



На правах рукописи

Т

Петренко Ольга Владимировна

**ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ
И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
СОВЕТСКИХ РЕЖИССЕРОВ-НОВАТОРОВ В 1930-е ГГ.
(Н.П. Охлопков и В.Ф. Торский)**

Специальность 24.00.01 – «Теория и история культуры»

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

29 СЕН 2011

Омск 2011

Работа выполнена на кафедре современной отечественной истории и историографии ФГБОУ ВПО «Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского»

Научный руководитель: доктор исторических наук, профессор
Валентина Георгиевна Рыженко

Официальные оппоненты: доктор исторических наук, профессор
Сизов Сергей Григорьевич

кандидат исторических наук, доцент
Мельникова Елена Викторовна

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный
химико-технологический университет»

Защита состоится *13 октября 2011 г.* в *13.00* на заседании объединенного совета по защите докторских и кандидатских диссертаций ДМ 218.007.02 при Омском государственном университете путей сообщения по адресу: 644046, г. Омск, пр. Маркса, д. 35, ауд. 219.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Омского государственного университета путей сообщения.

Автореферат разослан « » сентября 2011 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор исторических наук,
доцент



С.П. Исачкин

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Современное российское гуманитарное знание ориентируется на «многофокусный» подход, множественность методологических парадигм, междисциплинарность. Логика трансформации научного знания повернула историческое познание с институциональных структур на внутренний мир человека во времени, в его повседневной деятельности, социальных связях, мыслях, чувствованиях (Б.Г. Могильницкий). В центре внимания – индивидуальность, творческая личность, особенно при изучении истории культуры, где человек выступает одновременно в качестве творца и творения культуры.

Приобрела новые очертания проблема бытования «штучной» интеллигенции (деятелей художественной культуры) в условиях советского «эксперимента». Продолжаются дискуссии о «советской культуре», о взаимоотношениях интеллигенции с властью. В поле исследования – трансформация поведенческих стратегий, художественное и научное творчество в условиях административно-командной системы. Особую значимость приобрел анализ новаций в культуре в экстремальные периоды российской и региональной истории XX в. Преобладание стереотипа, что в советское время творческая личность была лишена возможности самореализации вне официально принятого идеологического канона, дополнительно актуализирует заявленную тему.

Степень изученности темы/проблемы

Интересующая нас тема до недавнего времени разрабатывалась отраслевыми исследователями – историками театра, театроведами, искусствоведами, литературоведами. Под влиянием культурно-антропологического поворота 1980-х гг., утверждения истории культуры в качестве самостоятельной исторической дисциплины, распространения идей комплексности, междисциплинарности историки обращаются к изучению социокультурной, институциональной и к персональной составляющей отечественной культуры (в том числе театральной).

Представим степень изученности темы по трем блокам: а) теоретико-методологический; б) «интеллигентоведческий»; в) персональный (работы о Н.П. Охлопкове и В.Ф. Торском).

Первый историографический блок открывает проблема подходов к изучению личности деятеля культуры. В отечественной и зарубежной историографии не убывает интерес к познавательному потенциалу биографии. Популярность у специалистов разных дисциплин (историков, политологов, социологов, филологов, искусствоведов, культурологов, психологов, философов) раскрывает ее междисциплинарную природу, становится одним из критериев ее типологии.

Особенность исторической биографии как жанра исторического исследования – это сама история, показанная через историческую личность¹. Советские историки создали особый тип исторической биографии. В ней личность является лишь тем узловым пунктом, в котором выражается широкая характеристика эпохи, с которой эта личность себя связала (Т.А. Павлова). Историографы отмечают эволюцию биографического жанра в зависимости от исторического, политического, социокультурного контекстов. В 1930–1940-е гг. преобладали биографии, «рисующие» романтически приподнятые, обобщенные образцы для подражания, нацеленные на интеллектуальное и идеологическое совершенствование масс. Предметом биографий были жизнеописания людей, которых общество почитало за своих героев. После Великой Отечественной войны, в биографиях создавались прямые образцы для подражания. В конце 1950-х гг. на первый план вышла самостоятельная ценность человеческой личности. В центре внимания личные особенности человека, его внутренний мир; появилось стремление рассмотреть человека во всей его неповторимости, сложности и противоречивости.

В советской историографии с конца 1970-х гг. культура стала пониматься как творческая, созидательная деятельность человека. Отметим работы И.Л. Беленького, Л.М. Зак, Т.С. Злотниковой, В.Т. Ермакова, В.Л. Соскина.

В начале 1980-х гг. в биографиях наблюдается глубокое проникновение в жизнь и духовный мир выдающихся творцов культуры. Происходит освоение героя от принятых ранее оценок и штампов. Преодолевается дихотомия личностно-биографического и творческого планов, появились опыты целостной исторической биографии (работы С.А. Макашина, М.В. Нечкиной, М.И. Туровской, М.О. Чудакова, и др.)

Эволюция биографического подхода заключалась в постепенном переходе от однозначного понимания человеческой личности как жестко детерминированной общественными отношениями и социально-историческими обстоятельствами к пониманию, учитывающему представление о персонификации личности и альтернативности стратегий поведения, творческой активности индивида.

Схожая эволюция «портретного» (биографического) жанра наблюдалась и в театроведении. Большое внимание уделялось искусству режиссуры. Вышли в свет фундаментальные труды о жизни и творчестве, режиссерских исканиях К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича Данченко, Вс.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, К.А. Марджанова, Е.Б. Вахтангова, Н.П. Охлопкова, и др. Это монографии, т.н. «портретные». Вопросы их типологии хорошо разработаны, так Н.В. Кудряшева выделяет: фактографический; историко-аналитический; историко-художественный; концептуальный типы исследо-

¹ Павлова Т.А. Методологические проблемы. Биографистика в СССР // Историческая биография=Historic biography. М., 1990. С.7.

ваний². Обращение к театроведческим работам о режиссерах (с 1930-х по 1990-е гг.), подтверждает мнение Кудряшевой, что в чистом виде такие типы встречаются редко. Они сочетаются, переходят друг в друга, наслаиваются, как монография Н.А. Велеховой о Н.П. Охлопкове.

В 1990-е и в 2000-е гг. историческая биография, трансформировалась в «новую историческую биографию». Человеческая личность изучается в рамках «персональной истории» («социальной» и «экзистенциальной» версии). В современных работах прослеживаются следующие модели биографических исследований: хронологическая; функциональная; психологическая; социологическая или социальная; культурологическая³. Отметим важные в методологическом плане работы Е.А. Вишленковой, Д.М. Володихина, С.Н. Иконниковой, Т.А. Павловой, Л.П. Репиной, Э.Ю. Соловьева.

Второй историографический блок отражает историю изучения художественной интеллигенции. Работы, выполненные в советской парадигме, рассматривали творческую личность как часть коллектива – отряда интеллигенции, которой советская власть создавала огромные возможности для инноваторской деятельности (М.П. Ким, М.С. Кузнецов, А.П. Леяков, С.А. Федюкин). Коммунистическая партия осуществляла руководство развитием художественной культуры, политическим и профессиональным ростом интеллигенции. Советская интеллигенция – преданный последователь и исполнитель указаний, проводник идей и ценностей, провозглашаемых партией. В то же время отметим наличие позитивных начал и серьезных достижений в советских исследованиях, в частности в работах конца 1960–1980-х гг.

Во второй половине 1980-х гг. наблюдаются попытки выхода за пределы сложившейся описательной модели большевистской политики в отношении культуры и интеллигенции (В.С. Волков, С.А. Красильников, В.Л. Сооскин), была поставлена проблема «инструментального» подхода большевиков к определению места и роли интеллигенции, на новый уровень обобщения вышла традиционная «отраслевая» тематика истории советской культуры, «старой» и «советской» интеллигенции (Г.А. Бордюгов, Ю.С. Борнсов, В.Т. Ермаков, Л.М. Зак, В.А. Козлов, С.А. Федюкин, О.В. Хлевнюк).

В конце 1980-х - начале 1990-х гг. от акцентов в оппозициях «культура, интеллигенция и власть» на «тотальное» давление власти, подчинение творческой личности идеологии (Е.С. Громов, В.С. Жидков, В.М. Кузьмина, В.А. Куманев, В.С. Манин, Ю. Маркин, И.И. Маслов, Б.Б. Сорочкин) интересы смещаются на «взаимоотношение» власти и интеллигенции, на выявление степени «конформизма» последней (М.Е. Главацкий, Э.Б. Ершова, М.Р. Зезина, А.В. Квакин, И.Е. Казанин, С.А. Красильников, В.М. Кузьмина,

² Кудряшева Н.В. Актерский портрет в театроведении. Вопросы типологии // Вопросы театроведения. СПб., 1991. С. 57–71.

³ Иконникова С.Н. История культурологических теорий. СПб., 2005. С. 92.

И.В. Купцова, И.И. Маторина, В.Ш. Назимова, С.И. Никонова, Е.М. Раскато-ва, В.Г. Рыженко, С.Г. Сизов, Г.А. Янковская, Н.А. Ястребова).

По классификации подходов к изучению интеллигенции В.Г. Рыженко, выделяются три линии: традиционный социальный подход («отраслевая» трактовка проблемы с опорой на «деятельностную концепцию» В.Т. Ермакова) – Ивановский центр интеллигентоведения во главе с В.С. Меметовым; «социальная модель изучения интеллигенции «изнутри» – сектор (с 2010 г. группа) истории социально-культурного развития Института истории СО РАН (В.Л. Соскин, С.А. Красильников, Л.И. Пыстина). Отметим отдельные работы А.М. Базанкова, Д.Б. Баринава, С.М. Бортникова, С.В. Волкова, С.С. Загребина, М.Р. Зезиной, Э.Б. Ершовой, В.М. Кузьминой, Ж.Е. Левиной, Е.М. Раска-товой, И.В. Сибирякова, С.Г. Сизова, Е.А. Токаревой. В рамках данной модели выполнены диссертационные работы по проблемам становления, развития и деятельности творческой интеллигенции конкретных регионов или городов Советского союза в периоды повышенной напряженности во взаимоотноше-ниях с властью (1920–1930 гг., 1930–1940 гг., 1950–1960 гг.).

«Историко-культурологическая» модель (В.Г. Рыженко, В.Ш. Назимо-ва) направлена на понимание деятельности интеллигенции как важнейшей составляющей интеллектуального потенциала региона; в ее основе культур-но-антропологическая парадигма с принципиальным ориентированием на самодеятельную личность диалогового типа, на представителя активного меньшинства/штучного интеллигента, обладающего «проектно-рефлексив-ным типом мышления».

Эти подходы можно дополнить институциональным (В.А. Антипина, Т.П. Коржихина, Г.А. Янковская). В последние годы появляется исследова-ния, посвященные истории творческой личности и ее деятельности. Отметим интересный опыт целостного изучения в широком историческом контексте личности писателя, осуществленный С.Г. Сизовым⁴.

В третий проблемный блок выделены «отраслевые» работы о Н.П. Охлопкове и В.Ф. Торском.

Наиболее представительна история творческой биографии Н.П. Охлоп-кова (включает 4 монографии, около 100 статей). Условно выделим три группы. Первая – статьи справочного характера. Вторая – рецензии, юбилейные (работы юбилейно-мемориального жанра), биографические (статьи портретного жанра), проблемные. По объему это самая представительная группа. Третья группа – монографии. Авторы – известные театроведы, кино-веды, критики⁵. Монографии проблемные; совмещают эмпирический мате-

⁴ Сизов С.Г. «Двадцатый век – не для камина»: Историческая реконструкция судьбы ре-прессированного литератора Бориса Леонова. Омск, 2008. 412 с.

⁵ Долинский И.А. Николай Охлопков. М., 1939. 30 с.; Бейлин А.М. Народный артист СССР Николай Павлович Охлопков. М., 1953. 116 с.; Велехова Н. Охлопков и театр улиц. М., 1970. 361 с.; Абалкин Н.А. Факел Охлопкова. М., 1972. 175 с.

риал, исторический анализ и образный художественный стиль изложения; представляют три идеологические, социокультурные и политические «эпохи» в истории нашей страны. А.М. Бейлин пишет в условиях сталинской эпохи, с советским стержнем (1953 г.), Н.А. Велехова в 1964–1970-х гг. находится под влиянием наступившего после XX съезда партии «интеллектуального ренессанса» (А.Я. Гуревич), Н.А. Абалкин работает в контексте сменявшегося «оттепель» «похолодания» и попыток ресталинизации (1972 г.). В 1984 г. защищена диссертация по проблеме сценического поглощения Н.П. Охлопковым героических спектаклей⁶. К творческим идеям режиссера и их реализации обращались и зарубежные авторы. Так, английский искусствовед Ник Уорралл на примере творчества А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова, Н.П. Охлопкова раскрывает специфику перехода советского театра от модернизма к реализму⁷.

Об омском периоде творческой биографии В.Ф. Торского писали театроведы С.Г. Ландау, С.В. Яневская. Более 7 лет не убывает и наш интерес к этому неординарному представителю художественной интеллигенции нестоличного города.

Таким образом, исследования жизни и деятельности творческой личности представительны, разнообразны по ракурсам и применяемым методологическим подходам. Однако сохраняется приоритет отраслевых работ. Остается малоизученной история деятельности интересующих нас режиссеров в условиях 1930-х гг. и их вклада в строительство новой советской, социалистической культуры.

Объект исследования – творческая личность представителя советской художественной интеллигенции как субъекта строительства новой социалистической культуры.

Предмет исследования – процесс становления личности советского театрального режиссера-новатора и направления его деятельности по строительству новой культуры.

Цель – выявить специфические черты личности советского интеллигента-новатора и их отражение в экспериментах по строительству советской театральной культуры в условиях 1930-х гг.

Задачи:

- показать исторические и социокультурные условия формирования нового социалистического театра;
- обозначить роль нового театра и его деятелей в «сталинской культурной революции»;

⁶ Пикулева Г.И. Героический монументальный театр Н.П. Охлопкова (режиссерская практика 1920–30-х годов). Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1984. 25 с.

⁷ Worrall N. Modernism to realism on the Soviet stage: Tairov – Vakhtangov – Okhlopkov. Cambridge etc.: Cambridge univ. press, 1989. 238 p.

- выявить характерные черты личности и этапы становления новатора театра Н.П. Охлопкова;
- определить особенности реализации новаторских идей Н.П. Охлопкова в 1930-х гг. от замысла к конкретным формам;
- реконструировать биографию В.Ф. Торского – актера, режиссера и организатора театрального дела в провинции;
- представить специфику и судьбу экспериментального проекта «2-й Западно-Сибирский синтетический театр».

Методология исследования

Перспективы осуществления полидисциплинарного синтеза гуманитарии находят в изучении культурно-исторически детерминированного человека во всех его жизненных проявлениях, в контексте макро- и микроистории (Л.П. Репина). В отношении истории культуры это приобретает особую значимость, поскольку ее субъектом, объектом и конечным продуктом выступает человек.

Культура рассматривается и истолковывается в трех аспектах: как социальная действительность, как семиозис (смыслообразование, выраженное знаковыми системами – языком/дискурсивными практиками) и как творчество человека (В.М. Розин). Последний аспект актуализирует одну из проблем современного гуманитарного знания – «личность как субъект культурного процесса». «Субъект» – «носитель творческой созидательной, целеполагающей деятельности» (Э.В. Сайко).

Новые исследовательские перспективы открывает интеллектуальная история, в которой важное место занимает микроанализ. Личность предлагается изучать комплексно, в контексте прожитой эпохи, общественно-политических, культурных процессов, повседневной жизни, творчества, реконструируемых психологических особенностей. Такой подход называют «новой» персональной или «новой» биографической историей. Он характеризуется стремлением к синтезу элементов «социальной» и «экзистенциальной» методологических платформ, отмеченных нами моделей биографических исследований (хронологической, функциональной, психологической, социологической, культурологической). Принципиальны для нас познавательные установки Ю.Л. Бессмертного, А.А. Гудковой, О.А. Кривцуна, Ю.М. Лотмана, Л.П. Репиной, В.Г. Рыженко.

Базовым является принцип историзма, а также «признание независимости прошлого и попытка реконструировать его во всей “особости”» (Дж. Тош), с опорой на принципы междисциплинарности, дополненности и преемственности, контекстуальности (В.Г. Рыженко). В исследовании используются общенаучные методы анализа, синтеза, типологии, реконструкции; а также специальные методы историко-сравнительный, историко-генетический, биографический, контент-анализ.

Под «личностью» понимаем человека как субъекта отношений (к себе, др. людям, окружающему миру) и сознательной деятельности с этическим

моментом самоопределения, со смысловой структурой (системой взглядов, ценностных установок, предпочтений), раскрывающейся в действиях и поступках. Важен взгляд на личность как на синтез психологических особенностей человека и его «био-социо-культурной» сущности (М.С. Каган), на “вдохновляемую творчеством человеческую личность” как “единственно настоящего” носителя культуры (И.М. Гревс).

Хронологические рамки обозначены 1930-ми гг. Поставленные задачи сдвигают верхнюю границу к 1917–1920 гг. Это время рождения и развития новой «советской культуры» («советского театра»), время личностного и профессионального становления «советских режиссеров» Н.П. Охлопкова и В.Ф. Торского. Нижняя граница 1939 гг. определена свертыванием их экспериментов и официальным выводом о завершении культурной революции на XVIII съезде ВКП (б).

Территориальные рамки определяются городами, где происходило становление личности и деятельности режиссеров, реализация их экспериментов (от Москвы до Владивостока). Для Н.П. Охлопкова ключевыми городами стали Иркутск (место рождения и первых режиссерских экспериментов) и Москва (где происходило его профессиональное формирование, развитие и реализация его новаторских идей). Для В.Ф. Торского – Екатеринбург, Москва, Ростове-на-Дону, Казань, Тифлис, Омск и другие города Сибири (Иркутск, Красноярск, Владивосток, Пермь, Новосибирск, Томск).

Источниковая база исследования включает по форме бытования как опубликованные материалы, так и извлеченные из 32 фондов Российского государственного архива литературы и искусств, Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина, Исторического архива Омской области, фондов музея Омского академического театра драмы. По видовой классификации это – официальные документы (государственные акты, делопроизводственная документация), материалы личного происхождения, периодическая печать (более 7 наименований центральных изданий, 4 – местных). Комплекс законодательных и нормативных документов представлен партийными постановлениями, резолюциями; стенографическими отчетами партийных съездов и совещаний по делам искусств. Это позволило показать идеологический, социокультурный контекст эпохи, проследить политику партии в отношении театра и управления культурой.

Приоритетны для нас материалы личного происхождения – источники персональной информации. Выделим мемуары режиссеров (как правило, не опубликованные, хранятся в фондах РГАЛИ и музея им. А.А. Бахрушина), воспоминания современников – коллег, друзей, учеников (опубликованные в виде статей в сборниках и периодической печати, а также в виде упоминаний в автобиографических работах⁸). Их субъективность, при сопоставлении с

⁸ Велехова Н. Есть среди вас высокий парень? О творчестве Н. Охлопкова // Театр. 1967. №5. С. 75–82; Пименов В.И. Жизнь и сцена (Очерки о деятелях театра) М., 1971. С. 109–

другими сведениями, превращается в достоинство. Воспоминания передают атмосферу исследуемого времени и межличностных отношений, характерные черты творческой личности, незамеченные исследователями.

К данной видовой группе относятся источники, отражающие персональную биографию режиссеров. Сохранившиеся в личных фондах материалы (паспортные книжки, трудовые списки, личные листы по учету кадров, командировочные удостоверения, справки, выписки, сопроводительные письма, автобиографии, личная переписка, записные книжки), вырезки газет, визуальный ряд (фотографии, эскизы, афиши, программы, стенгазеты). Дополненные и соотнесенные с материалами из фондов учреждений эти источники раскрывают уникальные информационные «пласты», необходимые для создания целостного представления о творческой личности.

Третью внутри источников личного происхождения группу представляют отраслевые исследования. Впервые необходимость «творческого переосмысления» и изучения отраслевых исследований как источников по истории советской культуры отметила Л.М. Зак (1981)⁹. Поддержали эту идею и наполнили ее новым содержанием омские историки-культурологи В.Г. Рыженко и В.Ш. Назимова (2003). Учитывая подход Л.М. Зак и предложенную В.Г. Рыженко методику в число исторических источников мы включили работы театроведов А.И. Бейлина, С.Г. Ландау, Н.А. Велеховой, Н.А. Абалкина, С.В. Яневской. Были сопоставлены опубликованные тексты 2-х монографий и извлеченные из архивов рукописи¹⁰. В фонде издательства ВТО в РГАЛИ обнаружены документы, отражающие историю публикации книги Н.А. Велеховой «Охлопков и театр улиц»¹¹.

К четвертой группе источников личного происхождения мы отнесли материалы, отражающие специфику замыслов и деятельности режиссеров, их восприятие критиками, общественностью. Это рукописи статей и проектов, рецензии и материалы театральных дискуссий, стенограммы заседаний художественных советов, театральных коллективов.

Научная новизна и результаты исследования:

Осуществлено междисциплинарное исследование на стыке новой исторической биографии, социальной истории культуры с использованием историко-культурологической модели.

119; Ханов А. Пламенный певец современности // Театральная жизнь. 1972. №21. С. 13–14; Штейн А. Второй антракт // Театр 1975. №2. С. 153, 154, №3. С. 164; Сац М.И. Новеллы моей жизни. Кн. 2. М., 1985. С. 68–76.

⁹ Зак Л.С. История изучения советской культуры в СССР. М., 1981. С. 106–107.

¹⁰ Велехова Н.А. «Охлопков и театр улиц» (варианты частей монографии. 1963–1966 гг.) // РГАЛИ. Ф. 970. Д. 4261-4271; Рукопись книги С.Г. Ландау об Омском театре // БУ ИсА. Ф. П-2200. Оп. 1. Д. 335. 268 л.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 970. ВТО. Оп. 21. Д. 4273. Л. 1-90.

Предложено расширить официально признанный список театральных новаторов советской эпохи за счет деятелей культуры провинции, тем самым представив два «среза» советской культуры 1930-х гг. – столичный и провинциальный.

Личность и деятельность советских режиссеров-новаторов (Н.П. Охлопкова, В.Ф. Торского) показана объемно сквозь призму социальных, политических и социокультурных контекстов. Они предстают и людьми своего времени, и творческими личностями, которые стремились выйти за пределы официального канона.

Выявлены черты личности Н.П. Охлопкова, определившие его новаторскую деятельность. Раскрыты три завершенных «образа» Охлопкова, представление: режиссера о себе; современников и исследователей.

Впервые осуществлена реконструкция персональной и творческой биографии русского советского режиссера, организатора театрального дела в провинции В.Ф. Торского. Выделено 6 ключевых этапов становления его личности, особое внимание уделено специфике и трагической судьбе его экспериментального проекта.

Положения, выносимые на защиту:

1. Культурно-антропологический поворот вернул внимание историков к творческой личности, к творческому субъекту. Основными конкретно-историческими характеристиками деятельности такого субъекта являются свобода выбора решений и путей их реализации; рефлексия избранного решения, проблем, условий и методов на пути к результату; использование инноваций для преобразования избранной для самореализации сферы культуры, в том числе для преодоления официального социокультурного канона периода строительства новой социалистической культуры.

2. Востребование теоретического и практического опыта изучения творческой личности в российской гуманитарной исследовательской мысли дает возможность эффективно использовать имеющиеся исследовательские наработки (биографический подход, портретное изучение, персональная история) для изучения личности и деятельности советских режиссеров-новаторов в контексте истории советского общества и истории советской культуры, истории российской интеллигенции.

3. Направления и результаты деятельности советских режиссеров-новаторов по строительству новой культуры можно представить с помощью условной интегральной модели. Ее чертами являются: *понимание* неразрывной связи личностно-психологических аспектов с социокультурным, политическим, коммуникативным контекстами; *внимание* к тому, насколько индивид в творческой, созидательной деятельности способен пренебречь «обычными стереотипами и действовать вопреки им» (Ю.Л. Бессмертный); *включение* «отраслевых» (театроведческих) работ в качестве одного из опорных источников исследования; *обнаружение* информационного потенциала реализованных и

нереализованных «продуктов» творческой деятельности (идеи/проекты новаторских приемов/методов сценического воплощения, их применение в театральных постановках, их оценка современниками и потомками).

4. XX век по праву связывают с временем поисков и новаторских экспериментов. В переходные эпохи возрастает активность личности, отвечающей на «Вызов времени», осуществляющей творческий прорыв. Обращение к двум талантливым творческим личностям, театральным режиссерам и к их экспериментам позволяет представить два типа советских интеллигентно-новаторов (условно обозначим их – «революционный» и «классический»).

5. Н.П. Охлопков относится к «октябрьскому» поколению советских театральных деятелей, которых называли «рожденный революцией», «неутомимый искатель». Становление личности Охлопкова пришлось на 1917–1921 гг. и продолжалось на протяжении всей жизни. Большое влияние на этот процесс оказали такие представители нового века и нового театра, как Вс. Мейерхольд, Вл. Маяковский и Р. Ролан. Они стимулировали режиссерские эксперименты молодого Охлопкова, Р. Ролан подсказал ему универсальную творческую методику «12-ти парней в каждом из нас».

6. Охлопков, выражая идеи художественной интеллигенции своего времени, стремился к театру, созвучному потребностям культурного строительства, революционным масштабам, его устремленности в будущее. Это, по мнению режиссера должен быть «театр масс», синтетический театр, способный вовлечь зрителя в активное соучастие в действии, театр, где образ человека проявился во взаимодействии с образом массы. Суть творческих исканий, принципы массового театра, строительство которого было и мечтой, и реальной практикой Н.П. Охлопкова наиболее полно раскрывается в его неопубликованных воспоминаниях.

7. В.Ф. Торский – другой тип личности интеллигента-новатора, он вышел из традиций классического театра, яркими представителями которых были режиссеры Малого театра и МХТ. «Школа» известного метра столичного и провинциального театра Н.Н. Синельникова, многоплановая работа в театрах Корша и Н.К. Незлобина, способствовали формированию его профессиональных навыков, обусловили творческие пристрастия к комедиям и музыкально-драматическим спектаклям. Основные личностные и профессиональные качества Торского формируются в 1914–1922 гг. (огромная сила воли и самообладание, харизматичность, коммуникабельность, способность идти на риск, организаторские способности). В первой половине 1930-х гг. в Сибири В.Ф. Торский реализует собственный проект «синтетического театра». Основой идеи такого театра стало органическое слияние всех разновидностей сценического искусства: драмы, оперы, балета, пантомимы, оперетты.

8. В 1930-е гг. деятельность Н.П. Охлопкова и В.Ф. Торского отличалась новаторскими поисками и экспериментами. Личности харизматичные, сильные, способные действовать «вопреки», даже после опалы (в конце

1930-х гг. под влиянием компании борьбы против формализма в искусстве творческие эксперименты этих режиссеров были прерваны), они продолжали творить и искать. Экспериментальные проекты Охлопкова, реализуемые в Реалистическом театре (1930–1936-е гг.) и в Московском театре драмы им. Вл. Маяковского (1943–1967 гг.), вошли в золотой фонд российского и мирового культурного наследия. Благодаря его системе актерского и режиссерского мастерства происходило становление поколения советских режиссеров-новаторов 1960-х гг. Поиски В.Ф. Торского в сфере создания синтетического театра и воспитания универсального актера обогатили театральную культуру сибирских городов.

Практическое значение результатов исследования. Фактический материал, теоретико-методологические наработки и выводы настоящей диссертации могут быть использованы при написании научных и научно-популярных работ по советской истории, проведения междисциплинарных исследований по истории советской культуры в ее персональном измерении.

Апробация.

Результаты исследования отражены автором в 30-ти научных публикациях и излагались в выступлениях на 25-ти международных, всероссийских, региональных научных и научно-практических конференциях Омска, Новосибирска, Екатеринбурга, Челябинска, Кургана, Нижневартовска.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Структура работы обусловлена задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, подразделенных на параграфы, заключения, списка источников и литературы, приложений.

Во введении раскрыты актуальность темы, хронологические и территориальные рамки, историография проблемы и обзор источников, цель и задачи исследования.

Первая глава «Место и роль театрального искусства в советской культурной политике» раскрывает контекст протекания творческой деятельности режиссеров, интеграция профессиональной деятельности которых с советской действительностью (советской культурой) проходила через театральный процесс.

В первом параграфе «Исторические и социокультурные условия формирования театра «нового типа» (1917–1920-е гг.)» рассматриваются основные вехи становления советского театра как части социалистической культуры.

В основу культурной политики советского государства была положена идея создания социалистической культуры. В документах советской власти, в резолюциях съездов партии отражены основные шаги строительства социалистической культуры, преследующие в числе прочих благородную цель

«революционного преобразования духовной жизни общества». «Ленинская программа культурной революции» охватывала все сферы идейной, духовной жизнедеятельности общества¹². Полемизируя с приверженцами пролетарской культуры, В.И. Ленин, А.В. Луначарский, Н.К. Крупская настаивали на сохранении, использовании передовых достижений культурного и интеллектуального наследия прошлого, знания и умения «буржуазной интеллигенции», всего, что помогало бы строительству социализма и социалистической культуры, при этом отбрасывая все чуждое новому миру. Целенаправленное идейное руководство этим процессом должна была осуществлять партия (с 1922 г. единственная официальная партия в стране). Идея «партийности» культуры была предложена В.И. Лениным в 1905 г., позже фактически канонизирована. Главной движущей силой революции объявлялся народ. Для строительства народной культуры требовалось ликвидировать перегородки между культурой и трудящимися массами, превратить все богатства культуры, все завоевания науки искусства в достояние народа (эта установка закреплена в марте 1919 г. на VIII съезде партии)¹³, поднять его духовный и идеологический уровень (путем культурно-просветительной работы, пропаганды, агитации), приобщить трудящихся к социально значимой творческой деятельности, подготовить к управлению обществом и государством. Важное место в этом процессе отводилось театру, одному из самых демократичных видов художественного творчества, доступному для восприятия даже неграмотных людей, способному служить целям политической агитации и социальной борьбы. В 1917–1921 гг. через партийные, государственные и общественные организации он был интегрирован в политическую систему общества. На XII съезде партии (1923 г.) театр был официально утвержден в роли политического просветителя масс и пропагандиста идей борьбы за коммунизм, в связи с этим была усилена работа по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара, отражавшего героические моменты борьбы рабочего класса.

Первые послереволюционные годы, несмотря на их экстремальность, были наполнены творческим плюрализмом, жаркими дискуссиями, творческим поиском, смелым новаторством¹⁴. Либеральная культурная политика первых лет советской власти, в условиях НЭПа (протекционистская линия в отношении культурного наследия, во взаимоотношениях с «революционной» интеллигенцией, старыми, буржуазными «специалистами») определила динамичность и неоднородность театральной жизни тех лет, разнообразие коллективов и их творческих подходов.

¹² Ленин В.И. О культуре. М., 1980. С. 6.

¹³ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1954. Ч. 1. С. 420, 451–452.

¹⁴ См. работы А.Н. Анастасьева, Ю.А. Дмитриева, В.С. Жидкова, Т.П. Коржихиной.

Театроведы выделяют следующие типы театров этого времени. Традиционные театры различных направлений – профессиональные коллективы, сложившиеся до Октября, объединившие опытных мастеров сцены и ориентировавшиеся на классический репертуар (Малый театр в Москве и Александринский в Петрограде, МХАТ, сильные провинциальные театры; относительно «молодые» театры – Камерный, Большой драматический). Студийные коллективы, примыкавшие к традиционным театрам и искавшие обновления в искусстве (в середине 1920–30-е гг. многие студии получили статус самостоятельных театров, как 2-я и 4-я Студии МХТ). «Левые» театры, выступавшие с новаторскими идеями преобразования сцены и провозглашавшие разрыв с традициями прошлого, готовность поставить искусство на службу освобожденному народу и Советской власти (как театр РСФСР-1 в Москве, коллективы под руководством Вс. Мейерхольда, развивающего идеи «Театрального Октября», пролеткультовский театр). Многочисленные агитационные театры – красноармейские, фронтовые самодеятельные труппы, также городские, заводские, сельские самодеятельные, либо полупрофессиональные коллективы. Особой формой агитационного театра были «массовые празднества».

Следствием либерализации стало не только «многоцветие» театральной жизни, но и активизация сторонников «диктатуры пролетариата» в искусстве (пролеткультовцев), которые стремились привести это многообразие к общему знаменателю – принципу партийности в искусстве (в узком смысле, подчинения искусства партийному контролю), идеологической чистоте искусства.

Очередным рубежом в культурной политике стала резолюция ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г., где подчеркивалось: в классовом обществе, в условиях не прекращающейся классовой борьбы нет и не может быть «нейтрального искусства». Не связывая себя приверженностью к какому либо направлению в области литературной формы, ЦК ВКП(б) высказался за свободное соревнование различных течений, призывал существующие творческие группировки объединиться и направить силы на строительство «нового социалистического искусства», понятного миллионам.

В мае 1927 г. на партийном совещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б), основное направление театральной политики выстраивалось в соответствии с решением задач «культурной революции»¹⁵. Перед управляющими инстанциями и критикой были поставлены задачи укрепления и распространения произведений искусства, отвечающих социалистиче-

¹⁵ Резолюция I Всесоюзного партийного совещания по вопросам театра «Об очередных задачах театральной политики» (9–13 мая 1927 г.) // Культурное строительство в СССР 1917–1927 гг. М., 1989. С. 264.

ской перестройке общества; поддержки лучшего в театральном дореволюционном «наследстве» и послереволюционных театральных течениях; умелого, гибкого, но активного воздействия на театры. Было признано, что театр, как один из наиболее действенных массовых видов искусства, имеет более сложную структуру, свои особенности и задачи. Театр, подчеркивалось в резолюции, поднимая политический и культурный уровень рабочих и крестьянских масс, ставя и решая актуальные вопросы современности, доставляя здоровый отдых, должен исполнять роль одного из важных рычагов «способствования» социалистическому строительству, вовлечения широких масс рабочих и крестьян, вовлечения и перевоспитывания интеллигенции, а также мелкой буржуазии. Основным критерием оценки работы театров был провозглашен критерий социально-политической значимости.

Во втором параграфе *«Роль советского театра и его деятелей в «сталинской культурной революции» (1930-е гг.)»* выявляются основные изменения театральной политики в «реконструктивный период» советской истории.

В конце 1920-х гг. начинает устанавливаться режим личной власти И.В. Сталина. 1929 г. объявлен «годом великого перелома» на всех фронтах социалистического строительства (Правда. 1929. 7 ноября). Этот год был переломным и в области культурной политики. Фактический отказ от ленинского курса, свертывание демократических процессов в экономической, политической и духовной сферах – все это резко усилило административно-централистский аппарат управления, укрепило позиции волевого, командного стиля руководства. В 1929 г. на место наркома просвещения А.В. Луначарского был назначен А.С. Бубнов.

В 1930-х г. идея «культурной революции» как широчайшего и глубокого, подлинно демократического преобразования всей духовной жизни общества претерпевает деформацию. В докладе на XVIII съезде партии (в марте 1939 г.) И.В. Сталин подчеркнул, что период 1934–1939 гг. был поистине периодом культурной революции, культурного подъема народа (в частности, количественных показателей грамотности). Одним из самых важных результатов культурной революции провозглашалось «создание и укрепление» новой, народной, советской интеллигенции». В культурной политике прослеживаются следующие тенденции – стремление к централизации в структуре управления и контроля (важные мероприятия – реализация постановления Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г., организация в январе 1936 г. Всесоюзного комитета по делам искусств, расширение функций Главного репертуарного комитета), к унификации творческих методов (в 1934 г. на Первом съезде советских писателей дано официальное обоснование метода социалистического реализма; в 1936 г. в ходе «дискуссий о формализме в искусстве», охранной грамотой для деятелей театра стала приверженность этому методу),

также окончательное превращение искусства в специфическую сферу идеологического и эстетического воспитания. К концу 1930-х гг. утвердилась культурная политика, для которой характерны: примат партийно-идеологических установок, классовый подход к художественным ценностям, непосредственное вмешательство творческий процесс, административно-распорядительные методы (В.С. Жидков).

Вторая глава *«Н.П. Охлопков и его вклад в создание новой советской культуры»* посвящена знаковой личности не только для отечественной, но и мировой культуры. Актер, режиссер театра и кино, автор киносценариев, драматург, новатор в области театральной постановочной и сценографической формы, постановщик оперных спектаклей, театральный публицист, педагог, воспитатель актерской молодежи – таков творческий диапазон Охлопкова. Он был активным общественным деятелем: профессором ГИТИСа, членом-корреспондентом Берлинской Академии художеств, членом коллегии Министерства культуры. Ему шесть раз присуждалась Государственная премия СССР. Он награжден орденом Ленина, тремя орденами Трудового Красного Знамени, орденом Красной Звезды и медалями. В 1942 г. за большие заслуги в развитии советского искусства Н.П. Охлопкову присуждено звание народного артиста РСФСР, а в 1948 г. звание народного артиста СССР.

В первом параграфе *«Личность режиссера-новатора и творческая деятельность»* в контексте биографии режиссера выявляются черты личности Н.П. Охлопкова, определявшие его профессиональную, новаторскую деятельность.

Об Н.П. Охлопкове как о большом художнике – интересном режиссере и прекрасном актере – заговорили в начале 1930-х гг. (К. Пугачева). Это время начала его самостоятельной экспериментальной, театральной деятельности в Москве, время роста его популярности как киноактера. Охлопков становится объектом пристального внимания критиков театра и кино, а с 1939 г. его творческая деятельность вызывает интерес исследователей. На сегодняшний день опубликовано более 55 работ (около 100 статей вместе с рецензиями), посвященных режиссеру, в том числе: 4 монографии, 1 сборник статей и воспоминаний. Охлопков – автор многочисленных публикаций по проблемам теории и практики театрального искусства, большая часть его наследия не издана. Отмеченное свидетельствует не только о репрезентативности источниковой базы, но и открывает проблему «видения», восприятия Н.П. Охлопкова современниками, исследователями и самим режиссером (здесь мы сталкиваемся с феноменом «мифологизированного образа»).

С помощью контент-анализа мы выявили черты творческой личности Н.П. Охлопкова. Единицы счета – характеристики его как режиссера и актера, новатора, человека со специфическим характером. Мы исходили из гипотезы, что творческая личность предстает в источниках в виде «образа художника». Обнаружены 4 завершенных и 1 развивающийся образ Н.П. Ох-

лопкова. *Первый* создан самим режиссером – это и идеальный образ, к которому он стремился, формировал посредством акцентирования определенных событий личной и творческой жизни в официальных автобиографиях, многочисленных интервью, выступлениях, в публикациях и рукописях статей. *Второй* образ – Охлопков в представлениях современников (родных, друзей, коллег, критиков), сохранившихся в виде воспоминаний, мемориальных статей. Третий, визуальный образ представлен в фотографиях (статический) и в фильмах (динамический). *Четвертый* образ режиссера закреплён в исследовательской литературе. *Пятый*, незавершенный образ, формируется в виде представлений о личности и деятельности режиссера у «потомков».

Были выявлены три типа оценок, включающих основные и производные категории. Первый – оценка профессиональных качеств Н.П. Охлопкова – «великолепный актер», «яркий режиссер», к ним примыкают такие дополняющие признаки как «настоящий талант», «обладающий даром импровизатора», «актер и режиссер школы Вс. Мейерхольда», «синтезирующий системы К.С. Станиславского и Вс. Мейерхольда», «режиссер-диктатор». Второй тип – определение Охлопкова «новатором». Производные характеристики – «неутомимый искатель», «режиссер, ищущий своего решения», обладающий «неуемной фантазией», «большой творческой энергией и дерзостью», проявляющий «упорство и смелость в достижении цели», «неутомимый в познании». Черты характера режиссера представляют третий тип оценок. Доминирующей чертой является «противоречивость». Производными – «вулканический, страстный темперамент»; «яростный» и «бескомпромиссный» в гневе, а так же в отстранении своей точки зрения; в то же время – «мягкий и ранимый». Дополнительно выделяются обобщающие характеристики Охлопкова как «чуткого сына своего времени», проникнутого «духом революции» (это типично для исследовательской литературы); как «безгранично преданного искусству, театру» («он горел театром», он жил театром, «был режиссером 48 часов в сутки»).

Ключевые моменты жизни и творчества режиссера важны для выявления истоков профессиональных и психологических особенностей режиссера, для дальнейшего сравнения и корреляции «образов художника».

Н.П. Охлопков (1900–1967) родился в семье полковника русской армии, дворянина. Воспитанием детей (их было 7) занималась мать, – «строгая, волевая» женщина, прекрасная, рачительная и гостеприимная хозяйка. Благодаря ей в доме царил уют, любовь и взаимопонимание. В семье не читали нотаций, детям разрешались шалости, игры, что позволяло им расти подвижными, раскованными, общительными (Г. Пикулева); прививалась любовь к искусству, поддерживались творческие интересы. Общим любимцем был Николай – «озорной и впечатлительный мальчик», с явными актерскими задатками, заводила уличных игр. Мать стремилась дать детям образование. Николая определили в иркутский Кадетский корпус. Здесь, тяжело пережи-

вая тяготы военной муштры и жесткой дисциплины, мальчик увлекся цирком, музыкой, живописью, театром. Он занимался в школе живописи, учился в музыкальной школе по классу виолончели, участвовал в любительских спектаклях. В 1917 г. с воодушевлением принял Великую Октябрьскую революцию (не малую роль сыграли: демократические убеждения отца, который вскоре перешел в Красную Армию; революционные настроения старших сестер – участниц студенческих демонстраций 1905 г. и нелегальных кружков). Увлекался поэзией А. Блока, У. Уитмена, творчеством и личностью В. Маяковского (подражал кумиру в одежде, походке, манере поведения). Николай решил посвятить себя театру, поступил мебельщиком-декоратором в иркутский театр, уже через год играл не большие роли. Принимал активное участие в акциях творческой молодежи театра, находившейся под влиянием новых театральных тенденций. В 1919 г. вошел в инициативную группу «Молодого театра». В дальнейшей творческой судьбе Н. Охлопкова большую роль сыграли установка театра на «молодость, смелость, эксперимент», а также бесценный опыт режиссерского и актерского «самообразования», «поиска» в окружении понимающих и поддерживающих его идеи друзей. В сознании зрел «гармоничный образ спектакля, несущего высокие идеи революционной эпохи, образ народного, героического представления» (А. Бейлин).

1 мая 1921 г. при поддержке губернского комитета партии и актеров «Молодого театра» Охлопков, чутко уловив «вызов», принятый советскими театральными деятелями, ставит на Тихвинской площади Иркутска агитационное представление «Борьба Труда и Капитала» с участием 30 тысяч зрителей, рабочих и военных. За успешную постановку он был награжден командировкой в Москву, где познакомился с театральной жизнью столицы. Посмотрев в театре Вс. Мейерхольда «Мистерию Буфф» В. Маяковского, решил осуществить этот спектакль в Иркутске. 1 мая 1922 г. Охлопкову удалось, по его словам, «перемейхольдить Мейерхольда» (часть действия была перенесена в зал, актеры спускались с галерки в партер по веревочным лестницам, для создания иллюзии индустриального мира использовались собранные со всего города вентиляторы).

Иркутские эксперименты, с агитационным пафосом и широким размахом массового действа, определили характер и направление дальнейшего творчества Охлопкова. В Иркутске к нему пришла известность одаренного актера и режиссера, тяготеющего к монументальным формам революционного театра. Это учли в партийных организациях, молодого человека направили в Москву на обучение в секцию массового действа. В столице он, узнав, что секция расформирована, поступил в ГИТИС, учился на курсе Государственных экспериментальных театральных мастерских Вс. Мейерхольда (первый выпуск 1926 г.), занимался у мастера, одновременно работал в его театре (Театре им. Мейерхольда, затем Театре Революции), преподавал на

театральном отделении рабфака ГИТИСА, жил насыщенной театральными впечатлениями, дискуссиями по вопросам литературы и искусства жизнью. В 1924 г. впервые снялся в кино (роль Скрипача в фильме «Банда батьки Кныша» реж. А. Разумного, роль Хулигана в фильме «Гонка за самогонкой» реж. А. Роома). В 1926 г. Охлопков покинул театр Вс. Мейерхольда, решив попробовать себя в кинорежиссуре, поступил на работу в Одесскую киностудию. С 1927 по 1930 г. он снял 3 фильма («Митя» и «Проданный аппетит» по сценарию Н. Эрдмана, «Путь энтузиастов» сценарий Н. Охлопкова и Г. Павлюченко), экспериментальная режиссура которых опережала свое время и не была оценена по достоинству (С. Юткевич). Получив приглашение возглавить бывшую 4-ю студию МХАТ, Охлопков, не задумываясь, согласился, увидев открывающиеся перспективы применения творческих способностей и воплощения экспериментальных идей в стационарном коллективе. С 1930 по 1937 гг. Н.П. Охлопков – художественный руководитель и главный режиссер Реалистического театра.

Второй параграф *«Новаторские идеи Н.П. Охлопкова и их реализация в 1930-е гг.»* посвящен экспериментам режиссера в Московском Реалистическом театре.

Охлопков, преодолев «мучительный, зигзагообразный путь... в поисках самого себя» (в 1920-е гг.), в 1930-е гг., в Реалистическом театре заявил о себе «в полную меру своего таланта, ...широчайших художественных возможностей» (Н.А. Абалкин). Режиссер поставил перед собой четкую цель – создание «театра больших страстей и экспериментов». Основной творческой задачей был провозглашен поиск новых, острых средств сценической выразительности «для передачи волнующего общественно-политического содержания» действительности. В 1932 г. Охлопков определил миссию своего коллектива как «создание монументальных спектаклей, которые будут способствовать «раскрытию средствами подлинной театральности слитности новых образов... культурного роста рабочего класса, его политической сознательности и активности» («Красная газета» от 15 сентября 1932 г.). Такие творческие и идеологические задачи вполне отвечали вызову Времени и социальному заказу.

Теоретическое обоснование замысла представлено в рукописи «Эскиз портрета Московского реалистического театра под художественным руководством Н.П. Охлопкова» (1935–1940 гг.)¹⁶. Истоки своего театра режиссер видел в «массовых действиях», «массовых зрелищах». Он предложил театр нового типа, условно назвал его «театр масс». Все черты массовых действий в новом театре должны были приобрести филигранную отделку, отчетливость, профессиональную изощренность, особенности мастерства актера массовых зрелищ должны были обогащаться и дополняться мастерством драматиче-

¹⁶ ГЦГМ им. А.А. Бахрушина. Рукописный отдел. Ф. 600. Н.П. Охлопков. Оп. 2. Д. 238. Л. 1-15.

ского актера. Такой театр должен был противостоять как натурализму, так и условному театру Вс. Мейерхольда. Провозглашался «примат актера» и «примат драматурга». Объединяющим началом – режиссер-постановщик, способный «мобилизовать и вооружить все основные силы театра (драматурга, режиссера, актера, художника, драматурга, композитора, зрителя)», «предохранить (его) от замыкания в тесный круг самодовлеющих театральных проблем». Н.П. Охлопков «решил у себя в театре устраивать творческие, полные мысли и глубоких эмоций, встречи зрителя с теми образами, которые играют актеры», чтобы установить «и понимание их, и тесную с ними дружбу или ненависть».

Мечтая о театре монументальных форм, в небольшом здании Реалистического театра Охлопков набрасывал «эскизы» театра-будущего, экспериментировал с принципами режиссуры, оформлением сценических площадок. Развивал, наполнял новым содержанием новаторскую идею своего учителя, В.Э. Мейерхольда о необходимости раздвинуть рамки сценической коробки, чтобы иметь легко трансформируемое пространство для сложных театральных маневров. Вместо сцены Н.П. Охлопков предлагал систему сценических площадок (на подобии открытых ярмарочных и закрытых балаганчиков во Франции в XV–XVIII вв.), которые то перерезали в разных направлениях зрительный зал, то опоясывали со всех сторон зрителя, то распластывались над головами. Именно такие площадки, считал режиссер, помогали превратить каждый спектакль в спектакль-встречу. «Зритель, окруженный со всех сторон действием, как бы ввинчивается в самую гущу, в самую сердцевину этого действия. Он оказывается в центре водоворотов событий, столкновений и конфликтов, разыгрываемых актерами» – писал Охлопков.

Шесть спектаклей, из поставленных режиссером в Реалистическом театре, относят к экспериментальным постановкам: «Разбег» В. Ставского (премьера 1932 г.), «Мать» М. Горького (1933 г.), «Железный поток» А. Серафимовича (1934 г.), «Аристократы» Н. Погодина (1935 г.). В этих работах Охлопков с особым упорством воплощал свою идею монументально-героического спектакля (об этом писали А. Солодовников, А. Февральский, Н. Велехова, Н. Абалкин, Г. Пикулева). Все постановки вызвали огромный интерес зрителей, бурную полемику в творческой среде, самые противоречивые, полярные оценки и отзывы критиков, прессы.

Инсценировка театральных очерков В. Ставского о коллективизации на Кубани («Разбег») обсуждалась 3 дня. Особое беспокойство критиков вызвало «снижение идейной высоты» постановки и литературного «Разбега», «комикование и снижение классовой борьбы», «подрыв» социального образа заданного искусству советской эпохой.

Защитники Охлопкова, не идеализируя постановку, отстаивали право режиссера на поиск и эксперимент (Вс. Вишневский в этой связи призывал «бить в барабаны радости»). Они подчеркивали несомненное движение впе-

ред в поисках новой формы, адекватной содержанию; что приемы, используемые Охлопковым, были призваны дать спектакль, наполненный движением, динамикой классовой борьбы, органично соединяющий актера и зрителя.

История театральной режиссуры Н.П. Охлопкова началась с эмоциональной «встряски», по словам Н.А. Велеховой, «равной по силе той, которую он сам произвел в театре»¹⁷. Важна и другая мысль театроведа – режиссер «не ушел тогда и не согнулся» (как он ушел из кинорежиссуры). Большую роль в этом сыграла поддержка соратников и «защитников». Однако, на наш взгляд, немаловажным фактором можно считать поражение в монопольных правах на истинное пролетарское искусство наиболее одиозных критиков (рапповцев) после оглашения Постановления Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (от 23 апреля 1932 г.). В творческой среде появилась иллюзия освобождения от «рапповских вульгаризаторских и схоластических эстетических догм и представлений». В связи с разработкой основных принципов социалистического реализма возникла вера в беспредельные возможности новаторства, открывающиеся перед советским искусством.

Третья глава *«В.Ф. Торский актер, режиссер, организатор театрального дела в провинции в контексте переходной эпохи»* представляет реконструкцию условий формирования, становления и реализации характерных черт новаторской личности другого типа.

В первом параграфе *«Биография творческой личности в динамике культурно-исторических реалий»* выявляются этапы становления личностных и профессиональных качеств, накопления новаторского потенциала В.Ф. Торского.

В.Ф. Торский (1888–1978) – русский, советский актер, режиссер, заслуженный артист РСФСР (1934). Настоящая фамилия – Иоралов. Родился в Екатеринодаре (г. Краснодар), в семье коллежского асессора, потомственно-го дворянина, с грузинскими корнями. Рос и воспитывался в Москве, учился в гимназических классах Лазаревского института восточных языков (изучал персидский, арабский, французский, немецкий, английский, итальянский языки, с 15–16 лет занимался переводами). «С раннего возраста постоянно бывал в среде, жившей, дышавшей искусством, встречался с целым рядом самых крупных артистических величин всех родов искусства, постоянно слушал музыку, пение», сам участвовал и устраивал любительские спектакли, литературно-музыкальные вечера, пробовал петь, осознав не высокие возможности своего голоса, обратился к мелодекламации¹⁸. Отец, был дружен с семьей К.С. Станиславского, Иораловы часто бывали в его гостеприимном доме, принимали активное участие в театральных и музыкальных ве-

¹⁷ Велехова Н.А. Охлопков и театр улиц. ... С. 102.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2666. В.Ф. Торский. Оп.1. Д.9. Л. 1а.

черах (мать Торского профессиональная пианистка, окончила Московскую филармонию). «Музыкальное и театральное начало» 1902–1906 гг. определили его профессиональный выбор, творческие предпочтения и эксперименты.

1907–1909 гг. – этап выбора. Перед молодым человеком открылись две дороги – получить, по настоянию отца, серьезную профессию (Владимир учился в студенческих классах Лазаревского института восточных языков и был вольнослушателем на юридическом факультете Московского университета), или развивать свой актерский талант и посвятить жизнь театру. Пока же, взяв псевдоним «Торский», он участвовал в любительских и полупрофессиональных спектаклях, концертах, гастролировал с мелодекламацией (по Болгарии, Сербии, Румынии), вступил в московский кружок «Драма и лирика», где познакомился с известными актерами русского театра, играл в спектаклях.

Бенефис 21-летнего актера в Екатеринодаре открыл третий этап (1909–1914) его профессионального становления. Он учился мастерству у Н.Н. Синельникова (Екатеринодар), К.Н. Незлобина (в Риге). После смерти отца (1911) театр стал основным источником дохода для Торского и его семьи.

Сложный, переходный четвертый этап (1914–1922) – время окончательного профессионального и личного определения В.Ф. Торского (актера, режиссера, антрепренера). Призванный на военную службу в Казани (1916 г.), он по болезни получил отсрочку, уехал в Москву, затем в Тифлис, где встретил революцию, «национализму и шовинизму» меньшевиков-грузин предпочел большевистские теории, за что был выслан из Грузии. Далее – «путешествия» по югу страны в самый разгар интервенции и военных столкновений (Тифлис – Одесса, Одесса – Екатеринодар – Одесса – Екатеринодар – Ростов-на-Дону – Москва), отказ от эмиграции, смена театральных коллективов, участие в восстановлении театров и активная общественная деятельность в разных городах, духовное и физическое выживание в хаосе «братоубийственной» войны. В 1920-м г. режиссер работал одновременно в различных театрах Москвы, выступал полномочным представителем по организации концертов содружества артистов «Павлиний хвост». В экстремальных условиях проявляются его огромная сила воли и самообладание, харизматичность, коммуникабельность, способность брать на себя ответственность и идти на благородный риск, умение организовать, а в критических ситуациях отвлечь и поддержать людей.

Пятый этап (1922–1925 гг.) открыл Торскому возможности для реализации творческого потенциала. Он осуществил эпатажные постановки в летних театрах Москвы с участием известнейших российских актеров. В 1924 г. по приглашению Н.Н. Синельникова работал в Ростовском театре им. А.В. Луначарского (театре, который он вместе с Синельниковым создал в 1919 г. в Ростове-на-Дону). Торского на этом этапе характеризуют творческая смелость, жажда эксперимента, поиск собственной театральной формы.

В 1925 г. у режиссера появилась возможность проявить организаторские и режиссерские способности в Сибири во вновь созданном театральном объединении «Иркутск-Красноярск». Сибирский период жизни и творчества В.Ф. Торского продлился 12 лет (1925–1937 гг.). Здесь он проявил себя как профессиональный актер, режиссер, художественный руководитель, организатор театрального дела.

В 1928 г. режиссер впервые стал полноправным руководителем сплоченного театрального коллектива, работавшего в Перми, Новосибирске, Красноярске, Томске, Омске. В 1930–1931 г. Торский занимал должность заведующего театральным отделом Сибирского Краевого управления зрелищных предприятий (УТЗП), в июне 1931 г. проходил в Москве режиссерские курсы повышения квалификации (получил первый документ о режиссерском образовании). В выборе В.Ф. Торского между возможностями статусного, карьерного роста и творческой реализации победил театр. Режиссер вернулся к своему коллективу, а в 1931 г. по поручению Сибирского УТЗП сформировал и возглавил «Драматическую труппу №2» («Второй Западно-Сибирский драматический театр»), который работал в Омске, Томске. Здесь Торский наряду с драматическими произведениями ставил музыкальные комедии и сатиры. Интерес к возможностям синтеза музыкального и драматического начала в одном произведении, привел его к идее создания собственного проекта «синтетического театра», который он попытался реализовать в Омске (1933–1935 гг.).

Второй параграф *«Экспериментальный проект «Синтетического театра» В.Ф. Торского в условиях 1930-х гг.»* раскрывает специфику замысла, реализации и судьбы театрального эксперимента, осуществленного в Омске.

Идея синтетического театра возникла в среде творческой театральной интеллигенции России на рубеже XIX–XX вв. В контексте мировых глобальных перемен (исторических, политических, социокультурных) трансформировалось театральное искусство. Создатели известных театральных систем (К.С. Станиславский, Вс.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров), их ученики и последователи активно использовали отдельные приемы и структурообразующие принципы литературы, музыки, живописи, пластики, позже и кинематографа. Основой идеи синтетического театра стало органическое слияние всех разновидностей сценического искусства (драмы, оперы, балета, пантомимы, оперетты), воспитание нового, универсального, более развитого, культурного актера (Ф.Ф. Комиссаржевский).

В.Ф. Торский постепенно насыщал свои постановки музыкальными элементами, сочетая разнообразие театральных выразительных средств – слово, пение, танец, движение. В репертуаре руководимой им драматической труппы появились музыкальные постановки («Патетическая соната» М. Кулеша, «Крещение Руси» Н. Адуева, «Вредный элемент» В. Шкваркина, «Людовик Надцатый» Ю. Сахновского). В 1933 г. идея Торского о создании те-

атра нового типа получила поддержку в Краевом управлении зрелищных предприятий (УЗП), он был назначен заместителем директора по художественной части омского городского театра, сформировал и возглавил труппу «2-го Западно-Сибирского Государственного Синтетического театра п/р Торского» (этот театр был закреплён, стационарирован в Омске). Творческое кредо театра, наиболее четко звучит в докладе Торского в Омском городском совете в 1934 г.: «мобилизовать все могущественные средства, заключающиеся в различных видах многогранного сценического искусства, синтетически собрав их, как в фокусе и объединив в одном творческом коллективе драму и музыкальную комедию, трагедию и пантомиму, мелодраму и балет, стать подлинно "синтетическим" театром, не узко жанровым, собирательным, объединяющим различные виды драматического, музыкального, вокального и хореографического искусства в единый творческий метод для достижения максимума сценической выразительности, как в общем плане работы театра, так и в отдельных спектаклях»¹⁹. С учетом этих установок он сумел собрать спаянный актерский ансамбль, работоспособный, культурный и достаточно гибкий. Установил регулярные занятия по актерскому мастерству, ритмике, пластике, пению, постановке речи. В.Ф. Торский был требователен к актерам, воспитывал творчески разностороннюю, мыслящую личность. Стремился пополнять коллектив вокальными и балетными силами, в том числе за счет талантливых выпускников, работавшей при театре единственной в Западно-Сибирском крае школы театрального ученичества (Теуч). Идеей синтетического театра он сумел увлечь многих актеров, режиссеров своей труппы, на долгие годы ставших его единомышленниками.

В каждом произведении Торский искал ритм фраз, сцен, образов. Добиваясь ансамблевого звучания, на репетициях он дирижировал (палочкой, как дирижер), поддерживая нужный ритм действия, проставляя паузы, динамические оттенки. Режиссер призывал писать музыку к каждому спектаклю, с акцентом на полное созвучие замысла композитора и автора спектакля. В.Ф. Торский опробовал «всю шкалу музыкальных эффектов: музыки сопровождающей, вставной, имеющей самостоятельное значение, этюдной, симфонической, иллюстративной, ... музыки, создаваемой комбинацией шумов и звуков» (С.В. Яневская).

Однако экспериментальному театру суждено было работать лишь два года (с сентября 1933 по сентябрь 1935 гг.). Сезон 1933/1934 гг. отмечен творческими поисками, воодушевлением от признания публики и прессы, от доверия властных инстанций и юбилейных почестей (29 апреля 1934 г. режиссер праздновал 25-летие творческой деятельности, в сентябре 1934 г. ему было присвоено звание Заслуженного артиста Республики).

Пространство для реализации потенциала творческой личности в Советском Союзе со второй половины 1930-х гг. сокращается, в условиях ад-

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2666. Оп. 1. Д. 76. Л. 61

министративно-командной системы личный фактор, творческая инициатива оказывалась слабее диктата государства. В январе-феврале 1935 г. справедливая критика сменилась «проработкой» синтетического метода в омской прессе. Время свободного эксперимента прошло. В апреле 1936 г. на совещании при Главном управлении театрами в русле общегосударственной компании против формализма осуществление идеи синтетического театра в Омске, было признано порочным и механистичным в своей основе, противоречащим принципам выявления отдельных жанров в театральном искусстве²⁰. В.Ф. Торский, в котором «никогда не угасала огромная вера в правду того, что он в каждый данный момент делал», который «стремился идти по пути наибольшего сопротивления в искусстве» (С.Г. Ландау) попытался отстоять свой «синтетический театр» и право на творческий эксперимент. Однако судьба Омского синтетического театра была уже решена, в новом сезоне 1936/1937 г. его окончательно перестроили в драматический театр. Точку в этом деле поставил «формалистический срыв» Камерного театра в постановке пьесы Д. Бедного «Богатыри». В декабре 1936 г. на производственном совещании работников Омского театра В.Ф. Торский осудил режиссера А.Я. Таирова за формализм. Однако, несмотря на то, что все присутствующие сошлись на мнении о «невозможности осуществления синтетического театра в природе», в заключительном слове он говорил о синтетическом театре как о театре будущего.

В заключении подведены итоги исследования и сформулированы выводы.

Список работ, опубликованных по теме диссертации

*Статьи в научных изданиях,
входящих в перечень для опубликования результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук:*

1. *Петренко О.В.* Личность деятеля советской культуры (информативные возможности фондов Российского государственного архива литературы и искусства) // Омский научный вестник. Омск: Изд-во ОмГТУ. 2010. № 4 (89). С. 35–39.
2. *Петренко О.В.* Отраслевые исследования как источник для реконструкции личности советского режиссера-новатора // Научный журнал КубГАУ [Электронный ресурс]. Краснодар: КубГАУ, 2010. № 08(62). Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2010/08/pdf/17.pdf>.

Публикации в других научных изданиях:

3. *Петренко (Гурова) О.В.* Трансформация поведенческих стратегий интеллигенции в переломные эпохи: В.Ф. Торский в 1931–1937 гг. // Интеллигенция России и Запада в XX–XXI вв.: Выбор и реализация путей общественного

²⁰ Омская правда. 1936. 17 апр.

развития: материалы науч. конф. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос.ун-та, 2004. С. 66–68.

4. *Петренко (Гурова) О.В.* Забытые имена: В.Ф. Торский и Сибирь // Зыряновские чтения: материалы Межрегиональной науч.-практ. конф. (Курган, 14–15 дек. 2004 г.). Курган: Изд-во Курганс. гос. ун-та, 2004. С. 98–100.

5. *Петренко (Гурова) О.В.* Интеллигент и власть: коллизии взаимоотношений (Омский период жизни В.Ф. Торского) // Уральские Бирюковские чтения: сб. науч. статей Челябинск: Изд-во «Абисс», 2005. Вып. 3. С. 165–169.

6. *Петренко (Гурова) О.В.* Творческая личность в советских реалиях: к вопросу о детерминизме творческого процесса // Человек в контексте эпохи: материалы региональной научн. конф., посвящ. М.Е. Бударину (Омск, 30 ноября 2005 г.). Омск: ОмГПУ, 2005. С. 189–195.

7. *Петренко (Гурова) О.В.* «Протокол отчетного закрытого заседания первичной партийной организации Омского отдела по делам искусств от 2-3 апр. 1937 г.» – источник местной социокультурной истории СССР // Человек-Текст-Эпоха: сб. науч. статей и материалов Томск: Изд-во Том. ун-та, 2006. Вып. 2. С. 120–139.

8. *Петренко (Гурова) О.В.* «Человек и война»: по материалам личного фонда советского театрального режиссера В.Ф. Торского // Катанаевские чтения: материалы 7 Всероссийской научн.-практ. конф. (Омск, 16–17 мая 2007 г.). Омск: Издат. Дом «Наука», 2008. С. 150–155.

9. *Петренко (Гурова) О.В.* Интеллектуальная история в России, или интеллектуальная история по-русски: опыт осмысления // Исторический ежегодник. 2009. Историография. Источниковедение. Методы исторического исследования. Всеобщая и Отечественная история. Омск: Изд-во Ом. ун-та, 2009. С. 14–24.

10. *Петренко О.В.* Метаморфозы исторической биографии в отечественной интеллектуальной традиции: основные тенденции // История идей и история общества: материалы VIII Всероссийской научн. конф. (Нижевартовск, 15–16 апреля 2010 г.). Нижевартовск: Изд-во Нижеварт. гуманитарного ун-та, 2010. С. 257–259.

11. *Петренко О.В.* «Человек и война»: из воспоминаний руководителя 1-й бригады фронтового филиала Малого театра режиссера В.Ф. Торского // Культурологические исследования в Сибири. Омск, 2010. № 1(31). С. 139–144.

12. *Петренко О.В.* Творческая личность в истории культуры города: возможности изучения (на примере В.Ф. Торского) // Проблемы культуры городов России: теория, методология, историография: материалы VIII Всероссийского научн. симпозиума (Новосибирск, 21–22 октября 2010 г.). Омск: Изд. Дом «Наука», 2010. С. 373–382.

Подписано в печать 05.09.2011. Формат бумаги 60х84 1/16.

Печ. л. 1,7. Тираж 100 экз. Заказ 299.

Издательство Омского государственного университета
644077, Омск-77, пр. Мира, 55а, госуниверситет

24