

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.30>

Иванов Александр Валентинович

**СПЕКТАКЛЬ К. К. ТВЕРСКОГО "РАЗЛОМ" (БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР, 1927):
СЮЖЕТ, ЖАНР, КОМПОЗИЦИЯ, СПОСОБ АКТЕРСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ**

Статья посвящена реконструкции и анализу поэтики спектакля К. К. Тверского "Разлом" по пьесе Б. А. Лавренева (Большой драматический театр (БДТ), 1927, художник М. З. Левин). Фигура Тверского, одного из ведущих режиссеров Ленинграда 1920-1930-х годов, обойдена вниманием исследователей; недостаточно изучен и вклад Тверского в сценическую историю Ленинградского Большого драматического театра, куда режиссер был приглашен на постановку "Разлома" и где служил с 1927 по 1935 годы. В работе изучаются сюжет и жанровая природа спектакля, его сценографическое решение, особенности композиции, принципы связи сцены и зрительного зала, специфика работы с актерами. На этой основе делается попытка сформулировать некоторые характеристики режиссерской методологии Тверского.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/30.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 1. С. 143-148. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Джордж Антейл – своеобразная звезда авангарда, чье наследие, однако, не исчерпывается только лишь знаменитым «Механическим балетом». Очевидно, что многие принципиальные композиторские приемы были опробованы в его фортепианной и камерной музыке, а Первая соната для скрипки и фортепиано, несмотря на свою малую известность, является важнейшим ориентиром и истоком будущего творчества для «несносного дитя музыки».

Список источников

1. Антейл Дж. // Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.
3. Кром А. Е. Американская музыка XX века: учебно-методическое пособие по курсу «Современная музыка». Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2012. 52 с.
4. Кром А. Е. Американский музыкальный минимализм: учебно-методическое пособие. Н. Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 54 с.
5. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
6. Матюшонков И. А. Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Н. Новгород, 2011. 19 с.
7. Amirkhanian Ch. Аннотация к диску [Электронный ресурс] // George Antheil: La Femme 100 Têtes (1933), David Albee, piano. Composers Recording, Inc., 1984. CD-ROM.
8. Leland H. The “Bad Boy of Music” in Paris. George Antheil’s Violin Sonatas by Hannah Leland: a Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree ‘Doctor of Musical Arts’. Arizona: Arizona State University, 2015. 104 p.
9. Stowell R. The sonata // The Cambridge Companion to the Violin / ed. by R. Stowell. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992. P. 168-193.
10. The Cambridge History of XX-Century Music / ed. by N. Cook and A. Pople. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004. 818 p.
11. Whitesitt L. The Life and Music of George Antheil 1900-1959. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1983. 275 p.

**UNKNOWN PAGES FROM THE EARLY HISTORY OF THE EUROPEAN AVANT-GARDE:
GEORGE ANTHEIL’S VIOLIN SONATA № 1 IN THE CONTEXT OF THE EPOCH**

Vasilenko Anastasiya Andreevna, Ph. D. in Art Criticism
Voronezh State Academy of Arts
Voronezh Special Musical School (College)
marchuki@yandex.ru

The article is devoted to the creative work of the little known in our country American composer George Antheil, in particular, to his First Sonata for Violin and Piano. Antheil’s personality is considered from the viewpoint of the European avant-garde of the 1920s. Analysing the composer’s technique, style and musical language the author concludes on the important trends established in the sonata: anticipation of the minimalism technique, rhythmic rotations, mechanicalness of musical language, carefully crafted pauses as musical space, etc. The above mentioned trends paved the way for the artistic conceptions by E. Varèse, John Cage, Ph. Glass, T. Riley et al.

Key words and phrases: George Antheil; American Sonata for Violin and Piano; musical avant-garde; rotations of rhythmic clusters; multi-tonality; sounding pauses.

УДК 7; 7.01; 7.03; 7.08

Дата поступления рукописи: 17.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.30>

Статья посвящена реконструкции и анализу поэтики спектакля К. К. Тверского «Разлом» по пьесе Б. А. Лавренива (Большой драматический театр (БДТ), 1927, художник М. З. Левин). Фигура Тверского, одного из ведущих режиссеров Ленинграда 1920-1930-х годов, обойдена вниманием исследователей; недостаточно изучен и вклад Тверского в сценическую историю Ленинградского Большого драматического театра, куда режиссер был приглашен на постановку «Разлома» и где служил с 1927 по 1935 годы. В работе изучаются сюжет и жанровая природа спектакля, его сценографическое решение, особенности композиции, принципы связи сцены и зрительного зала, специфика работы с актерами. На этой основе делается попытка сформулировать некоторые характеристики режиссерской методологии Тверского.

Ключевые слова и фразы: К. К. Тверской; М. З. Левин; Б. А. Лавренив; «Разлом»; Большой драматический театр (БДТ); сценография; композиция; жанр; способ актерского существования.

Иванов Александр Валентинович

Санкт-Петербургская классическая гимназия № 610
alexspbgu@yandex.ru

**СПЕКТАКЛЬ К. К. ТВЕРСКОГО «РАЗЛОМ» (БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР, 1927):
СЮЖЕТ, ЖАНР, КОМПОЗИЦИЯ, СПОСОБ АКТЕРСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ**

Константин Константинович Тверской (наст. фамилия Кузьмин-Караваев; 1890-1937), один из ведущих режиссеров Ленинграда 1920-1930 гг., был тесно связан с Большим драматическим театром (БДТ) (в 1927 г.

приглашен на работу режиссером, в 1929-1935 гг. исполнял обязанности главного режиссера и художественного руководителя) и внес значительный вклад в сценическую историю этого театра. Среди работ, осуществленных Тверским на сцене БДТ, важное место занимает «Разлом» (премьера 7 ноября 1927 г.; художник М. З. Левин). Между тем и творчество Тверского в целом, и период его работы в БДТ мало изучены. Не стал исключением и спектакль «Разлом». Постановка в кругу других явлений затрагивается в статье Ю. А. Говашенко «Эволюция жанра» [8] и в работе М. Н. Любомудрова «Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов» [11]; в книге Н. П. Хмелевой «Художники БДТ» [26] уделено внимание сценографическому решению М. З. Левина в спектакле Тверского, но специального исследования, посвященного «Разлому», не существует. Представленная здесь работа призвана восполнить данный пробел, ставит перед собой задачу реконструкции спектакля Тверского и, насколько это позволят материалы источников, анализа отдельных компонентов режиссерской методологии Тверского, а именно – задачу изучения пространственного решения, композиционных принципов построения действия, способа существования актера, жанровой природы постановки, принципов связи сцены и зрительного зала.

Большой Драматический театр открылся 15 февраля 1919 г. постановкой трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос» и виделся А. А. Блоку, фактически первому художественному руководителю БДТ, театром классического репертуара: на его сцене в 1919-1921 гг. шли спектакли по пьесам Ф. Шиллера и В. Гюго, У. Шекспира и Ж.-Б. Мольера, К. Гольдони и др. В эпоху постблоковскую, в 1922-1925 гг., БДТ резко поменял свою художественную направленность: вместо классических произведений героико-романтического плана театр обратился к современной экспрессионистской драме, зарубежной и отечественной. Новый поворот в репертуарной политике БДТ произошел в середине 1920-х гг.: театр нацелился на произведения современной советской драматургии, на его сцене стали появляться постановки по пьесам А. М. Файко, А. Н. Толстого, А. И. Пиотровского, Б. А. Лавренева, К. А. Тренева, В. Н. Билье-Белоцерковского, В. М. Киршона, Н. Ф. Погодина и др. При этом театр провозгласил необходимость создания актуальных спектаклей «в формах не узко-бытового, а большого трагического и комедийного зрелища» [20, ед. хр. 640, л. 78].

В связи с 10-летием Октября БДТ обратился со специальным заказом к драматургу Борису Андреевичу Лавреневу (наст. фамилия Сергеев; 1891-1959) написать к юбилею Великой Октябрьской социалистической революции пьесу, на основе которой можно было бы создать на сцене грандиозное представление с большими массовками, «даже с элементами массового действия вроде тех, какие ставились на площадях в первые годы после октябрьского штурма» [10, с. 354]. В БДТ отнеслись к подготовке юбилейного спектакля основательно: к репетиционному процессу был привлечен автор пьесы; активно участвовал в консультациях творческого коллектива П. Е. Дыбенко, который как член партии большевиков во времена октябрьских событий был председателем Центрального комитета Балтийского Флота (Центробалта) и сыграл важную роль в отстранении от власти и аресте Временного правительства; были организованы экскурсии на военные корабли технического и художественного персонала театра.

Тверской заявлял: «Большой Драматический театр, заказывая Б. Лавреневу пьесу, расценивал ее как материал для *монументального героико-революционного спектакля* (здесь и далее курсив автора статьи. – А. И.)» [25, с. 185]. От режиссера не укрывалась неоднородность жанровой природы «Разлома», в котором бытовые сцены в доме капитана крейсера «Заря» Берсенева, решенные в мелодраматическом и комедийном ключе, соседствовали с разворачивающимися на корабле матросскими сценами, тяготевшими к публицистической и плакатной подаче. Тверской стремился, соответственно, поставить спектакль, развернутый «в двух планах: в камерно-интимном – в “разламывающейся” семье капитана Берсенева – и в массово-революционном – на корабле» [Там же]. Эклектика драматургического материала определила и методологию его реализации на сцене БДТ, в этой связи режиссер утверждал: «Технически – постановка выдержана в плане “реалистического конструктивизма” с большими масштабными формами, дающими возможность широкого размещения массовых групп: сочетание реализма с конструктивом выражается во введении в спектакль ряда деталей, характерных для изображаемого быта, как напр., пользование настоящей водой в сцене мытья палубы и пр.» [18, с. 13]. Безусловно, Тверской, будучи учеником В. Э. Мейерхольда и плотно сотрудничавший в стенах БДТ с режиссерами мейерхольдовской школы (А. Л. Грипичем, выходцем из Студии на Бородинской и Курсов мастерства сценических постановок; В. В. Люце и В. Ф. Федоровым, прошедшими обучение в мейерхольдовских мастерских ГВЫРМ-ГВЫТМ-ГЭКТЕМАС), тяготел к методологии театрального конструктивизма. Но, в отличие от Мейерхольда и его ТИМа, Тверской не мог в постановочной работе опереться на артистический коллектив, получивший соответствующую подготовку и владевший необходимой актерской техникой. В рамках БДТ Тверской мог использовать лишь те артистические индивидуальности, которые могла ему предоставить имеющаяся в театре труппа, а это значит, что применительно к разговору о режиссуре Тверского можно говорить только о его приверженности *конструктивистской стилистике*, то есть – об использовании, прежде всего в плане сценографии, отдельных стилистических приемов, присущих конструктивизму, но не имеющих отношения к сути конструктивистской методологии как таковой.

В поле зрения рецензентов попали разные жанровые признаки постановки Тверского. П. А. Марков отметил, что «в режиссерском подходе сказался постоянный вкус ЛБДТ к монументальному зрелищу. Он (театр. – А. И.) на основе текста Лавренева добивался не столько психологического, сколько героического спектакля. Режиссура взглянула на “Разлом” как на матросскую пьесу» [15, с. 6]. Э. М. Бескин подчеркивал *эклeктичный* характер постановки, «отсутствие единого сквозного стиля действия (то срыв в мелодраму, то чуть ли не в водевиль)» [2].

Б. Мазинг утверждал: «Лавренев-драматург разрабатывает в “Разломе” излюбленную свою литературную тему – шатания интеллигенции в Октябрьские дни» [14]. Композиция пьесы основана на сопоставлении

двух параллельных сюжетных линий: разлома в семье капитана крейсера «Заря» Берсенева и разлома революционного, вызвавшего тектонические сдвиги во всех жизненных пластах – государственном, социальном, военном. С. С. Мокульский отметил: «Тесно спаяв обе сюжетные линии своей драмы единством мотивировок и общностью ведущих действие персонажей, Лавренев свободно переносит действие из квартиры Берсенева на палубу крейсера, чередуя сцены интимно-семейные со сценами массово-революционными» [16, с. 9].

Композиция спектакля Тверского воспроизводила особенности построения исходного литературного материала, о чем свидетельствует следующее высказывание С. С. Мокульского: «...режиссер К. Тверской и художник М. Левин сумели найти правильный подход к инсценировке пьесы Лавренева. В основу сценического истолкования “Разлома” ими положено чередование двух сценических планов и стилей, соответствующих двум сюжетным линиям драмы. I и III акт трактованы в стиле реалистической семейной драмы в павильонной декорации с упором на детали семейного быта... II и IV акт развертываются на реалистической конструкции, изображающей военное судно и выполненной с соблюдением больших масштабных форм, отвечающих монументальному характеру развертывающегося на ней массового действия. Это последнее, не чуждаясь натуралистических деталей (мытьё палубы в I д.), построено строго ритмически» [Там же].

Темпо-ритмические параметры посредством чередования картин построенного действия отметил В. Е. Рафаилович: «...спектакль, как бы подчеркивая стремительность событий, происходящих в пьесе, разворачивался в быстром, все нарастающем темпе. Одну “короткометражную” картину сменяла другая, другую – третья, но именно эта сжатость сценического материала заставляла зрителей сосредоточивать внимание на самом существенном, не отвлекаться на второстепенное» [19, с. 59]. К сожалению, имеющиеся источники не позволяют определить, каков был характер такого *покартинного строения*; представляли ли картины законченные эпизоды, своего рода *номера* (сюжет каждого из них в этом случае обладал бы собственными началом, серединой и концом); имел ли место *монтаж* как способ компоновки номерной структуры действия. Скорее всего, ничего подобного не было, ибо П. А. Марков, сравнивая спектакль БДТ во время московских гастролей театра с «Разломом» Театра имени Е. Б. Вахтангова (премьера 9 ноября 1927 г.; режиссер А. Д. Попов, художник Н. П. Акимов), утверждал, что «вахтанговцы правильно прибегнули к *эпизодическому* построению действия, добиваясь выразительности *отдельных моментов*. Этой выразительности нет в ленинградском спектакле» [15, с. 6].

Нет в источниках и сведений о способе связи сцены и зрительного зала в постановке Тверского, ничто не свидетельствует ни о применении режиссером *аттракционов* в качестве агрессивной манеры воздействия на публику, ни об *игровых отношениях* сцены и зрительного зала. Не идет речь, конечно, и об использовании принципа «четвертой стены» в том его виде, в каком он был введен МХТ и практиковался на сцене Художественного театра. Можно предположить, что спектакль Тверского представлял собой традиционную структуру, когда действие разворачивается в пределах коробки сцены и предполагает наличие в зрительном зале публики, в той или иной степени вовлеченной в происходящие события и сопереживающей им.

По мнению П. А. Маркова, «именно матросские сцены передают в спектакле предгрозовую атмосферу июля и кануна Октября; по сравнению с ними “семейные” сцены – тусклы и обычны. Хотя на сцене идут политические споры, и разрушается семейная жизнь; хотя внутренне в действующих лицах бурлят протест, недовольство или вера – *ритм* обоих “семейных” действий понижен и споры остаются больше театральной условностью, чем страстной жизнью... Матросская часть пьесы – грубее, вернее и значительнее. Есть хорошая закаленность, крепость и неколебимость в матросской толпе» [Там же]. Именно *ритм* являлся не только ключевым средством организации действия, о чем говорилось выше, но и главным средством воздействия на публику и важнейшим фактором объединения сцены и зрительного зала. В. Е. Рафаилович вспоминал: «К концу спектакля казалось, что рампы уже не существует, ряды партера вроде придвигались вперед, зал срастался со сценой едиными чувствами, интересами, страстями. Каждая реплика Годуна сопровождалась в эти минуты единодушным гулом одобрения, во время танца матросов публика невольно начинала притоптывать, а когда монументальные башни “Зари” поворачивались в зал, знаменуя отправление крейсера к Зимнему дворцу, аплодисменты переходили в настоящую овацию» [19, с. 64].

Принципы организации режиссером массовых сцен можно определить по описанию В. Е. Рафаиловича: «Он (Тверской. – А. И.) индивидуализировал толпу, придав каждому из ее участников какие-то особые, исключительно ему присущие черты, очень четко, *строго ритмически* построил массовые сцены, и в результате бессловесные персонажи, обозначенные в ремарках словом “матросы”, обрели свои характеры, стали действовать активно, решительно, олицетворяя собой народ – главную движущую силу истории» [Там же]. Этот фрагмент воспоминаний В. Е. Рафаиловича требует подробного анализа. Вполне очевидно, что речь здесь не идет об *индивидуализированной массовке* в духе мейнингенцев или практикуемых в МХТ-МХАТ народных сцен, а характеры участников определялись не верностью психологии и не логической выверенностью поведения. Стоит отметить, что с достоверностью изображаемых картин в спектакле Тверского были серьезные проблемы, о чем свидетельствует статья В. В. Вишневого (на тот момент военного журналиста, а в скором будущем – драматурга, автора пьес «Первая Конная», «На Западе бой», «Последний решительный», «Оптимистическая трагедия» и др.), где приводятся многочисленные примеры неточностей и несообразностей правилам и обычаям военно-морской службы, которые были допущены как драматургом, так и режиссером и художником [7]. Вряд ли стоит рассматривать упомянутые выше экскурсии участников театральной постановки на военные корабли как *экспедиции*, присущие методологии мейнингенцев и практике Московского Художественного театра. Тверской на раннем этапе формирования его режиссерской методологии находился под влиянием В. Э. Мейерхольда и его концепции Условного театра, организованного по законам музыки. Вот и в «Разломе» музыка композитора В. М. Дешеева служила не только и не столько для звукового «сопровождения» пьесы, но использовалась для завязывания каждого ее действия, непосредственно

слитого с исполняемым перед ним музыкальным вступлением; подчеркивала время и место действия, соответствующую обстановку (напевы 1917 г.; характерная ученическая гамма, вводящая зрителя в атмосферу интеллигентского быта, и др.); использовала темы и звуковой материал из обихода матросской жизни, корабельные сигналы, морские sireны и паровые свистки [18; 23; 27, с. 11].

Перед художником спектакля М. З. Левиным стояла сложная задача: создать оформление, в котором станки и конструкции, предназначенные для создания монументального зрелища, соседствовали бы с декорационными элементами, призванными передать атмосферу быта – быта домашнего для сцен в квартире капитана Берсенева и быта военно-морского в матросских сценах; иными словами, предложить оформление, где «удачно сочетаются реалистические детали с условно сценической конструкцией» [23]. По мнению Н. П. Хмелевой, Левин поместил камерные семейные сцены «в традиционный павильон с бытовыми подробностями, а для массовых сцен построил вертикальную конструкцию, изображающую корабль. Масштабная конструкция, занимавшая все зеркало сцены, имела много площадок, расположенных как по вертикали, так и по горизонтали, что давало возможность режиссеру строить выразительные массовые сцены. Но конструкция не была условной – все площадки имели вид палубы корабля, там же были пушка, красный флаг, мачты и даже спасательные круги» [26, с. 78]. А. Брянский отметил, что «движение в финале до того момента неподвижной конструкции разрешает пьесе сильным динамическим эффектом» [5, с. 14].

Сохранившиеся фотодокументы позволяют воссоздать оформление М. З. Левина.

В I и III актах на авансцене, которая мыслилась как прихожая, слева находится кресло-качалка, за которой стоит прижатый к порталной стенке журнальный столик с висящим над ним зеркалом. Справа от журнального столика в черную порталную стену встроена двухстворчатая белая дверь. Комната в квартире Берсенева помещена в пространство I и II плана сцены и имеет вид прямоугольного треугольника, где левый луч прямого угла начинается от края стены левого портала, а правый луч – от края правой части I плана сцены и образует вершину в глубине сцены на уровне III плана. За счет того, что левая порталная стена с двухстворчатой дверью подчеркивает пространство прихожей, возникает визуальное ощущение смещения пространства комнаты вправо от центра сцены. На краю левого луча прямого угла находится стул, правее от него вдоль стены левого луча стоит кухонный шкаф, правее от него в стену левого луча встроена одностворчатая дверь, которая практически упирается в вершину прямого угла. От вершины прямого угла на расстоянии приблизительно 2 метров в стенку правого луча встроены два оконных проема, занавешенные тюлем, между оконными проемами на стене висит отрывной календарь, датированный 1917 г. Правее оконных рам вдоль стены располагается рояль, на его крышке стоит настольная лампа с абажуром, а над роялем на стене повешена картина с изображением двух висящих вниз головой уток. В центре сцены располагается круглый деревянный стол, накрытый скатертью, вокруг стоят три мягких деревянных кресла с резьбой по дереву, а над столом висит лампа-абажур.

В II и IV актах на сцене создана конструкция, встроенная в белый кабинет и призванная изображать военный корабль. В центре сцены на уровне III плана располагается мачта с множеством площадок по вертикали, все они связаны между собой металлическими лестницами. На высоте около 7 метров находится 8-метровая рея. В основании мачты располагается станок, огражденный с левой стороны металлическими перилами, на нем находится боевое орудие; далее на высоте приблизительно 2,5 метра параллельно планшету сцены располагается прямоугольная площадка (шириной 7 и глубиной 2 метра), огражденная перилами и с установленной по центру полураскрытой ширмой, имитирующей капитанскую рубку. За мачтой по центру сцены размещается труба крейсера, вокруг нее на высоте двух метров устроена площадка шириной 1 метр, огражденная металлическими перилами. Слева и справа от основной конструкции на уровне II и III планов помещены прямоугольные плоскости, имитирующие борта крейсера с встроенными иллюминаторами и леерным ограждением наверху.

Л. С. Овэс отмечает, что «один из любимейших композиционных приемов Левина – разрушение, деструкция привычного пространства и воссоздание, конструирование из его элементов новой небытовой, остроэкспрессивной среды». А также подчеркивает, что в эскизах Левина выражена «сила, крепость, независимость... Линии проводятся решительно и властно» [17, с. 145]. Стоит отметить, что в «Разломе» Левин создает декорации I и III акта, в которых присутствуют многочисленные ломаные линии, вступающие в конфликт с бытовой обстановкой и подчеркивающие «разлом» в семье капитана Берсенева, а во II и IV актах эти линии решительно прорываются, здесь используются ярко выраженные прямые линии, создающие «небытовую, остроэкспрессивную среду» [Там же], подчеркивающие однонаправленность действия, непротиворечивость и стремление к кульминационному торжественному финалу спектакля.

Роль Годуна, 32-летнего председателя судебного комитета крейсера «Заря», в БДТ сыграли 52-летний Н. Ф. Монахов и 42-летний В. Я. Сафронов.

По мнению П. А. Маркова, Монахов «переключает роль. “Любовь” его к Татьяне отходит на второй план, она только мелькает в пьесе и потому вся “романтическая” окраска образа сглажена и притушена», потому что «не в средствах Монахова передать... брызжущую молодость Годуна» [15, с. 6]. Вот и Ю. В. Соболев отмечал, что «там, где нам хотелось бы слышать звонкий и молодой голос революционной страсти, там не менее убедительно звучит у Монахова суровая, вся на большой внутренней сдержанности, убежденная речь» лидера, уверенного в «правильности “большевистской арифметики”». И еще: «Глядя на Годуна – Монахова, веришь, во-первых, тому, что он – “простой матрос”, пролетарий: нет в нем ни единой черточки “интеллигентщины”. А во-вторых, тому, что у этого человека действительно много благородной простоты и не меньше горячей веры» [21].

Как отмечалось в периодической печати, «Годун у Сафронова составная часть матросской массы, один из многих, выброшенных, вынесенных на поверхность штормом. Такой же подвижный, как и все остальные, такой же веселый и легко вспыхивающий, только чуть-чуть обтесаннее, организованнее, умнее. И слова матросского жаргона, обильно оснащающие роль, говорит он легко и свободно, без нажима и “подачи”, как будто

всю жизнь так говорил. Все в этой роли хорошо у него, от мягких лирических сцен с Татьяной до большой монументальной сцены последнего действия, но важнее всего то новое место, на которое Сафронов поставил роль Годуна в спектакле: Годун уступил центральное место в пьесе Берсеневу, так как пьеса эта именно о Берсеневе, о его разломе, его семье, его честной службе революции» [1].

После премьеры спектакля «Разлом» А. Брянский поставил А. Н. Лаврентьева на первое место как исполнителя, создавшего яркий образ симпатичного капитана крейсера «Заря» Берсенева [5, с. 14]. Ю. В. Соболев считал, что «в особенности удачны образы людей, стоящих на меже двух классов, двух мироощущений. И старый капитан Берсенева, еще не совсем оторвавшийся от традиций прошлого, но уже искренно работающий с матросами – в уверенной лепке Лаврентьева» [21].

Столкновение враждебных классов, борьба противоположных убеждений в пьесе Лаврентьева реализованы через противостояние матросского лидера Годуна и 30-летнего лейтенанта Штубе (роль мужа 26-летней Татьяны, старшей дочери Берсенева, сыграл Г. М. Мичурин). С. С. Мокульский подчеркивал, что «Мичурин, специалист по части исполнения негодяев и мерзавцев, неизменно вызывает к ним прямо-таки физиологическое отвращение (так случилось и на этот раз в роли лейтенанта Штубе)» [16, с. 9]. Ю. В. Соболев высказал сходную точку зрения: «... лейтенант Штубе... сыгран Мичуриным несколько подчеркнуто (за версту видно, что это – предатель и ничтожество), поэтому образ получается несколько трафаретный» [21].

М. А. Бернер, по свидетельству С. С. Мокульского, достаточно искренно и убедительно провела роль Татьяны, «несколько мешали только неподходящие физиономические данные актрисы – ярко выраженный южный тип» [16, с. 9]. С точки зрения Б. Мазинга, «немного риторичная Татьяна в тексте Лаврентьева осталась такой же и на сцене» [12]. В. Е. Рафаилович считал слабой игру Бернер, которая «превратила Татьяну в риторический, всех поучающий персонаж» [19, с. 64].

Роль 19-летней Ксении, эксцентричной младшей дочери Берсенева, исполнила 27-летняя актриса О. Г. Казико, недавно пришедшая работать в БДТ. В. Е. Рафаилович вспоминал, что «вполне созвучным авторскому замыслу получился в спектакле... образ Ксении. О. Г. Казико играла женщину экстравагантную, обаятельную, но вместе с тем опустошенную, живущую сегодняшним днем. Ее слова во втором акте “Две секунды я могу в своей жизни поговорить серьезно” неизменно вызывали в зале бурные аплодисменты» [Там же]. Ю. В. Соболев отметил, что «действительно кипучий темперамент обнаруживает Казико в роли испорченной девочки Ксении. Казико играет с истинной непосредственностью и, вместе с тем, с хорошо (моментами) подчеркнутой иронией» [21]. Однако П. А. Марков считал, что «Казико... играет вполне на публику и, не думая о партнерах, “вся в себе”; внутренний рисунок роли теряется, и... драматический “разлом” семьи теряет внутреннюю убедительность» [15, с. 6].

Б. Мазинг писал: «В превосходной постановке массовых сцен на корабле... в обрисовке отдельных характеров с большой художественной верностью передано как общее настроение матросской массы, так и отдельные ее представители» [12]. Также отмечалось, что «выдержанная и талантливая режиссура К. Тверского умело выделила и сочно подала матросские массовки... Достигнуто должное напряжение, героический подъем» [27, с. 11]. А. Брянский утверждал, что «темпераментность и бурность (массовых сцен. – А. И.) как бы поглощает индивидуальную, интимную драму» [5, с. 14]. Не всем такое положение дел нравилось, например, по свидетельству Ю. В. Соболева, «ярко-индивидуального типажа в матросской массе не ощущается» [21]. Но, как уже было сказано ранее, вряд ли Тверской ставил перед собой задачу индивидуализировать массовку.

Имеющиеся в наличии материалы не содержат сколько-нибудь внятных сведений о работе Тверского с исполнителями ролей при постановке «Разлома» и не позволяют сделать обоснованный вывод о том, каким виделся режиссеру способ актерского существования в его спектакле. И тут пригодятся некоторые критические высказывания рецензентов, сделанные в связи с гастролями БДТ в Москве и неизбежным сравнением ленинградского спектакля с вахтанговской постановкой. Э. М. Бескин, к примеру, отметил в ленинградском «Разломе», сыгранном в Москве, «традиционный театральный “наигрыш” в отдельных ролях (то под “неврастеника”, то под трафаретную “инженюшку” или томно страдающую “героиню”))» [2]. Иными словами, артисты БДТ при исполнении ролей опирались на традиционную систему амплуа и индивидуальную манеру игры – каждый актер использовал тот артистический арсенал приемов, к которому привык и которым владел. Тверской, правда, отмечал низкий уровень актерского исполнения на московских гастролях ленинградского БДТ: «...актеры, по-видимому, подустали – на всей игре, включая и игру Н. Ф. Монахова, налет безразличия» [24]. Суть дела, конечно, не в усталости исполнителей, а в отсутствии единой актерской методологии, что коренным образом отличало БДТ от МХАТ и МХАТ-2, от Театра имени Вс. Мейерхольда и Театра имени Е. Б. Вахтангова.

Подводя итоги, можно утверждать, что необходимость ставить сочинение Б. А. Лаврентьева, написанное по заказу театра специально к 10-летию юбилею Октябрьской революции, оставляла и режиссеру К. К. Тверскому, и художнику М. З. Левину мало простора для маневра. Эклектичный характер пьесы, в которой семейная драма совмещена с героико-революционными событиями, сказался и на театральной постановке. В декорационном оформлении Левина сочетались павильон и бытовые детали обстановки домашних сцен у Берсенева с преимущественно условным и тяготеющим к монументальности станком корабельных сцен. Мелодраматически или комедийно решенные события в берсеневадоме чередовались с героико-романтическим характером корабельных картин.

Тверской по отношению к исходному литературному материалу не проявил особой режиссерской активности, не поменяв существенно ни жанровую природу пьесы, ни ее композиционную структуру, которая строилась традиционно: нет оснований говорить об использовании режиссером монтажных приемов, как нет и сведений об активном характере связей сцены и зрительного зала посредством аттракционов (с определенной натяжкой в качестве такового можно расценивать лишь финальный разворот в сторону публики левиновского «крейсера», но это исключение, которое лишь подчеркивает общее правило) или актерской техники игрового театра.

По данной постановке трудно судить, каковы взгляды Тверского-режиссера на способ актерского существования, который ему хотелось бы использовать в своей работе с артистами. Постановщик «Разлома» вынужден был подчиниться реалиям БДТ, в труппе которого были собраны исполнители с различной артистической индивидуальностью, по-разному понимавшие театр и владевшие различной актерской техникой, а потому игравшие кто как умел.

Ни драматург, ни создатели спектакля не были знатоками военно-морской службы и допустили множество неточностей. Но Тверской и не ставил задачи достоверной реконструкции на сцене корабельных будней и бытовых подробностей жизни офицерской семьи. Условный характер постановки проявил себя в строго ритмичной действенной основе спектакля – основе, опирающейся на музыку В. М. Дешевова и ритмику организованной по законам музыки звуковой среды (матросские и иные напевы, ученические гаммы, морские шумы – звуки паровых сирен, боцманские свистки и пр.).

Автор выражает особую благодарность своему научному руководителю Александру Юрьевичу Ряпосову за ценные советы при планировании исследования и рекомендации по оформлению статьи, а также руководителю творческо-исследовательской части БДТ Вениамину Наумовичу Каплану, ведущему специалисту творческо-исследовательской части БДТ Алене Баскинд и фотографу БДТ Сергею Ионову за неоценную помощь в предоставлении редких архивных материалов для написания данной статьи.

Список источников

1. А. М. Софронов – «Годун» // Рабочий и театр. 1928. 4 ноября.
2. Бескин Э. Два Разлома // Вечерняя Москва. 1928. 29 мая.
3. Б-к И. (Березарк И. Б.) Гастроли БДТ // Гудок. 1928. 14 июня.
4. Большой драматический театр (беседа с главным режиссером А. Н. Лаврентьевым) // Жизнь искусства. 1926. 29 июня.
5. Брянский А. БДТ. «Разлом» // Красная панорама. 1927. № 50.
6. Верхотурский А. Автор, режиссер, актер и зритель в «Разломе» // Ленинградская правда. 1927. 30 ноября.
7. Вишневский Вс. Замечания о пьесе «Разлом» // Красный Балтийский флот. 1927. 7 декабря.
8. Головащенко Ю. А. Эволюция жанра // Головащенко Ю. А. Многообразии реализма: сборник статей. Л.: Искусство, 1973. С. 43-47.
9. Забайкальский В. «Разлом» // Красный балтийский флот. 1927. 10 ноября.
10. Лавренев Б. Разлом // Лавренев Б. Пьесы. М.: Искусство, 1974. С. 353-359.
11. Любомудров М. Н. Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов // Театр и драматургия: сборник статей. Л.: ЛГИТМиК, 1976. Вып. 5. С. 118-152.
12. Мазинг Б. Разлом // Красная газета. 1927. 10 ноября.
13. Мазинг Б. Разлом // Красная газета. Вечерний выпуск. 1927. 9 ноября.
14. Мазинг Б. Разлом // Ленинградская правда. 1927. 11 ноября.
15. Марков П. Разлом (Ленинградский БДТ) // Правда. 1928. 1 июня.
16. Мокульский С. Разлом. БДТ // Жизнь искусства. 1927. 15 ноября.
17. Овэс Л. С. Возвращение из прошлого // Театр. 1985. № 3. С. 143-146.
18. Разлом. Беседа с режиссером К. К. Тверским // Жизнь искусства. 1927. № 44. 1 ноября.
19. Рафаилович В. Е. Большой Драматический театр // Рафаилович В. Е. Весна театральная. Л.: Искусство, 1971. С. 58-65.
20. Репертуарный план Государственного Большого драматического театра на сезон 1926/27 гг. 10 сентября 1926 г. // Государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленинградской области (ГАОРСС ЛО). Ф. 4463. Оп. 1.
21. Соболев Ю. В. «Разлом». Гастроли БДТ // Известия. 1928. 3 июня.
22. Тверской К. Большой драматический спектакль. «Разлом» // Рабочий и театр. 1927. № 45. Ноябрь.
23. Тверской К. Разлом // Красная газета. 1927. 17 октября.
24. Тверской К. «Разлом» в Ленинградском Большом драматическом театре // Наша газета. 1928. 19 июня.
25. Тверской К. К. Советская драматургия // Большой драматический театр / отв. ред. С. Беспрозванный. Л.: ГБДТ, 1935. С. 155-244.
26. Хмелева Н. П. Художники Большого драматического театра. СПб.: Русская классика, 2006. 320 с.
27. Чернов Тимофей. Разлом // Рабочий и театр. 1927. 15 ноября.
28. Юдин. Разлом. Рабкоровские отзывы // Красная газета. Утренний выпуск. 1927. 12 ноября.
29. Янковский М. О. Разлом // Смена. 1927. 11 ноября.

K. K. TVERSKOI'S PERFORMANCE "THE BREAK-UP" (THE BOLSHOI DRAMA THEATRE, 1927): PLOT, GENRE, COMPOSITION, WAY OF ACTOR'S EXISTENCE

Ivanov Aleksandr Valentinovich
The Classical Gymnasium of St. Petersburg, School № 610
alexspbgu@yandex.ru

The article is devoted to the reconstruction and analysis of the poetic style of K. K. Tverskoi's performance "The Break-up" based on B. A. Lavrenyov's play (The Bolshoi Drama Theatre, 1927, artist M. Z. Levin). The figure of Tverskoi, one of the leading directors in Leningrad of the 1920-1930s, is overlooked by researchers; Tverskoi's contribution to the scenic history of Leningrad Bolshoi Drama Theatre, where the director was invited to make a production of "The Break-up" and where he served from 1927 to 1935, has not been studied enough either. In the work, the plot and genre nature of the performance, its scenographic solution, the composition peculiarities, the principles of communication between the stage and the audience, the specificity of working with the actors are analysed. On this basis, an attempt to formulate some characteristics of the director's methodology by Tverskoi is made.

Key words and phrases: K. K. Tverskoi; M. Z. Levin; B. A. Lavrenyov; "The Break-up"; The Bolshoi Drama Theatre (BDT); theatre set design; composition; genre; way of actor's existence.