ского искусства дает так называемая «система» Станиславского. Основанная на тщательном экспериментальном изучении творческого опыта великих мастеров сцены, она содержит объяснение и истолкование самого процесса актерского творчества. В «системе» Станиславского дается развернутое толкование законов актерского поведения на сцене, разработана тонкая и совершенная методика репетиционной работы над ролью. Важнейшая задача «системы», как ее понимал сам Станиславский, заключается в том, чтобы наиболее близким путем подвести актера к такому творческому состоянию, когда сценическое исполнение перестает быть для него суммой внешних технических задач, а превращается в процесс естественной и органической жизни. Так, таинственная «синяя птица» творческого вдохновения, за которой веками гонялись большие и малые деятели сцены, была поймана Станиславским. Тысячи одаренных актеров получили метод безотказного возбуждения в себе тех чувств и страстей, которые составляют жизнь сценического образа и которые на практике так часто выветриваются у актера на пятом или десятом представлении, заменяясь мертвыми штампами.

Исследователи истории Художественного театра единогласно сходятся на убеждении, что все эти творческие завоевания стали возможны потому, что молодой театр с самого начала крепко связал себя с передовыми общественными исканиями своей эпохи. Сила Художественного театра в том, что он был и остается театром передовых идей своего времени. Возникнув в обстановке нарождающегося революционного подъема, приведшего через семь лет после возникновения МХТ к первой русской революции, Художественный театр остро чувствовал могучие толчки, сотрясавшие социальную почву Российской империи. Влюбленный в драматургию Чехова и Горького и воплотивший их необычные по своей драматургической конструкции пьесы в сильные и смелые спектакли, поражавшие современников новизной и тонкостью сценических приемов, Художественный театр с огромной искренностью передавал в этих постановках настроения и мысли передовых кругов русской революционной демократии. Страстная мечта Чехова о новой жизни, его неукротимая вера в близость великой очистительной бури, готовой ворваться освежающим шквалом в душные сумерки русского безвременья, передавались в таких спектаклях театра, как «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904), с потрясающей искренностью и глубиной.

Пафосом прямого призыва к революционной борьбе были овеяны постановки горьковских пьес. Станиславский недаром говорил впоследствии, что с именем Горького связано начало особой, общественно-политической линии в деятельности Художественного театра. Ставя «Мещан» (1902), «Детей солнца» (1905) и особенно «На дне» (1902), артисты и режиссеры Художественного театра были вдохновлены той же самой непоколебимой верой в исполинские творческие силы народа, той же страстной жаждой коренных революционных преобразований, какой жил и сам Горький.

Художественный театр впервые сумел дать достойное сценическое воплощение пьесам Чехова и Горького. И это не случайно. Между искусством театра и творчеством этих двух великих драматургов была прямая и органическая внутренняя связь. Такая же связь существовала между искусством театра и драматургией третьего великого художника той эпохи — Льва Толстого. Постановкой его пьес «Власть тьмы» (1902) и «Живой труп» (1911) Художественный театр еще более утвердил себя как театр большого общественного звучания, чутко откликающийся на волнующие вопросы современности.

В одном из своих ранних писем к К. С. Станиславскому Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Если театр... не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мертвым... По самому своему существу театр должен служить душевным запросам современного зрителя... Новые пьесы потому и привлекают зрителей повсеместно, что в них ищут новых ответов на жизненные задачи».

Такие ответы на жизненные задачи современности зрители находили в молодом Художественном театре не только в современных пьесах Горького, Чехова и Толстого, но и во многих постановках русских и западноевропейских классиков. Эти постановки никогда не были для театра только актом почтительного внимания к великим памятникам прошлого. Нет, решая задачу постановки «Юлия Цезаря» (1903) или «Гамлета» (1911), «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого (1898) или «Смерти Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина (1914), Художественный театр и в них искал ответа на вопросы, волновавшие его современников.

Для Станиславского и Немировича-Данченко театр мог существовать только как театр большой литературы. Пьесы, лишенные художественного значения, даже в том случае, если они и были выигрышными сценически, не интересовали МХТ.