.

«Хлеб» Киршона построен в плане сценического реализма, выражая основную идею пьесы в ряде больших сцен; «Дерзость» Погодина написана в ряде эпизодов, в которых сделан публицистический акцент и в которых образы показаны в ряде наиболее подчёркивающих их внутреннюю сущность положений.

«Хлеб» Киршона—пьеса о политике партии. В хлебозаготовках, во время которых происходит действие пьесы, эта политика находит свое выражение точно так же, как она находит его на заводе, на фабрике и т. д. Таким образом, «Хлеб»—пьеса не о хлебозаготовках, а через хлебозаготовки—о генеральной линии партии, которая формулируется в противополжении Рязвского и Михайлова, в зависимости от поведения которых и раскрывается классовая сущность деревни во всем ее многообразии, в ее драматических конфликтах, в ее бурной и страстной жизни. Зритель воспринимает действительность через всю сложность психо-идеологии классовых людей, солидаризируясь с основным героем пьесы—Михайловым.

**Да здравствует
культурная революция
в стране Советов!**

**На борьбу
за осуществление
всеобщего обучения!**