

© Наумов, А.В., 2022

УДК 782.9

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-54-64

## МУЗЫКА В.Я. ШЕБАЛИНА К СПЕКТАКЛЮ «НАША МОЛОДОСТЬ». ОПЫТ ОТРАЖЕНИЯ ЭПОХИ

А.В. Наумов<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Государственный институт искусствознания, 125009, Москва, Российская Федерация

**Аннотация.** Музыка к спектаклю МХАТ «Наша молодость» – одно из первых сочинений, написанных В.Я. Шебалиным в жанре театральной музыки и оставшихся вне поля зрения исследователей. Для искусствознания более привычны упоминания о работах композитора в сотрудничестве с Вс.Э. Мейерхольдом. Эпизодическое появление во МХАТе столкнуло Шебалина с иным на тот момент, чуждым для него и далеким от музыкальности подходом к постановке, отчасти даже входившим в диссонанс с драматургией. Тем не менее, и здесь заново осмысливались проблемы соотношения «музыки к пьесе» и «музыки к спектаклю» с одной стороны, «музыки от автора» и «музыки от театра» – с другой. Играло существенную роль также требование к «подлинности» звукового фона как проявление реалистической тенденции, обретавшей в 1930-х гг. особую силу. Материалы, сохранившиеся в фондах РГАЛИ и Музея МХАТ, представляют большой интерес: Шебалину удалось подобрать оригинальные и в то же время универсальные ключи к музыкальному образу гражданской войны. Значение работы было тем серьезнее, что спектакль шел несколько лет и стал одним из заметных образцов раннего «советского стиля». Прецедент был ценен для композитора, которому в дальнейшем довелось еще не раз оформлять пьесы современных авторов, но оказал своеобразное антивоздействие и на МХАТ, где подобная драматургия ранее и впрямь чаще шла без специально написанной музыки.

**Ключевые слова:** МХАТ, Шебалин, «Наша молодость», «По ту сторону», музыка к спектаклю

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Наумов А.В. Музыка В.Я. Шебалина к спектаклю «Наша молодость».

Опыт отражения эпохи // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 54–64.

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-54-64.

## V. SHEBALIN'S MUSIC FOR THE PLAY "OUR YOUTH". AN EXPERIENCE OF REFLECTING AN ERA

A.V. Naumov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> State Institute of Art Science, 125009, Moscow, Russian Federation

**Abstract.** Music for the play *Our Youth* at the Moscow Art Theatre was one of the first works written by V. Shebalin in the genre of theatre music still out of researcher's view. Art history is better known at works created by the composer in cooperation with Vs. Meyerhold. An episodic appearance at the Moscow Art Theatre exposed Shebalin to an approach to production that was alien to him and far from musicality. In part all of it was even in dissonance with the dramaturgy. Here, however, the problems of the relationship between "music for the play" and "music for the performance" and "music from the author" and "music from the theatre" were considered anew. The insistence on the "authenticity" of sound, as a legacy of the realistic tendencies that gained strength in the 1930s, also played its part. The materials preserved in the Russian State Archive of Fine Arts and the Moscow Art Theatre Museum conceived of great interest: Shebalin managed to find unique, but universal keys to the musical image of the Civil War. The significance of the work was all the more serious because the production ran for

several years and became one of the notable examples of the early “Soviet style”. The precedent was valuable for the composer who was subsequently called upon to design many more plays by contemporary composers, but it also had an impact on the Moscow Art Theatre, where similar dramaturgy had previously and often continued to be performed without specially commissioned music.

**Keywords:** Moscow Art Theatre, Shebalin, “Our Youth”, “The Other Side”, music for the play  
**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Naumov, A.V. (2022), “V. Shebalin’s music for the play «Our Youth». An experience of reflecting an era”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 54–64. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-54-64.

Музыка к спектаклям довоенного советского драматического театра по сей день остается областью, освоенной исследователями лишь в малой части. Основным препятствием является труднодоступность нотных материалов, большинство которых никогда не публиковалось. Многие, в том числе из наследия крупнейших мастеров, по различным причинам утрачено или известны во фрагментах. Тем ценнее сохранившиеся образцы, особенно те из них, которые позволяют реконструировать звуковой образ спектакля в максимальной полноте.

Музыка В.Я. Шебалина к постановке «Наша молодость» по пьесе С. Карташева (премьера 15 мая 1930 г. на Малой сцене МХАТ) представлена сразу тремя рукописями: авторским черновиком клавира из собрания РГАЛИ<sup>1</sup> и двумя чистовиками (партитурой и клавиром) из Музея МХАТ<sup>2</sup>. Непривычная полнота комплекса источников позволяет судить как о процессе работы, так и о его результате. Существенное дополнение к нотным материалам составляют текстовые документы из театрального архива: рабочий экземпляр пьесы<sup>3</sup>, журнал репетиций и записей по ведению спектакля<sup>4</sup> и отдельная папка различных бумаг – писем, отзывов, внутренних рецензий и пр.<sup>5</sup>

«Наша молодость» имела успех<sup>6</sup>, выдержала за три сезона 337 представлений, неоднократно игралась выездным спектаклем на разных московских площадках, в 1931 г. была показана на гастролях в Ленинграде. До 1937 г. пьеса ставилась и в других театрах, возникали параллели и сопоставления с первой сценической версией, приобретавшей значение эталона.

Мы сосредоточимся на нескольких моментах, имеющих непосредственное отношение к музыке в драме как явлению, объединяющему несколько видов искусства (от литературы до сценографии) и прошедшему к концу 1920-х гг. довольно сложный исторический путь. В связи с «Нашей молодостью» наиболее очевидно встают *проблема оригинала и инсценировки*, т.е. двойного авторства драматургического первоисточника спектакля; *проблема постановочной стилистики*, зиждущаяся на предшествующем опыте театра и оказывающая влияние на каждую последующую работу; *проблема музыки и ее авторства*, отражающая на своем уровне названные выше вопросы и дающая ответы на них музыкальными средствами.

**Проблема оригинала и инсценировки.** Пьеса «Наша молодость», принятая МХАТ к постановке в конце 1929 г. (первая читка прошла 10 декабря<sup>7</sup>),

являлась инсценировкой дебютной повести «По ту сторону» известного в ту пору репортера-очеркиста Виктора Кина (псевдоним В.П. Сурувикина, 1903–1938). Книга была опубликована в 1928 г., сразу получила широкую популярность, несколько раз за последующие восемь лет переиздавалась, была неудачно экранизирована в 1936 г.: фильм сняли с показа, лента утрачена.

Судьба Виктора Кина сложилась трагически, он был репрессирован и не завершил ни одного из более поздних крупных начинаний. Лишь благодаря посмертным публикациям, осуществленным в 1950–1960-х гг. усилиями вдовы и друзей, наследие писателя не кануло в лету. В 1958 г. повесть «По ту сторону» была заново, на этот раз с успехом экранизирована (реж. Ф.И. Филиппов). А.Н. Пахмутова написала для картины одну из первых своих знаменитых песен – «О тревожной молодости» на стихи Л.И. Ошанина.

Автор инсценировки Сергей Карташев (Сергей Михайлович Рабинович, 1900 (?) – после 1944) прожил жизнь в литературе еще более короткую, чем Виктор Кин. Биографии имеют много общего, оба начинали журналистами в «Комсомольской правде» 1920-х гг., Карташев активно печатался в журнале «Крокодил», в 1931 г. был арестован по «делу антропософов»<sup>8</sup>, остаток дней провел в лагерях (сохранились воспоминания о встречах с ним на Мариинской пересылке в Сиблаге<sup>9</sup>), умер в пос. Маклаково на Енисее. Драматурга уже не было для мира «по эту сторону», а пьеса продолжала идти во МХАТе. Его вовсе не было на свете, а отрывки из спектакля передавали в записи по радио...

Интерес театра к инсценировке повести был закономерен, тем более что и задача по превращению 22 эпизодов стремительной кинематографичной прозы в семь картин драматургического действия решалась Карташевым вполне успешно, хотя пропуски сцен и описаний все же чувствовались, их следовало компенсировать некими чисто театральными приемами. Далеко искать аналогий не стоило, репетиции «Нашей молодости» начинались на фоне выпуска «Воскресения» Ф.Ф. Раскольников по роману Л.Н. Толстого (преьера 30 января 1930 г.), а продолжались параллельно с подготовкой «Трех толстяков» Ю.К. Олеси по его собственной одноименной книге (24 мая того же года). При всех своих принципиальных творческих различиях, драматургические жанры инсценировки и авторской переработки ставили перед театрами схожие задачи. Бедой тех и других (за исключением, пожалуй, только шедевров М.А. Булгакова) была ремесленность приемов. Трансформация осуществлялась предсказуемо-комплятивным способом, звуковые же вкрапления обычно оставались не более чем иллюстрациями. Так было во всех трех параллельных постановках МХАТ того периода.

То, что встречалось на страницах «Нашей молодости», призвано было выделять слуховые маркеры времени. В I акте почти в самом начале введен текст известных цирковых куплетов «Мадам Зизи гуляла с сыном...»: Безайс исполнял их под аккомпанемент «Марша покойников собственного сочинения», ранее поименованного в ремарке *диким мотивом на рояле*. Музыкальный

момент служил одновременной гротескной характеристикой персонажа и ситуации. Чуть позже, при проникновении в вагон партизан-анархистов и их предводителя Майбы с походной женой-актрисой Матильдой, звучала песенка «Однажды морем я плыла...» и частушки «Не покупай, папаша, шубу...». Вульгарный репертуар одинаково близок всем «революционным» социальным группам, а иных на сцене и не представлено: перед нами своего рода *обобщение через жанр* (термин А.А. Альшванга).

В IV акте уже Матвеев пел «Поехал казак на чужбину далеко...». Фольклорная цитата служила ситуационным ответом на обстоятельства пьесы и создавала запоминающийся портрет второго из главных персонажей (см.: (Гаврилов А., 2020, с. 415)). Несколько «возвышая» общий уровень привлекаемых музыкальных источников, песенный фрагмент, как и предыдущие, был представлен у Карташева лишь одной строфой-куплетом. Вставка чрезвычайно нравилась публике, исполнителя роли И.М. Кудрявцева нередко просили из зала допеть «Казака» до конца<sup>10</sup>. Значение песенного номера перерастало масштаб отдельно взятых пьесы и спектакля, обретая в восприятии современников смысл лирического символа.

Типичность привнесенных звуковых аппликаций (народная песня для положительного героя, ресторанские хулиганские куплеты – для отрицательного; не хватает только «Интернационала» в финале) оставляет подозрение во вторичности приема, воспроизведении на страницах пьесы не столько подлинных мотивов из эпохи Гражданской войны,

сколько клише, установившихся на подобный случай в советском театре к 1930 г. Возможно потому МХАТ отказался сразу или по ходу жизни спектакля от выхода Актрисы (роль незаметно исчезла целиком), и от пения Безайса – оно являлось привилегией первого исполнителя, Н.И. Дорохина, актеры второго состава просто стучали по клавишам.

**Проблема постановочной стилистики.** «Нашу молодость» ставила Н.Н. Литовцева (1878–1956) – представительница первого призыва Художественного театра, давняя ученица В.И. Немировича-Данченко, супруга В.И. Качалова. На взгляд любого из авторов повести-пьесы она была «дамочка из бывших», хлестко спародированная немногим ранее в «Бронепоезде 14–69» в образе Незеласовой (роль на сцене МХАТ сыграла О.Л. Книппер-Чехова). Через полтора месяца после начала репетиций Карташев направил «красному директору» МХАТ письмо, где, в частности, говорилось: «Вместо твердой режиссерской руки – разболтанная ручка давно вышедшего из употребления дамского зонтика. Дикая парадокс – работать над „Нашей молодостью“ заставляют человека, абсолютно чуждого не только нашей (выделено авт. – А.Н.), но и вообще какой бы то ни было молодости»<sup>11</sup>.

От прямых политических обвинений автор воздержался, тем более что главная проблема была не в них. Прекрасная актриса и педагог, Литовцева подлинным режиссером-постановщиком не была, силами для композиционной и организационной «сборки» спектакля не обладала. Не слишком помогало и декорационное оформление, доверенное

дебютанту от сценографии, актеру Б.Н. Ливанову. Живописные эскизы опубликованы спустя десятилетия на страницах сборника памяти выдающегося деятеля отечественной сцены и экрана: увы, это всего лишь зарисовки природы, но не полноценная игровая конструкция, способная сама по себе мизансценировать действие<sup>12</sup>.

Организационные проблемы «Нашей молодости» изначально определялись статусом работы. Спектакль готовился для Малой сцены, занята в нем была только молодежь, основные силы бросались на упомянутый выше выпуск «Воскресения», «Рекламу» М. Уоткинс (премьера 22 февраля), затем на «Отелло» (14 марта). Февральские и мартовские страницы репетиционного журнала испещрены жалобами Литовцевой по поводу срыва всех графиков изготовления декораций, подбора реквизита и пр.<sup>13</sup> Тем не менее, с вхождением 20 февраля в работу самого В.И. Немировича-Данченко дело приняло более конструктивный оборот.

За плечами основателя театра был на тот момент только один опыт выпуска «советской» пьесы – «Блокада» Вс.В. Иванова (премьера 26 февраля 1929 г.). Ту постановку маститый режиссер скорее держал под присмотром, нежели непосредственно готовил (работу начинал и в основном вел И.Я. Судаков), однако мера участия была очевидна. «В ней он видел материал, позволяющий искать монументальность формы и музыкальность внутреннего строя», – писалось впоследствии (Радищева О., 1999, с. 260). Нечто похожее вышло и с «Нашей молодостью». На репетиции Немиро-

вич-Данченко приходил всего трижды: 20 и 22 февраля, а потом в мае, перед самым выпуском<sup>14</sup>. Однако благодаря этим визитам и сделанным замечаниям в концепции музыкального оформления произошла серьезная перемена.

До конца февраля, т.е. в течение первых двух с половиной месяцев звуковая палитра постановки явно формировалась в пределах того жанрового колорита, что был задан инсценировщиком, и оригинальной музыки не предполагал. Организовывались музыкальные занятия для Б.Н. Ливанова, назначенного на роль Майбы и М.М. Кореневой (певицы из Музыкального театра им. Немировича-Данченко) – Актрисы, по два часа 18, 21 и 24 января<sup>15</sup>. Заказывались струны для балалайки и настоящий действующий рояль для I акта<sup>16</sup>. Инструменты привезли не сразу, только с 5 февраля «ежедневно стали барабанить по клавишам *crescendo* и *diminuendo*»<sup>17</sup>.

После бесед Немировича-Данченко характер занятий в корне изменился. Для начала текст пьесы был переписан в двух дополнительных экземплярах и 26 февраля отправлен по адресам Л.К. Книппера и В.Я. Шебалина<sup>18</sup>. Выбор первой кандидатуры был очевиден, в Музыкальном театре Немировича-Данченко готовилась премьера оперы «Северный ветер», она и состоялась 31 марта. Альтернатива столь безусловной не кажется. Скорее всего, сам Книппер, предвидя занятость в ближайший месяц, рекомендовал коллегу и бывшего соученика по классу Н.Я. Мясковского в консерватории.

Отметим между строк, что по возрасту музыканты были прибли-

зительными ровесниками литераторам: Книппер (1898–1974) чуть старше, Шебалин (1902–1963) почти точно. Молодость должна была учитываться в контексте замысла. Нельзя, однако, забывать и о том, что в июле 1929 г. вышел спектакль Вс.Э. Мейерхольда «Командарм-2»; о музыке Шебалина к этой постановке писали много и восторженно. Немирович-Данченко в «чужие» театры хаживал, мейерхольдовские спектакли видел, пусть и не всегда их одобрял. Вероятно, слышал он и о следующем совместном проекте ГосТИМа с композитором – «Бане» В.В. Маяковского предстояло родиться 16 марта.

Так или иначе, стратегия очевидна. МХАТ устами своего лидера призывал к оформлению современной «революционной» пьесы серьезного музыканта-профессионала и, что немаловажно, готов был щедро оплатить его труды. На следующий день после рассылки экземпляров, 27 февраля, состоялось совещание в присутствии обоих композиторов, дирижера Б.Л. Израилевского, режиссера Н.Н. Литовцевой, артистов И.М. Кудрявцева и Б.Н. Ливанова (по совместительству художника). Утвердили состав будущего оркестра Малой сцены (13 человек: *Fl. – Ob. – Cl. – Corno – Tr-ba – Tr-no* – ударные (1 исполнитель) – *P-no – V-ni I, II – V-le – Vc. – Cb.* – больше физически не влезало в кулисы), гонорар за клавиш (150 рублей) и срок его предоставления – 15 марта<sup>19</sup>.

В том же составе «постановочный штаб» собрался в названный срок<sup>20</sup>. Сдача партитур к 4–6-й картинам была назначена на 27 марта, тогда же обсуждали «дикие звуки рояля» в I акте и прочее недостающее<sup>21</sup>.

Итоговая сумма оплаты составила 400 рублей (инструментовку оценили в 250): по тем временам прилично, учитывая небольшой в целом масштаб сочинения. Начиная с 7 апреля репетиции неизменно подразумевали присутствие дирижера и музыкантов<sup>22</sup>: планировалось выпустить спектакль к празднику Первомай, но затем по разным причинам несколько раз откладывали. В.Я. Шебалин с 20 апреля находился в поездке по Средней Азии, собирал материалы к кантате «Турксиб» (1975, с. 43), так что отсрочка премьеры дала ему возможность посетить первое представление.

**Проблема музыки и ее авторства.** Шебалин, ставивший театральную музыку в своей биографии выше музыки для кинематографа, аргументировал позицию тем, что «если из театральной музыки кое-что использовалось в сюитах и перекочевывало в сочинения других жанров <...> то киномузыка не находила себе такого применения» (1975, с. 39). «Наша молодость» – не из тех удачливых опусов, жизнь которых продолжилась в симфониях, концертах и др. (см. об этом: (Листова Н., 1982, с. 102)). Находки эпизодической работы, вероятно, пригодились автору при написании кантаты «Синий май» (осень 1930 г.) и симфонии «Ленин» (1931), но вряд ли в большей степени, чем эскизы к «Бане» и «Вступлению» (следующая премьера Мейерхольда, 2 февраля 1931 г.) и не в цитатном, а в аллюзийном или общестилевом плане. По качеству материала как таковому и по оригинальности соотношения с первоначальными задачами звукового оформления спектакля здесь немало примечательного, свидетель-

ствующего об огромном потенциале шебалинского таланта, не вполне востребованном и реализованном позднее.

Полный комплекс музыки к постановке содержит следующие фрагменты, включая наброски (перечисляем подряд по ходу действия, совмещая данные из всех архивных источников):

- Вступление к I акту
- Отход поезда
- Марш Майбы
- Безайс наигрывает на рояле
- Марш покойников
- Песенка Безайса
- Песенка Актрисы (2 варианта)
- Майба аккомпанирует
- Отход поезда (финал I акта)
- Полный ход
- Поезд подходит к станции (торможение)
- Вступление ко II акту
- В лесу
- Шаги солдата
- Партия спорит
- Заключение II акта (побег)
- Сцена кошмара – парад белых (III акт, 3-я картина [5-я по общему счету])
- Финал (IV акт, 7-я картина)

Наиболее насыщен музыкой I акт, который и в пьесе содержал максимальное число звуковых вставок, однако акцент с *музыки от автора* перенесен на *музыку от театра* (термины жаргонны, легализовал их Г.А. Товстоногов). По хронометражу инструментальное обрамление с элементами звукоизобразительности более представительно, чем песенные цитаты. Движение поезда передавалось в лучших традициях «музыки машин» 1920-х гг. Нарастающе-многослойное аккордовое построение в ритмическом *ostinato* приводило сквозным *crescendo*

к кульминации на унисоне духовых, изображающем гудок (в «Полном ходе»). Фрагменты достаточно велики, по 40–50 тактов с невыписанными повторами (не менее 1,5 минуты каждый), было где вначале разогнаться, а затем затормозить к заключительному кадансу *C-dur* («Поезд подходит к станции»). Сотрудничество режиссуры с композитором складывалось фактически «поверх текста», сцена строилась на сочетании визуальных и акустических эффектов, как пантомима или фрагмент немого фильма (внедрение кинопроекции обсуждалось, но было отвергнуто – прием к 1930 г. для советского театра далеко не нов и не так интересен).

*Музыку от автора* Шебалин предполагал лишить цитатной узнаваемости: ни один из предложенных им вариантов песенки Актрисы не воспроизводил фольклорной мелодии. Разумеется, все участники репетиций знали подлинный мотив, знала его и публика, замена должна была прозвучать нарочито. Вероятно, потому в итоге женская роль Актрисы, единственную драматургическую функцию которой составляло пение, не вошла в спектакль.

Предписанные инсценировщиком вокальные номера Майбы ни с хором, ни соло в документах не упоминаются, предводитель партизан только неумолимо тиранит рояль на протяжении второй части I акта. Композитор использовал для всех фортепианных «варварств» нехитрый и вновь не новый, но очень уместный в данном случае прием – удары кулаком по белым клавишам одной рукой, по черным – другой (правой и левой попеременно), вместе и поврозь. Аналогичная

«полигармония» составляет основу звуковысотности «Марша покойников». Несмотря на то что аккордика и фактура разработаны в этом номере более детально, их несложно представить в «смазанном» виде, с сохранением только пунктирного ритма мелодии, бегущей по черным клавишам. Таким образом, очевидно, и играли исполнители во втором составе.

Единственным эпизодом, где театр пошел за драматургом, осталось включение «Поехал казак...» в IV акте.

Важнейшие моменты музыки от театра сосредоточены во II и III актах. Не так велики в данном случае вставки, но вновь есть возможность говорить о свободе фантазии постановщиков и композитора, не ограниченной указаниями драматурга. При этом Шебалин, как и в картине отхода поезда, свободно, отчасти иронически манипулировал приемами из арсенала «первого авангарда» XX в. Так, «Вступление» и «Шаги солдата» во втором действии представляют собой тт. 5–9, построенные как микровариационные циклы на свободно обращенный начальный мотив из прелюдии К. Дебюсси «Шаги на снегу». Сходство условно, и, если бы не название, оно бы не бросалось в глаза, тем более что развитие материала ведется иначе, в гармонической технике центрального элемента. Угадывая в «Поезде» и «Шагах» влияние современных клише, нельзя не обратить внимания на отказ композитора от самоцитаты – собственноручно перечеркнут им в черновике номер «Партия спорит», нескрываемо похожий на вступление к мейерхольдовскому «Командарму-2».

«Побег» (финал II акта) и «Сцена кошмара» из III акта выстроены с опорой на хроматическую линейность. Эти номера более развернуты – 24 и 16 тактов (при оркестровке, очевидно, по предложению театра, Шебалин их дополнительно расширял, вводя вступительные и заключительные построения на нейтральном фактурном материале). Первый из названных эпизодов более точно привязан к гамме тон-полутон, вся ткань складывается из горизонтальных пластов с комплементарной ритмикой. Во втором, как обычно бывает в кошмаре, перемежаются реминисценции «Побега» с пятнами увеличенных трезвучий и внезапными белоклавишными вторжениями на тритоновой педали (*F-H*) в басу.

Самая крупная часть цикла, резюме музыкального развития – «Финал [четвертого действия]», в нем около 100 тактов (не менее 4 минут): эпическая тема в русском «богатырском» стиле, затем реминисценции атональных «кошмаров» и героический марш *Des-dur*. В спектакль эта «фантазия на темы» не вошла, она представлена целиком только в виде чернового клавира. Окончательная партитура под тем же названием содержит лишь небольшое (5 тактов) соло трубы на фоне струнных. То, что предложение Шебалина осталось в проекте, говорит о коренном расхождении уже между музыкой к пьесе (у композитора с его личным осмыслением сюжета) и музыкой к спектаклю. При этом вторая была все-таки ближе к коренной идее Карташева, тогда как первая создавала некое иное, вовсе незапланированное траурно-триумфальное завершение.

**Пьеса – музыка – спектакль: попытка взаимодействия.** При зна-



комстве с литературным текстом очевидно, что драматург-инсценировщик стремился взять на себя часть режиссерских функций в области музыкального оформления, совмещая по смыслу *музыку от автора с музыкой от театра*. Здесь заключалась проблема, не очевидная на первый взгляд и проступившая по ходу работы: МХАТ не был способен принять подобные стандартные решения. С приходом Немировича-Данченко выяснилась необходимость пересмотра подхода к *музыке от театра* в данном конкретном случае, не составлявшем исключения из правила. Приглашение композитора обозначало признание недостаточности того, что содержалось в репликах и ремарках, для выражения идеи пьесы и передачи ее глубинного пафоса. Предстояло переоценить возможности будущего спектакля в этом плане и заново сформулировать задачи для композитора, на которого возлагались большие надежды.

Эрудиция, опыт и эвристический потенциал Шебалина превзошли, однако, самые смелые ожидания. При вслушивании в комплекс сохранившихся инструментальных номеров (вокальные, по необходимости удовлетворявшие запросы драматурга, изымаемы без ущерба), легко заметить контур самостоятельного инструментального цикла с концентрированно-монодраматургической первой частью («Поезд»), развивающей второй (от «Леса» до «Кошмара») и итогово-репризной третьей («Финал»). Возникли

у композитора желание объединить их в единую композицию, ее можно было бы назвать, если не симфонией (как одночастные Вторая или Третья у Шостаковича, 1927–1929), то, в духе времени, «монументом», «плакатом» или «симфоническим движением».

Передать революционную идею пьесы (не повести-первоисточника!) музыканту несомненно удалось. Другой вопрос, что найденный им ответ на роковые вопросы сюжета входил в противоречие с режиссерской трактовкой и всегдашней этикой театра. Гибель героя во МХАТе 1930 г. не могла приветствоваться триумфальным маршем, это, возможно, был последний момент истории театра, когда лозунг «цель оправдывает средства» со всей решительностью отвергался.

Слабость, скомканность избранного постановщиками музыкального финала, отсутствие в нем неприкрытого торжества победы, выводила на первый план трагедию бессмысленной, ненужной гибели молодого человека – только что такого живого, так душевно напевавшего про казака на чужбине. Виктор Кин, посмотрев спектакль, пытался выразить протест, но письмо в Дирекцию театра осталось наброском в записной книжке (Гладков А., 1981, с. 49). Человечность рассказа торжествовала над его идеологическим каркасом по тому же приблизительно закону, согласно которому мелодичность народной песни побеждала «музыку машин».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2012 (В.Я. Шебалин). Оп. 1. Ед. хр. 37. Музыка к пьесе Карташева С. «Наша молодость» в постановке МХАТ [им М. Горького]. Рук., автогр., март–апрель 1930. 10 л.

<sup>2</sup> Музей МХАТ (старый инвентарь): А[рхивно]М[узейная]Ч[асть]. № 336/1. Отд. I. № 79. Шебалин В.Я. Музыка к спектаклю «Наша молодость». Партитура. Рук., ко-

пия, апрель–май 1930. 33 л.; АМЧ. № 3581. Отд. I. № 79. То же, клавир с пением. Рук., копия, апрель–май 1930. 14 л.

<sup>3</sup> Музей МХАТ (старый инвентарь): Библиотека]Режиссерской]Части]. № 656. С.М. Карташев. «Наша молодость». Экземпляр помощника режиссера Машиноп. с помет. 72 л. (36 с.).

<sup>4</sup> Музей МХАТ (старый инвентарь): Режиссерская]Часть]. № 91. Сезон 1929–1930. Журнал записей по спектаклю «Наша молодость». Рук., декабрь 1929– май 1930. 90 л. Далее – Журнал.

<sup>5</sup> Музей МХАТ (старый инвентарь): Режиссерская]Часть]. № 1091. Материалы к постановке «Наша молодость». Рук., и машиноп. с помет.; печат., январь 1930 – 1933. 46 л. Далее – Материалы.

<sup>6</sup> Косвенным свидетельством его является централизованное стеклографическое издание текста: ЦЕДРАМ, 1935. 36 с.; финал пьесы при переиздании изменен на более «оптимистический».

<sup>7</sup> См.: Журнал, л. 5.

<sup>8</sup> «Дело кружка антропософов» расследовалось в Москве на протяжении весны и лета 1931 г., были арестованы многие литераторы, артисты, музыканты, в том числе из круга Андрея Белого.

<sup>9</sup> Судакова Е. Крутые ступени. URL: [http://www1.lib.ru/MEMUARY/sudakowa.txt\\_with-big-pictures.html](http://www1.lib.ru/MEMUARY/sudakowa.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 12.04.2022).

<sup>10</sup> Иван Михайлович Кудрявцев. Дневники / подгот. текста, сост., предисл. и коммент. Т.А. Горячевой, З.П. Удальцовой и Е.А. Шингаревой, послесл. И.Н. Соловьевой, общ. ред. А.М. Смелянского. М.: Навона, 2019. С. 67.

<sup>11</sup> Карташев С.М. Письмо М.С. Аркадьеву от 28 января 1930 года // Материалы, л. 1 (22) об.

<sup>12</sup> См.: Борис Ливанов. Композиция по материалам жизни и творчества. Статьи. Письма. Воспоминания / сост. Е.К. Ливанова. М.: ВТО, 1983. 216 с.

<sup>13</sup> Журнал, л. 28, 69, 74, 87.

<sup>14</sup> Там же, л. 32, 90.

<sup>15</sup> Там же, л. 17.

<sup>16</sup> Там же, л. 18, 21.

<sup>17</sup> Там же, л. 27.

<sup>18</sup> Там же, л. 35.

<sup>19</sup> Там же, л. 36.

<sup>20</sup> Там же, л. 50.

<sup>21</sup> Там же, л. 70.

<sup>22</sup> Там же, л. 84 об. и далее.

## ЛИТЕРАТУРА

Гаврилов А.В. Дневники и записи. Сезон 1929 / 1930 / Публ. М.Н. Бубновой // Художественный театр. После революции. М.: АРТ, 2020. С. 370–431.

Гладков А.К. Виктор Кин. М.: Худож. лит., 1981. 80 с.

Листова Н.А. Музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам и первые опыты в симфоническом жанре // В.Я. Шебалин. М.: Сов. композитор, 1982. С. 96–123.

Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. 1917–1938. М.: АРТ, 1999. 448 с.

Шебалин В.Я. Воспоминания // Виссарион Яковлевич Шебалин. Лит. наследие / сост. А.М. Шебалина. М.: Сов. композитор, 1975. С. 11–85.

## REFERENCES

Gavrilov, A.V. (2020), “Diaries and notes. Season 1929 / 1930”, *Khudozhestvennyi teatr. Posle revolyutsii* [Art Theatre. After the Revolution], ART, Moscow, pp. 370–431. (in Russ.)

Gladkov, A.K. (1979), *Viktor Kin* [Victor Kin], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, 80 p. (in Russ.)

Listova, N.A. (1982), “Music for dramatic performances, films and the first experiments in the symphonic genre”, *V.Ya. Shebalin* [V.Ya. Shebalin], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 96–123. (in Russ.)

Radischeva, O.A. (1999), *Stanislavskii i Nemirovich-Danchenko: Istoriya teatral'nykh otnoshenii. 1917–1938* [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: The History of Theatrical relations. 1917–1938], ART, Moscow, 448 p. (in Russ.)

Shebalin, V.Ya. (1975), “Memories”, *Vissarion Yakovlevich Shebalin. Literaturnoe nasledie* [Vissarion Yakovlevich Shebalin. Literary Heritage], in A.M. Shebalina (comp.), *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 11–85. (in Russ.)

**Сведения об авторе**

Наумов Александр Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания (Москва)  
E-mail: alvlnaumov@list.ru

**Author information**

Alexander V. Naumov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Senior Staff Researcher of the Music History Department at the State Institute of Art Science (Moscow)  
E-mail: alvlnaumov@list.ru

Поступила в редакцию 11.05.2022

После доработки 06.07.2022

Принята к публикации 14.07.2022

Received 11.05.2022

Revised 06.07.2022

Accepted for publication 14.07.2022