

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.29>

Василенко Анастасия Андреевна

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ПЕРВОГО ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА: СКРИПИЧНАЯ СОНАТА № 1 ДЖ. АНТЕЙЛА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Данная статья посвящена творчеству малоизвестного в нашей стране американского композитора Джорджа Антейла, в частности его Первой сонате для скрипки и фортепиано. Фигура Антейла рассматривается с точки зрения европейского авангарда 20-х годов XX столетия. В результате анализа композиторской техники, стиля и музыкального языка делается вывод о важных перспективах, намеченных в данной сонате: предвосхищение техники минимализма, ритмические ротации, механистичность музыкального языка, выписанные паузы в качестве музыкального пространства и т.п., подготавливающие идеи Э. Вареза, Дж. Кейджа, Ф. Гласса, Т. Райли и др.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/29.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 1. С. 138-143. 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

УДК 787.1/087.2

Дата поступления рукописи: 17.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.29>

Данная статья посвящена творчеству малоизвестного в нашей стране американского композитора Джорджа Антейла, в частности его Первой сонате для скрипки и фортепиано. Фигура Антейла рассматривается с точки зрения европейского авангарда 20-х годов XX столетия. В результате анализа композиторской техники, стиля и музыкального языка делается вывод о важных перспективах, намеченных в данной сонате: предвосхищение техники минимализма, ритмические ротации, механистичность музыкального языка, выписанные паузы в качестве музыкального пространства и т.п., подготавливающие идеи Э. Вареза, Дж. Кейджа, Ф. Гласса, Т. Райли и др.

Ключевые слова и фразы: Джордж Антейл; американская соната для скрипки и фортепиано; музыкальный авангард; ротации ритмических блоков; политембровость; политональность; звучащие паузы.

Василенко Анастасия Андреевна, к. искусствоведения
Воронежский государственный институт искусств
Воронежская специальная музыкальная школа (колледж)
marchuki@yandex.ru

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ПЕРВОГО ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА: СКРИПИЧНАЯ СОНАТА № 1 ДЖ. АНТЕЙЛА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Джордж Антейл – американский композитор первой половины XX столетия – был неотъемлемой частью авангардного движения в начале 1920-х годов в Париже. Значительное влияние на его мышление оказало общение с такими яркими личностями, как И. Стравинский, Ж. Кокто, Э. Сати, П. Пикассо, Э. Паунд, каждый из которых был своего рода первооткрывателем в том виде искусства, которое представлял. Молодой американский музыкант переехал в Европу в 1922 и достаточно быстро стал успешным как авангардный композитор и исполнитель. Навсегда вернувшись в 30-х годах в США, он не смог завоевать той славы, которой достиг за годы жизни в Европе, и прожил оставшуюся часть своей художественной жизни в относительной неизвестности. Потому Антейл сегодня малоизвестен даже в образованных музыкальных кругах, а его имя чаще всего упоминается в связи с другими, более крупными фигурами того времени – такими, как Игорь Стравинский или Эзра Паунд.

В нашей стране американская музыка в целом все еще не столь популярна и исследована, как русская или европейская¹, а область камерных произведений вообще чаще всего не является центром интереса музыковедов. Цель настоящей работы – осветить исторические и теоретические аспекты Первой скрипичной сонаты Дж. Антейла в контексте европейского авангарда.

Фигура Джорджа Антейла весьма своеобразна: современник Аарона Копленда, Вергилия Томпсона, Роджера Сессии и других американских композиторов начала XX века, он родился в 1900 году в семье немецких иммигрантов в промышленной части Трентона, Нью-Джерси. В возрасте шести лет он начал играть на скрипке и фортепиано, в шестнадцать отправился покорять Филадельфию, где его педагогом стал Константин фон Штернберг, ученик Франца Листа, давший ему прекрасное классическое образование. Продолжать обучение Антейл отправился к Эрнесту Блоху в Нью-Йорк².

С самых первых шагов в музыке Антейл заявил о себе как авангардный композитор и пианист; в 20-е годы импресарио Мартин Хэнсон отправил его в Европу, где совсем еще молодой музыкант концертировал, исполняя сочинения Шопена, Дебюсси, обожаемого им Стравинского, а также свои ультрасовременные работы. Некоторое время он достаточно близко общался со своим кумиром Игорем Стравинским, абсолютно сознательно подражая его технике композиции, пробуя в своих сочинениях машинный, ритмически-импульсивный стиль. Знаменитый берлинский критик Ханс Хайнц Штуккеншмидт писал, что «композиторы Орик, Пуленк, Мийо, Казелла и Хиндемит следовали за Стравинским, но не достигли его уровня, а Антейлу удалось превзойти его. Его стиль сегодня – самая живая полиритмическая гомофония. Он устанавливает неподвижно ритмические блоки друг против друга и соединяет их в удивительно ясную кристаллическую форму. Механическое построение ритмов – вот, что самоочевидно для него» [Цит. по: 8, р. 39]. Отношения со Стравинским вскоре испортились, и бывший почитатель обрушился на своего кумира с критикой.

Апогеем славы Антейла в Европе стала парижская премьера «Механического балета»³ в 1926 году. В балете он использовал ряд современных композиционных методов, таких, как: остинатные синкопированные ритмы, инструментовка для ансамбля роялей или пианол и ударных и шумовых инструментов, включая электрические звонки и самолетные пропеллеры; изменяющиеся метры и др. Эти принципы и звуковые

¹ Назовем ряд статей в учебных пособиях для вузов (под ред. Н. Гавриловой, 2005; под ред. М. Высоцкой, 2011); учебное пособие А. Кром «Американская музыка XX века» (2012), а также классические работы В. Конен. Особое место в русскоязычных исследованиях принадлежит знаменитой монографии О. Манулкиной «Американская музыка от Айвза до Адамса» (2010), а также написанному незадолго до этого пособию «Американские композиторы XX века» (СПб., 2007).

² Подробно биография Дж. Антейла рассматривается в работах [10; 11].

³ Первоначально это сочинение планировалось как музыка к одноименному фильму (с режиссурой Фернана Леже, американского кинематографиста Дадли Мёрфи и Мана Рэя). Однако из-за разрозненной работы композитора и создателей фильма музыка оказалась вдвое больше фильма, потому первая кинематографическая премьера состоялась в 1924 году в Вене без музыки, вторая – уже упомянутая премьера в Париже – в 1926.

эффекты были предшественниками тех, что используются в музыке Джона Кейджа, Терри Райли, Флиппа Гласа, Джона Адамса и им подобных.

Как указывает Л. Акопян [1, с. 41], во 2-й половине 1920-х Антейл неожиданно отошел от принесшей ему славу экстравагантной манеры и создал несколько крупных оркестровых партитур в духе французского неоклассицизма. Его последним заметным успехом стала премьера оперы «Трансатлантик» на собственное либретто, высмеивающее американскую политическую жизнь (1930). В 1933 композитор навсегда вернулся в США, в 1936 поселился в Лос-Анджелесе, где стал одним из видных композиторов Голливуда. В 1939 году закончилось многолетнее финансовое покровительство миссис Бок (Мэри Луиза Кертис Бок, дочь медиамагната Сайруса Кертиса, одна из основательниц знаменитого Кертис-института в Филадельфии). Чтобы компенсировать потерю дохода, Антейл попробовал ряд предприятий: запатентовал «Секретную систему связи» в сотрудничестве с актрисой Хедди Ламарр; опубликовал несколько статей и книг по эндокринологии; выпустил под псевдонимом детективный роман, печатался в газетах со статьями о музыке, вел передачи на радио – так и в Америке сказывалась его склонность к авантюризму.

В 1940-1950-х сочинял достаточно традиционные по музыкальному языку оперы, симфонии, камерно-инструментальную, вокальную, фортепианную музыку. К концу жизни он достиг уровня крупного музыканта и был одним из четырех наиболее исполняемых американских композиторов вместе с Копландом, Гершвиным и Барбером.

Первая скрипичная соната, о которой пойдет речь в данной работе, написана в ранний, авангардный период творчества. Тщательный анализ скрипичной сонаты проливает свет на композиционную технику музыки Антейла в течение первых лет его жизни в Париже и указывает путь к сочинению его авангардного шедевра – «Механическому балету».

В системе жанров соната для скрипки и фортепиано достаточно академична. К ней обращались классические и романтические композиторы Европы и России, сделав ее в некотором смысле аналогом крупной симфонической концепции¹; на рубеже XIX-XX столетий она была ареной для различных стилевых исканий, а в творчестве американских композиторов она стала площадкой для авангардных экспериментов: первым подобным автором был Чарльз Айвз, вторым – герой нашей работы, Джордж Антейл.

Обратимся к *истории создания* его Первой скрипичной сонаты. После переезда в Париж в июне 1923 года Антейл работал над завершением квинтета для флейты, фагота, трубы, тромбона и фортепиано, взяв в качестве стилистической основы Симфонию для духовых инструментов своего кумира И. Стравинского, написанную в 1920 году. Работу пришлось прервать: его друг и соратник поэт Эзра Паунд сделал срочный заказ на несколько скрипичных сонат для Ольги Радж². На этом концерте, по замыслу Паунда, должен был присутствовать весь Париж, что сделало бы и композитора, и исполнителя знаменитыми.

Есть несколько важных *стилистических черт*, которые проявляются в каждой из трех ранних скрипичных сонат композитора. К ним относятся: структуры, построенные и сосредоточенные на разнообразном взаимодействии друг с другом блоков-фрагментов музыкального материала без перехода между ними; непредсказуемый и весьма изобретательный ритм, неожиданные паузы, «в которых само время действует как музыка» [Там же].

Каждый инструмент рассматривается в его новых технических возможностях. Рояль выступает в качестве «батареи» ударных инструментов с глissандо вверх и вниз по клавиатуре, каденцией, построенной на кластерах. Скрипка издает звуки, похожие на звук ударного инструмента, часть тематического материала исполняется на грифе разнообразными изобразительными приемами пиццикато, смычок скрипит, шуршит, жужжит.

Соната № 1 для скрипки и фортепиано может иллюстрировать то влияние, которое производила на молодого композитора музыка Стравинского. Он был просто вдохновлен завораживающим влиянием ударного ритма из «Свадебки», акцентируя при этом внимание не на фольклорной составляющей, а именно на ритмической.

Эзра Паунд писал: *«Идея длительного повторения без развития, неожиданное молчание и принцип структурных блоков – все это имеет корни в скрипичных сонатах, которые полностью проявились в Механическом балете»* [Цит. по: 8, р. 88]. Можно увидеть и дальнейшие перспективы такой техники: так, в композициях Эдгара Вареза можно встретить форму, которая строится как «последование сонорных блоков-формент³, расщепление и расширение звуковых массивов разных конфигураций, меняющих направление и скорость перемещений» [2, с. 179]. Внедрение «звучащих пауз» очевидно превосходит открытия Дж. Кейджа, а остинатность как прием – минималистов. Как указывает А. Е. Кром, «все основоположники минимализма обратились к остинатности» [4, с. 7].

Обратимся к композиторской технике в Первой сонате. Итак, ее первая и четвертая части, очевидно, находятся в русле влияний парижских музыкальных тенденций 20-х годов XX столетия, представленных именами Стравинского и Сати. Средние части повествуют о первой поездке Антейла с супругой в Тунис, погружая слушателя в экзотическую атмосферу quasi африканского колорита. Внешне композитор придерживается достаточно традиционной для сонаты четырехчастной структуры (Allegro Moderato; Andante Moderato; Funebre, Lento Espresso и Presto), используя даже бетховенский принцип повторения в четвертой части фрагмента из первой.

¹ См. об этом подробнее в [6; 9].

² Как Антейл, Ольга Радж родилась в небольшом американском городе и после обучения игре на скрипке в Соединенных Штатах переехала в Европу. Она дала много сольных концертов в крупных европейских городах, начиная примерно с 1916 г. К 1923 году Радж уже зарекомендовала себя в качестве прекрасного виртуозного скрипача. Столкнувшись на концерте в Лондоне в 1920 году, Антейл и Радж сформировали композиторско-исполнительское партнерство. Яркая темпераментная игра и особый стиль игры на скрипке Ольги Радж произвели впечатление и сильно повлияли на композиторское творчество Антейла в скрипичных сонатах.

³ Мелкие структурные единицы сонорной формы – секции или форменты (термин А. Маклыгина).

Рассмотрим композиционные приемы сонаты и возможные стилистические параллели подробнее (Примеры 1-10).

Allegro moderato

Violin

Piano

The score shows the first four measures of a piece in 4/4 time, marked 'Allegro moderato'. The violin part features a melodic line with some grace notes and a final triplet. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Пример 1. Дж. Антейл, Соната № 1, Allegro Moderato, такты 1-4

Сравним:

$\text{♩} = 100$

VI.

C.B.

mf *p spiccato*

p [sempre]

The score shows the first four measures of a piece in 2/4 time, marked 'mf' and 'p spiccato'. The violin part is mostly silent, with a few notes in the second measure. The cello/bass part has a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'pizz.' marking in the first measure and 'p [sempre]' in the second.

Пример 2. И. Стравинский, «История солдата», такты 1-4

Clar.

B-oons

Mach. a écrire

Hpe

V-ions 1

V-ions 2

Alt.

V-llcs

C.B.

p *pp*

The score shows measures 20-25 of a piece. It features a complex orchestration including Clarinet, Bassoon, Mace (a écrire), Harp, Violins 1 and 2, Alto, and Cello/Bass. The violin parts have a 'Div.' marking and 'pp' dynamics. The mace part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Пример 3. Э. Сати. Балет «Парад», такты 20-25

Можно увидеть два механистичных, бесконечно долго повторяющихся темброво-ритмических пласта, формально не совпадающих гармонически (впоследствии музыковеды будут говорить в таких случаях о предвосхищении техники минимализма).

В первой части сонаты есть фрагмент, материал которого Антейл развивает на протяжении всего сочинения, изменяя его ритмически, а также расщепляя и расширяя звуковые блоки до кластеров. Проследим его развитие.

Allegro vivace

Violin

Piano

The score shows the last four measures of a piece in 4/4 time, marked 'Allegro vivace'. The violin part features a highly rhythmic and melodic line with many accidentals. The piano accompaniment consists of a dense, rhythmic pattern of eighth notes in both hands.

Пример 4. Дж. Антейл, Соната № 1, I. Allegro Moderato, такты 58-61



Пример 5. Соната № 1, I. Allegro Moderato, такты 78-81



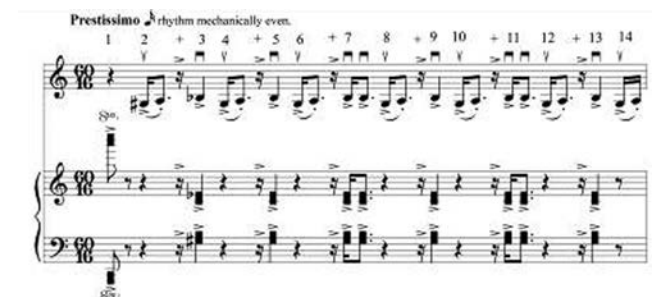
Пример 6. Соната № 1, I. Allegro Moderato, такты 158-161

Дальнейшие ритмические и фактурные трансформации тематизма приведут к вариантам, наиболее далеким от исходного в 58 такте:

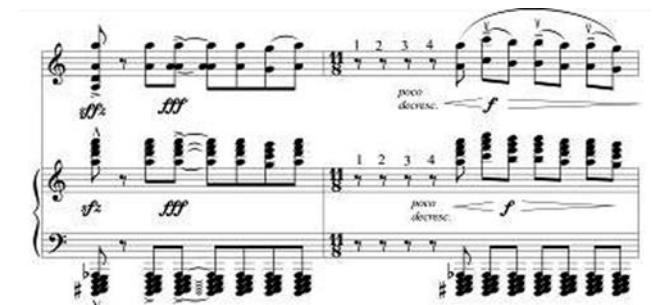


Пример 7. Соната № 1, I. Allegro Moderato, такты 247-250

Обратим внимание, что в последней версии постоянно меняются метр и размер, демонстрируя изобретательность механистического письма Антейла. Ядро каждой из этих итераций отчетливо видно в простой и относительно неагрессивной первичной версии такта 58. Каждая последующая трансформация становится более сильной, интенсивной и ритмично нерегулярной. В кульминационные моменты 1-й и 4-й частей в качестве звучащей музыки начинают выступать паузы (что позже можно будет встретить в «Механическом балете»).



Пример 8. Соната № 1, I. Allegro Moderato, такт 282



Пример 9. Соната № 1, IV. Presto, такты 153-154

Сравним:

The image shows two systems of musical notation for four pianolas (I, II, III, IV). The first system covers measures 1211-1213, and the second system covers measures 1214-1220. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The pianolas are arranged in a vertical stack, with I at the top and IV at the bottom. The music is characterized by dense, repetitive rhythmic patterns, typical of Stravinsky's 'Mechanical Ballet'.

Пример 10. «Механический балет», такты 1211-1220

Вторая и третья части сонаты ассоциативно навеяны путешествием Антейла с супругой в Африку летом 1923 г. В письме к Бок от октября 1923 Антейл писал о «новой скрипичной сонате, которая имеет все странности Африки, пахнет землей Африки, полна запаха жареного мяса» [Цит. по: 8, р. 49].

Две средние части гораздо меньше связаны с ритмическими композиционными изобретениями (при том, что формально они решены теми же приемами, что и крайние части), и гораздо больше – с тембровыми и звуковыми эффектами и красками. Из письма Кертис Бок: «Пение арабов, странное и причудливое, которое постоянно слышится у меня в голове, музыка, которая чувствует себя счастливо в тысяче восточных украшений и мелизмов, чарующие арабские ночи и таинственная архитектура» [Цит. по: Ibidem, р. 49-50]. Третья часть по структуре и звучанию напоминает традиции «Затонувшего собора» К. Дебюсси [7]. Это медленный траурный марш, на который накладывается скрипичная мелодия остигатной ритмической фигурой, но в необычном исполнительском оформлении: повторяющийся звук струны соль, повторяется комбинированным приемом *col legno battuto* (древком смычка, ударно), что контрастирует статичным аккордам фортепиано.

Заключительная часть сонаты по духу и характеру близка первой части, композитор использует уже знакомые слушателю фрагменты, но чуть более агрессивно по манере исполнения. Главным композиционным приемом финала становится комбинаторика разнообразных эпизодов в очень быстром темпе, что создает ощущение калейдоскопичности. Сам Антейл высоко оценивал свою сонату. Оглядываясь назад, он писал: «Здесь, в первых страницах этой скрипичной сонаты я создал, кажется, новую механистичность, лучше той, что была дикой и шерстистой в моей прежней парижской музыке» [Цит. по: 8, р. 53].

Подведем итоги. Первая скрипичная соната Дж. Антейла весьма органично вписалась в страницы парижского музыкального авангарда, в некоторой степени открывая для него нечто новое. В ней очевидно ритмическое влияние музыки И. Стравинского, а также наличие идей, близких идеям «Парада» Э. Сати, которые позже будут названы музыковедами минималистическими; композиционные приемы сонаты – постоянное взаимодействие и ротация разнообразных ритмических блоков музыкального материала, конструирование его из фрагментов-блоков, «каждый из которых обладает своим остигатным рисунком» [5, с. 220], чтобы логика композиции напоминала действие какого-либо механизма, с непредсказуемой и нерегулярной ритмикой, с политембровыми, политональными сочетаниями, которые временами будут создавать ощущение механистической сонорности, сравнимы в перспективе с новациями Э. Вареза. Особенно упоминания заслуживают выписанные паузы, которые являются частью временного пространства и также готовят изобретения второго музыкального авангарда – в частности, в творчестве Дж. Кейджа. Секунды тишины, лающие отзвуки грохота и треска, паузы – столкновение с тишиной – используются как кульминационные. Новаторской в 20-е годы является и трактовка инструментов камерной сонаты: фортепиано выступает в роли ударной батареи, скрипка – в роли скрипящей, скрежежущей пилы, или же – в ударном варианте, как и его ансамблевый партнер.

Позже Эзра Паунд писал: «Мы все слышали о *rubato* импровизационном, а теперь видим, что оно может быть выписанным» [Цит. по: 8, р. 55]. Безусловно, находились те, кто считал, что не найдется музыкальных гениев, способных исполнить это абсолютно верно ритмически (как и в случае с сочинениями Шенберга, Веберна и подобных им), однако Антейл настаивал, что исполнители должны играть эту музыку именно так, как он записал, хотя и признавал: «Никто никогда не будет в состоянии играть те вещи, что я пишу, с абсолютной точностью, хотя я выписываю свою музыку максимально подробно и не оставляю исполнителю места для того, что можно назвать интерпретацией» [Цит. по: Ibidem, р. 55-56].

За одно столетие Америка вписала в историю десятки имен и сотни опусов. Они разнообразны настолько, насколько разнообразны пласты, образующие американскую культуру. Особый американский феномен – многочисленный отряд пионеров музыкального искусства (среди них – Чарльз Айвз, с которого фактически начинается американская традиция, Джордж Антейл, Эдгар Варез, Генри Кауэлл, Джон Кейдж и другие).

Творчество Дж. Антейла условно можно отнести к линии развития в связи с европейской традицией, но в такой же равной степени и с линией экспериментализма (терминология А. Е. Кром [3, с. 8]). В этом контексте

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 искусствоведению. 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. 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.

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.