



Выдающийся актер, режиссер и театральный деятель

(К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
Е. Б. ВАХТАНГОВА 13 ФЕВРАЛЯ С. Г.).

ского в многочисленных школах и студиях Москвы, справедливо видя в ней основу сценического воспитания актера. С образованием Первой студии МХТ вошел в нее как актер и режиссер. Из ролей Вахтангова наиболее значительные — Текльтон («Сверчок на печи» Ч. Диккенса) и Фрезер («Потоп» Г. Бергера). Игра Вахтангова отличалась острой характерностью, психологической глубиной.

Вахтангов не удовлетворяло идейное направление Первой студии МХТ, исходящее главным образом от ее руководителя Л. А. Суллержидного; он выступал против проповеди сентиментально-мещанской идиллии, против пьес, «примиряющих с кошмарной жизнью эпохи». Основным в творчестве Вахтангова было активное неприятие буржуазной действительности.

В своих первых режиссерских работах — «Праздник мира» Г. Гауптмана и «Потоп» Г. Бергера — Вахтангов раскрывал эгоизм и моральное разложение человека в условиях капиталистического общества. В «Потопе» Вахтангов особенно ярко показывал духовную опустошенность буржуа и власть денег в капиталистической Америке. Спектакль этот, по воспоминаниям Н. К.

Крупской, понравился В. И. Ленину (см. сб.: Ленин о культуре и искусстве, 1938, стр. 121.).

Задачи, вставшие перед искусством после Великой Октябрьской социалистической революции, глубоко взволновали Вахтангова и открыли его таланту новые возможности развития. Вахтангов был одним из первых крупных режиссеров, убежденно ставших на сторону революционного народа. В беседах с учениками и в дневниках этого периода Вахтангов отрицал студийную изолированность, утверждал народность искусства, говорил об ответственности художника перед народом, творящим революцию. В Вахтангове росло желание «сыграть мятежный дух народа», создать спектакль, «созвучный революции». Его увлекли возможности работы в режиссерской секции театрального отдела Народного комиссариата просвещения, опыты создания «народного театра». В 1918 им был организован Народный художественный театр (гроссусуществовавший один сезон).

В годы работы при советской власти Вахтангов пытался

внести в свои спектакли «современное идейное отношение художника» и выдвигал в них принцип обличительного сатирического искусства. В спектаклях Вахтангова звучали темы критики и осуждения буржуазно-мещанского мира, собственности морали («Свадьба» А. Чехова, 1920 г., «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, редакция 1921 г. и др.), в «Эрике XIV» А. Стриндберга раскрывалась тема обреченности королевской власти. Но мистико-символистский характер пьес Метерлинка и Стриндберга в то же время неизбежно обострял в творчестве Вахтангова еще непреодоленные им формалистические тенденции, шедшие от предреволюционного буржуазного театра. Вступая в противоречие с реалистической сущностью школы Художественного театра и системы Станиславского, Вахтангов утверждал гротеск и буффонаду как основные формы трактовки образов представителей буржуазного мира.

В своей последней постановке «Принцесса Турандот» (1922), имевшей лабораторный характер, Вахтангов искал но-

вую форму сценического показа сказки К. Гоцци в ироническом отношении актеров к ее «трагическому» сюжету. Вахтангову удалось придать спектаклю оптимистический характер, созвучный жизнерадостному мироощущению советских зрителей, но в этом же спектакле со всей отчетливостью проявились и формалистические ошибки Вахтангова. Канонизация этого спектакля буржуазно-эстетской критикой в качестве образца для дальнейшего развития советского театрального искусства шла вразрез с наиболее ценными сторонами творчества Вахтангова, которые заключались прежде всего в его стремлении к искусству большого внутреннего содержания, способному активно откликнуться на идейные запросы революционной современности.

Из руководимой Вахтанговым студии выросла Третья студия МХТ, переименованная в 1926 в Государственный театр им. Е. Вахтангова. Учениками Вахтангова были: Б. В. Щукин, Р. Н. Симонов, Ю. А. Завадский, Ц. Л. Мансурова, Е. Г. Алексеева, И. М. Толчанов, О. Н. Басов, А. А. Орочко, Б. Е. Захава и др.