

Власова Екатерина Сергеевна

ORCID: 0000-0001-5600-9870

SPIN-код: 9096-8520

e-mail: vlasovaes@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

125009 Москва, Большая Никитская ул., 13/6

Ekaterina S. Vlasova

ORCID: 0000-0001-5600-9870

SPIN-code: 9096-8520

e-mail: vlasovaes@yandex.ru

Doctor of Arts, full professor at the Department of History of Russian Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

13/6 Bol'shaya Nikitskaya St., 125009, Moscow, Russia

Коллективный балет

«Четыре Москвы»

(«Сто Октябрей»)

в Большом театре 1920-х годов

В статье представлены неизвестные факты из истории неосуществленной постановки коллективного балета «Четыре Москвы» («Сто Октябрей») как самого значительного проекта Большого театра в конце 1920-х годов. Рассматривается феномен коллективного творчества. Воссозданы имена создателей замысла, прежде всего танцовщицы Инны Чернецкой, вошедшей в историю искусства с теорией «синтетического танца». Ее масштабную реализацию и должен был осуществить балет. Впервые публикуется либретто балета. Выявлена степень готовности музыкального текста, над которым работали Л. А. Половинкин, Ан. Н. Александров, Д. Д. Шостакович и А. В. Мосолов. Раскрываются причины срыва постановки балета «Четыре Москвы».

Ключевые слова: *история русской музыки 1920-х годов, коллективное творчество, балет, замысел, либретто.*

УДК 7.091.5

ББК 85.325

Collective Ballet

“Four Moscows”

(“Hundred Octobers”)

at the Bolshoi Theatre in the 1920s

The article presents unknown facts from the history of the unrealized performance of the collective ballet *Four Moscows (Hundred Octobers)*, the most significant project of the Bolshoi Theater in the late 1920s. It was connected with the phenomenon of collective creativity that arose in the post-revolutionary period. The author reconstructs the names of the creators of the idea, including the dancer Inna Tchernetskaya who entered the history of art by means of her theory of “synthetic dance”. The ballet in Bolshoi had to be a major implementation of this theory. The article contains the first publication of the ballet’s libretto and seeks to determine the then-readiness of the ballet’s score, which composers L. A. Polovinkin, An. N. Alexandrov, D. D. Shostakovich and A. V. Mosolov had been working on. Also the article reveals the reasons for the failure of the production of *Four Moscows*.

Keywords: *history of Russian music of the 1920s, collective creativity, ballet, idea, libretto.*

Екатерина Власова

Коллективный балет «Четыре Москвы» («Сто Октябрей») в Большом театре 1920-х годов

К концу 1920-х годов Большой театр подошел практически с полным отсутствием балетного репертуара, созданного после октябрьского переворота. «Красный вихрь» («Большевики», 1924) В. М. Дешевова, трижды прошедший на сцене бывшего Мариинского театра, так и не увидел свет на московской сцене — как и «Крепостная балерина» К. А. Корчмарева (1927). Балет Б. Б. Бера «Смерч» (1927), дошедший в постановке К. Я. Голейзовского до генеральной репетиции, был после нее запрещен к показу¹. Библейский сюжет об Иосифе Прекрасном, ставший основой балета С. Н. Василенко (1927), лишил произведение будущего в советских реалиях.

Счастливым исключением в плачевно пустой балетной жизни стал «Красный мак» Р. М. Глиэра. С 1927 года балет

¹ Таблица оперного и балетного репертуара, который имелся в распоряжении музыкальных театров страны, составлена автором данной статьи по материалам Репертуарных указателей Главреперткома 1920–1950-х годов и опубликована в монографии «1948 год в советской музыке» (М., 2010. С. 54–78). Единственный современный балетный опус, запрещенный к исполнению в СССР, в Указателе 1929, 1931, 1934 годов, — это «Смерч» Б. Б. Бера. В то же время «Стальной скок» в 1929 году имел литеру «А» (своего рода «первый сорт»), что значило гармоничное соединение идеологических и художественных задач, ставящихся перед новым произведением в послеоктябрьский период. (Там же, с. 78.)

шел в Большом театре практически каждые три дня и имел замечательный успех у публики. Однако это был единственный спектакль в рамках советской тематики, который вошел в постоянный репертуар. Театр остро нуждался в новых балетных опусах.

Успешная постановка оперы «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева и триумфальная гастрольная поездка композитора в СССР в 1927 году вызвали у руководства театра (директор С. В. Александровский и его заместитель Б. Е. Гусман) намерение поставить «Стальной скок»². Еще одним амбициозным премьерным проектом мыслился коллективный балет «Четыре Москвы».

Коллективное творчество в культурной жизни первого десятилетия послеоктябрьского периода играло важную роль³. Идея растворения «буржуазного» индивида в пролетарски массовом «творчестве-игре» принимала анекдотические формы. На страницах музыкальных журналов нередко появлялись фотографии групп скрипачей или сидящих за несколькими роялями пианистов, которыми дирижирует педагог. Подписи под такими фотографиями разъясняли читателям новый метод коллективного обучения студентов-исполнителей.

Возникновение Персимфанса (оркестра без дирижера) также было одним из результатов воплощения «коллективистской» идеи⁴. Хрестоматийным примером коллективного музыкального сочинения стала так называемая оратория «Путь Октября», сложенная членами студенческого объединения Проколл из ранее написанных ими хоровых композиций в соединении с простейшими речовками и цитатами из трудов классиков марксизма-ленинизма и агитационных стихов В. В. Маяковского.

В конце 1920-х годов бывший Михайловский театр поставил в репертуарный план коллективную оперу о революции 1905 года ленинградских композиторов Ю. В. Кочурова, В. В. Желобинского, В. К. Томили-

² О нереализованных планах постановки «Стального скока» в Большом театре см.: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Сост. и подготовка текста М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М., 1977. С. 327; Пролетарские музыканты о «Стальном скоке» С. Прокофьева / Сергей Прокофьев. Дневник, письма, беседы, воспоминания. Сост. М. Е. Тараканов (М., 1991. С. 197–202); Сергей Прокофьев. Дневник. 1919–1933. Часть вторая (Paris, 2002. С. 732–733).

³ В живописном искусстве идею «коммунистического коллективного творчества» пропагандировали такие авангардные объединения, как УНОВИС («Утвердители нового искусства») и ГИНХУК («Государственный институт художественной культуры») и их представители К. С. Малевич, М. З. Шагал, Л. М. Лисицкий, А. А. Лепорская, В. В. Стерлигов, А. М. Родченко, О. М. Брик.

⁴ По примеру Персимфанса (Первого симфонического ансамбля) возник Ленсимфанс в Ленинграде.

на и И. И. Тускии. Над той же темой работали в жанре так называемой клубной оперы и москвичи А. А. Давиденко и Б. С. Шехтер (ни тот ни другой проект реализован не был). Коллективное творчество мыслилось как своего рода аналог производственного задания, в котором каждый участник, образно говоря, выпиливал свою художественную деталь. Реагируя на тенденцию времени, композитор, критик и музыкальный писатель Б. В. Асафьев писал в конце 1920-х годов:

Творчество в плане личных высказываний переживает состояние острого кризиса, и, несмотря на многие увлекательные страницы искренней и волнующей музыки, здесь перед субъективизмом уже последний этап когда-то пышного расцвета и замкнувшийся круг, ибо общественность требует решительного изменения направления творчества⁵.

Вот это «решительное изменение», на которое сам Асафьев-композитор ответил несколько позднее созданием нового, только ему присущего жанра, который он назвал «музыкальным романом», и призваны были воплотить композиторы в коллективных опусах. В случае с балетом «Четыре Москвы» это были четыре АСМовца: Л. А. Половинкин, Ан. Н. Александров, Д. Д. Шостакович и А. В. Мосолов.

О замысле балета уже писала И. А. Барсова⁶, располагая в то время нотными эскизами Половинкина к первому действию, хранящимися в РГАЛИ, и двумя информационными (не совсем точными) заметками о балете в журнале «Пролетарский музыкант». Не имея либретто балета, исследователь лишь строила гипотезы о его содержании. Полное либретто балета было обнаружено автором данной статьи. Найдены и другие документы, проясняющие историю возникновения замысла балета «Четыре Москвы» как *самого значительного балетного проекта Большого театра конца 1920-х годов*.

⁵ Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Издание второе / Общая редакция и примечания Е. М. Орловой. М.; Л., 1979. С. 261. О коллективном творчестве см. подробнее: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке.

⁶ Барсова И. А. Прогулки по выставке «Москва—Берлин». Миф о Москве-столице. В кн.: Барсова И. А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб., 2007. С. 64–75.

Замысел

К замыслу балета имеют прямое отношение брат и сестра М. С. и И. С. Бойтлеры (из известной артистической семьи Бойтлеров), поэт И. А. Аксенов⁷ и зав. репертуарной частью, исполнявший в то время обязанности директора Большого театра, Б. Е. Гусман⁸. Это был художественный круг, близкий первому наркому просвещения А. В. Луначарскому и пользующийся его поддержкой.

Михаил Сергеевич (Самойлович) Бойтлер вошел в историю как сценарист, в 1920-е годы директор московского киноконцертного центра на Малой Дмитровке. Его сестра, Инна Самойловна Бойтлер (1894–1963), получила известность как Инна Чернецкая (сценический псевдоним, который в 1915 году артистка узаконила, оформив паспорт на это имя) и входила в число приверженцев «синтетического направления» в русском балетном искусстве. «Красавицей» и «знаменитой босоножкой» именовали ее современники. Чернецкая получила балетное образование в Германии, в студии Элизабет Дункан, сестры Айседоры, брала уроки у создателя стиля «экспрессивного танца» Р. фон Лабана в Мюнхене и эвритмии у Э. Жака-Далькроза, сценическое мастерство изучала у М. М. Мордкина, была близка к А. А. Ханжонкову, занималась музыкой и живописью. В 1910-е годы актриса открыла в Москве «Хореографическую студию Инны Чернецкой», о которой писал неравнодушный к ее обаянию А. В. Луначарский:

...я смело заявляю, что никогда не испытывал такого глубокого, многообъемлющего, синтетического впечатления, какое переживал, смотря последнюю композицию Чернецкой «Пан». Этот «Пан» идет в случайных костюмах, без декораций, вообще в виде только эскиза. И уже в этом виде является чистой жемчужиной сценической пластики. Самое замечательное в работах Чернец-

⁷ Аксенов Иван Александрович (1884–1935) — поэт, литературный критик и блестящий переводчик. Близок кругу Н. Гумилева и А. Ахматовой. Во время Первой мировой войны служил в действующей армии, после революции перешел на сторону красных, одно время занимая пост председателя ЧК по борьбе с дезертирством. Входил в круг С. Эйзенштейна и Вс. Мейерхольда. После революции состоял в группе литературных конструктивистов. С конца 1920-х годов занимался переводами английских и французских поэтов.

⁸ Гусман Борис Евсеевич (1892–1944) — скрипач, театральный критик, либреттист и киносценарист. Занимал руководящие посты в управлении советским искусством. Был почитателем творчества Д. Д. Шостаковича и С. С. Прокофьева. Репрессирован в 1938 году. Умер в заключении.

кой — взаимопроникновение формы, совершенной, доподлинной скульптурности, и содержания, в начале ее работы несколько впадавшего во всем известные мотивы условного символизма, сейчас освобождающегося от этих оков и принимающего широкий человеческий характер⁹.

Своего «Пана» в 1923 году Чернецкая перенесла в Большой театр к юбилею В. Я. Брюсова. На торжественном вечере в честь поэта «Пан» произвел неизгладимое впечатление на зрителей. Чернецкая должна была стать постановщиком неосуществленного в Большом театре балета А. В. Мосолова «Сталь», от которого остался известный симфонический фрагмент «Завод». Вполне возможно, что именно либретто «Стали» Чернецкая читала Прокофьеву во время его первого после революции приезда в СССР в 1927 году: «...явилась Чернецкая, та самая, которая своим балетом должна была перевернуть весь мир»¹⁰.

В 1928 году Чернецкая получила должность педагога-режиссера Большого театра. И в том же году возникла идея балета «Четыре Москвы», к реализации которой был привлечен брат Чернецкой М. С. Бойтлер и не менее, если не более известный в то время поэт и переводчик, литературный критик, представитель литературного футуризма, сподвижник Вс. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова, друг С. М. Эйзенштейна И. А. Аксенов.

Это был замечательный замысел, грандиозный и смелый. Балет должен был поражать воображение, в нем должны были соединиться все идеи, волновавшие его создателей. В 1925 году Чернецкая была включена в большую группу артистов и художников, готовивших показ советских достижений на Всемирной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже. Успех советской делегации, многие идеи, тогда впервые опробованные, требовали своего развития. Не «миф о Москве-столице» как «настоятельная потребность власти»¹¹ определял движение сюжета.

Главную идею подала Чернецкая и ее «синтетический танец», в котором соединялись балетная классика и цирковое искусство, спортивная акробатика и пантомима. Танец должен был задействовать все сценическое пространство. Танцовщики, подобно цирковым артистам и физкультурникам, по замыслу Чернецкой, выполняли свои движения на разной

⁹ Луначарский А. В. Спектакль Студии Чернецкой // Известия. 1922. 19 апреля.

¹⁰ Сергей Прокофьев. Дневник. 1919–1933. Часть вторая. Paris, 2002. С. 494.

¹¹ Барсова И. А. С. 66.

высоте. Аксенов, приверженец западного крыла в отечественном футуризме, знаток и признанный критик современной живописи и литературный конструктивист, вместе с Михаилом Бойтлером и его братом, киномонтажером и архитектором Вениамином Бойтлером, должны были сделать великолепное сценическое обрамление для танца Чернецкой с помощью кинопроекций, световых эффектов и прочих новаторских сценографических решений. Но главное, «Четыре Москвы» мыслились как энциклопедия русского хореографического искусства от его начальных форм до предвидений искусства будущего. Создатели либретто следующим образом определили свои цели:

...задание разрабатывается в плане показа отношения к танцу и его исполнителям в различные эпохи существования Москвы <...> в центре спектакля ставится технически блестящее исполнение соответственных танцев (характерных и классических, в зависимости от эпохи) как сольных, так и ансамблевых, сопровождаемых «сценами действия» мимического характера¹².

Историческое развитие танца и было той осью замысла, исходя из которого Бойтлер и Аксенов создавали либретто. Энциклопедическая идея вправлялась в рамки футуристического воплощения.

Либретто

Либретто Бойтлера и Аксенова хронологически охватывало без малого 450 лет: с 1568 года по 2017-й. Год 1568-й был выбран либреттистами не случайно. Это был год одного из самых кровавых эпизодов правления Ивана Грозного, сопровождавшийся массовыми казнями. «Не видано, не слыхано, чтобы Цари благочестивые возмущали собственную Державу столь ужасно! В самых неверных, языческих Царствах есть закон и правда, есть милосердие к людям — а в России нет их!» — говорил 22 марта 1568 года перед царем Иоанном в Успенском соборе митрополит Московский и всея Руси Филипп II, вскоре после смелых слов отлученный от сана, осужденный на вечное заключение и через год принявший мученическую смерть от руки Малюты Скуратова.

Год 2017-й мыслился как год «Ста лет Октября», утопический конец истории, наступление времени всеобщего благоденствия. По мысли либ-

¹² РГАЛИ. Ф. 2749. Оп.1. Ед. хр. 9. Л. 1. Машинопись.

реттистов, с этого момента, с «конца истории», и должно было начинаться в балете воображаемое путешествие зрителей в прошлое, своего рода спектакль в спектакле. Первое действие должно было представлять 1568 год, второе — 1818-й, трактуемый как время крепостничества, третье — 1918-й¹³ (Гражданская война и разруха), четвертое — 2017-й, столетний юбилей Октября. Пролог предварялся ремаркой: «Искусство, проникшее в массы и ставшее их общим достоянием, — танцы будущего на фоне вполне развернувшегося социалистического строительства (Москва 2017)»¹⁴. Либретто существовало в двух вариантах: краткое содержание и подробное описание сцен каждого акта.

Краткое содержание

[Пролог]

Москва в 2017 году празднует сто Октябрей. Она сильно изменилась за сто лет, протекших со времени октябрьских боев. Теперешнее скопление домов исчезло; отдельные невысокие здания поднимаются над зеленью города-сада, но Кремль сохранен, силуэты его башен и зубцы его стены видны на вечернем небе.

На главной площади готовится торжество. Последняя проверка оборудования трибуны с лифтами, телефонами и световой сигнализацией у каждого места. Световые надписи пробегают вдоль отдельных ярусов трибуны, перечисляя районы Москвы и показывая зрителям, что границы города и деревни исчезли.

Большая причальная мачта господствует над трибуной. Дирижабль «Печорский Текстильщик» плавно подходит к мачте и отшвартовывается у нее. С дирижабля по мачтовой лестнице спускаются делегатки и делегаты на праздник, одетые в яркие цвета материй своего производства. Смеркается. Все больше аэропланов начинает слетаться над площадью. С них на освещенных изнутри парашютах разных цветов спускаются делегатки различных профобъединений и стран Союза. Темнеет. Прожектора освещают трибуны и пестрые ряды, расположившихся на них праздничных зрителей. Все погружается в темноту. По небу крупными буквами прожектора мультипликационная надпись: «Что было на этом месте в 1568 году? Смотрите спектакль».

¹³ В так называемом балетном задании третье действие обозначалось 1918 годом. В более позднем, полном варианте либретто значился уже 1919-й. На памяти современников еще свежи были впечатления о 1918-м, голодном годе Гражданской войны и разрухи, как о годе российского «конца времени».

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2748. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 2. Машинопись.

Затемнение. Перемена декораций, скрывающая трибуну и Москву 2017 года от зрителей. На сцене часть Красной площади перед Кремлем XVI века (Спасские ворота без башни и пр.), из-за стены виден верх теремов Грозного с их золоченой кровлей.

[Первое действие] Москва 1568 года

На площади оживленная толпа. Продавцы, покупатели, снующие между рядами лубочных коробов, гуляющие праздноты. Игры, прерываемые от времени до времени приходом знатных людей в высоких шапках или шитых тафьях. Музыка игроков на гусях, гудках, сопелях, дудках, сурмах, медных рогах и барабанах.

Платные качели (доска на бревне, покрытая ковром), качанье на больших колесах разных цветов (колеса о широких ободьях с грузом внизу, не позволяющим колесу покатиться), качанье на ремнях. Пляшущие хозяева кукольных трупп, держат на голове лотки с пляшущими крупными и яркими куклами, которых заставляют плясать, дергая за веревочки.

Выступают группы состязающихся в бою на палках. Выстраиваются друг против друга. Завязывается палочный бой. Оживление на площади достигает высшей точки.

Вдруг опускается подъемный мост у Спасских ворот.

Ворота распахиваются, из ворот со свистом выбегает отряд опричников и отгоняет батогами народ от рва.

Из ворот выходит царь Иван и становится у моста.

Через площадь ведут осужденных на казнь. Многие из толпы, узнав в числе осужденных близких себе людей, бросаются к ним — их отгоняют батогами и кнутами. Осужденных, закованных в колодки, ведут дальше. Некоторые из них не могут идти, их ведут под руки. Когда они поравнялись с царем, большинство из них упало на колени и просило царя о милости. Не хотели просить только шесть девушек и четыре юноши. Этим непокорных царь велит расковать и увести в свой терем. Прочих милостиво отпускает на казнь.

В тереме Грозного. Мрачная палата, слабо освещенная несколькими восковыми свечами. Иван Грозный угрюмо восседает в глубоком кресле. Слышно завывание вьюги. Уныние Грозного делается все более и более мрачным. Опричники с земными поклонами предлагают царю развлечься. Они вводят в палату группу молодых людей, отделенных по приказу от прочих осужденных на казнь.

Вошедшие удивлены и испуганы. В смущении стоят они перед своим владыкой. Грозный ласково им улыбается и одобряет их. Молодые понемногу успокаиваются. Приходят музыканты. Приносят много свечей — палата осветилась. Царь дает знак музыкантам играть плясовую. С поощренья царя молодежь пускается в пляс. Веселье постепенно захватывает и придворных и царя. Он принимает участие в общем оживлении. Внезапно царь резко обрывает танец. Все ждут шутки царя. Иван Грозный приказывает охватить и связать всех женихов. Дрожащим от страха невестам царь приказывает танцевать. Опричники и псари угрозами принуждают их вертеться в бешеном темпе.

В вихре пляски многие выбиваются из сил.

Наконец, падает в изнеможении и последняя жертва.

В палате стало темнее. Все замерли на своих местах. Слышен только вой метели. Под звон церковного колокола, со свечами в руках, царь и его свита, переступая через лежащих на полу, идут молиться.

[Второе действие] Москва 1818 года

Камергер дворца его величества празднует в своем Московском дворце день своего рождения. Суета захватила весь дом. Слуги сбились с ног, готовя, убирая и украшая зал.

На эстраде репетируется мифологический балет. Труппа одета по-домашнему. Крепостной балетмейстер дрессирует тощих крепостных танцовщиков толстого барина. Любезности перемежаются оплеухами. Время близится к спектаклю, балетмейстер прерывает репетицию ансамбля и отправляет танцовщиков одеваться. Остаются только балерина и ее кавалер. Они повторяют отдельные положения своего танца, но мало-помалу увлекаются и начинают исполнять его в целом. Чувства, которые они скрывают друг от друга, — прорываются. Танец переходит в хореографический дуэт влюбленных и заканчивается поцелуем. Вошедший балетмейстер прогоняет влюбленных с эстрады.

Музыканты занимают места на хорах; двери распахиваются, и толпа приглашенных наполняет зал. Налицо вся московская знать того времени, в ее рядах можно узнать многих героев Грибоедова.

Бал. Чинные танцы. Гусары пляшут для своего удовольствия, архивные юноши — по долгу службы, а барышни — для достижения рекордного количества приглашавших их танцевать. Распорядитель объявляет перерыв.

Танцующие расходятся, слуги приносят стулья и расставляют их рядами по залу. Гости рассаживаются по чинам и знатности. Оказываются и такие, которым предоставляется подпирать стены. Кавалерственная дама никак не может найти себе достаточно почетного места и успокаивается только тогда, когда ее усаживают впереди первого ряда.

Откидывают занавес эстрады, и на ней исполняется мифологический балет. Все идет благополучно, но в апофеозе у примы срывается с ноги башмачок, летит в зал и попадает прямо в кавалерственную даму. Общее смятение. Балетная Хлоя на коленях вымаливает прощение у потерпевшей старухи. Старуха великодушно прощает, но выражает свое неудовольствие хозяину и направляется к выходу. Камергер всячески ее упрощивает. Стулья убраны. Бал возобновился.

За кулисами эстрады сбились перепутанные «зефиры и амурь». Барин не простил оплошности. Он является за кулисы учинить расправу над виновной балериной. Вмешивается кавалер балерины. Он пытается заступиться. Взбешенный барин закалывает его. Балерина падает на труп возлюбленного.

Барский гнев обрушивается на балерину. Он велит поднять ее и вновь вывести к гостям.

В зале камергер еще раз просит гостей извинить неудачу балета и предлагает посмотреть новый танец. Балерина танцует одна. Ее танец начинается очень медленно, но постепенно приобретает дикий и иступленный характер.

Гости в восторге от этого развлечения, и слава барина, как покровителя искусства своих крепостных, восстановлена. Он уводит гостей из зала.

Зал начинают прибирать. Слуги начинают тушить люстры.

В зале стало темнее. Из двери у эстрады появляются несколько слуг, несущих тело убитого актера. За ним бредет, поддерживаемая под руки, изнемогая от горя, только что танцевавшая балерина.

[Третье действие] Москва 1919 года

Площадь. Павшая лошадь. Ворота завода, за которыми виден фабричный корпус со слабо освещенными окнами. Салазки с пайками унылым обозом отъезжают от закрытого распределителя, перед которым вытянулась длинная очередь. От нее время от времени отделяются группы ожидающих и бегут отогреться у костра.

Вокруг очереди вьются шептуны и старухи-сплетницы, понемногу сбивая своих слушателей в кружки.

На площадь входит колонна вооруженных рабочих и матросов, отправляющихся на фронт. Привал у костра. Шептуны и сплетницы скрываются. Воинственный танец матросов и рабочих.

Колонна рабочих проходит в ворота завода. Ярко освещаются окна заводского корпуса.

Внутри завода. Субботник. Бодрая последовательность ритмических движений работающих. Свисток. Субботник окончен. Короткий митинг. По окончании митинга — спектакль. Приехали артисты Большого театра. Выступление артистов балета. Рабочая аудитория горячо встречает каждое выступление исполнителей. Программа окончена. Рабочие дружески провожают актеров. Кое-кого качают.

[Четвертое действие] Заключение

Затемнение. По небу пробегает мультипликационный лозунг. «Да здравствует Москва 2017 года, да здравствует Сто Октябрей».

Свет. Вновь видна трибуна, сидящие на ней приветствуют исполнителей спектакля, спускаются к ним и смешиваются в общем танце.

Из общей массы выделяются отдельные группы, исполняющие свои танцы. Танец красных юбок (текстильщицы), танец металлистов в светло-сером с длинными красными перчатками, сольный танец летчицы, покрывшей мировой рекорд на скорость полета.

Прилетают новые гости. Спускаются все новые освещенные парашюты: группы делегатов негров, малайцев, китайцев, арабов, полинезийцев и индусов по мере своего прибытия вступают в общий танец, который все усложняется. Разноцветные снопы лучей прожекторов скользят по трибуне и по массе танцующих, на темном небе вспыхивают огни фейерверка и огненные надписи: «От 4-х часового рабочего дня к 3-х часовому» и другие¹⁵.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2748. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 2–8. Машинопись.

Музыка

Музыкальное воплощение балета было заказано четырьмя молодыми композиторами: трем москвичам, недавним выпускникам Московской консерватории Половинкину, Александрову и Мосолову, и ленинградцу, аспиранту Ленинградской консерватории Шостаковичу.

Последнему, как самому молодому, был отдан самый невыигрышный третий акт, в котором следовало написать что-то подобное «Ирисникам и папиросникам» или «Матросу в браслете и работнице» Прокофьева из его «Стального скока». Никаких следов работы Шостаковича над балетом пока не обнаружено. Вполне вероятно, что он и не приступал к ней. Из сохранившегося сценария номеров с хронометражем единственный акт, его не имеющий,— третий, Шостаковича. Видимо, создатели балета не совсем представляли себе последовательность эпизодов. Подробно описаны только следующие номера: «Очередь» («Танец очередей»), «Танец у костра» и вторая сцена «В клубе завода большой митинг идет к концу».

Отсутствует музыка и четвертого действия, отданного Мосолову, хотя в прессе указывалось на то, что Мосолов играл свою музыку на прослушивании в Большом театре в ноябре 1929 года.

Первый акт, который должен был писать Половинкин, сохранился в набросках в его личном архиве. Именно на этот материал опиралась И. А. Барсова. Второй акт, отданный А. Н. Александрову, имеет наиболее полный вид. Александров, как представляется, единственный из авторов музыки балета полностью выполнил заказ Большого театра. В личном архиве композитора имеется авторская рукопись партитуры акта (149 листов формата А3) и авторский вариант эскиза клавира (54 листа того же формата).

Александров использовал тройной состав оркестра с добавлением фортепиано и челесты. Второй акт представляет собой самостоятельный одноактный балет, в который входят номера «Предпраздничная суэта», «Репетиция», «Вальс», «Полонез», «Экосез», «Балет», «Трагический танец» и «Заключительная сцена». Номер «Балет» был запланирован как «балет в балете», с самостоятельной номерной структурой. В нем участвуют следующие персонажи: царь Адмет, Дафнис, Хлоя, богини смерти, пейзажи. На последней странице рукописи клавира карандашом рукой автора написано: «Сцена убийства за кулисами театра, связанная с музыкой в зале, будет написана после изменения сценария этой сцены согласно предложению политконтроля»¹⁶.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2748. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 54. Карандаш.

Судьба замысла

В сентябре 1929 года А. В. Луначарский был снят с поста наркома просвещения. В том же году в каждом зрелищном учреждении были организованы политсоветы для контроля над репертуаром. В состав политсоветов по назначению Наркомпроса входили общественно зарекомендовавшие себя граждане. Так, в Большом театре появился политэмигрант, член РАПМ, ответственный редактор журнала «Пролетарский музыкант» Д. И. Гачев, который возглавил балетную репертуарную комиссию. На заседании комиссии 16 декабря 1929 года Гачев говорил:

«Четыре Москвы» не являются путем к советскому балету. Это ложный и несерьезный балет, лишенный всякого социального содержания <...>. Ограничиваться же показом только развития танца, не дав социальной идеи, — принципиально неверно¹⁷.

На этом заседании Гачев оказался в меньшинстве, его предложение полностью отклонить либретто балета не было поддержано. Однако на заседании 28 декабря по предложению Гачева было принято решение «детально переработать либретто»¹⁸. В частности, во второй акт было предложено ввести «Пугачевщину и характеризующие ее моменты, показ, например, восстания крепостных на уральских пушечных заводах и их присоединение к Пугачеву»¹⁹.

Четвертый акт следовало «коренным образом переработать», речь должна была идти не о будущем, а о сегодняшнем дне, о «Москве ближайших лет». «Основой его должно быть выявление социалистического строительства и пятилетки»²⁰. Если принять во внимание, что музыка второго акта была уже написана, то речь шла о создании нового музыкального текста, поскольку фабула, связанная с восстанием Пугачева, никоим образом не могла лечь на музыку классицистского балета, в котором действовали герои древнегреческой мифологии.

Наконец, 7 апреля 1930 года на заседании репертуарной комиссии под председательством критика, члена РАПМ, сотрудника журнала «За пролетарскую музыку» А. И. Шавердяна балет был окончательно отклонен.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Ед. хр. 695. Л. 36. Машинопись.

¹⁸ Там же. Л. 30.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. Л. 30.оборот.

На сей раз обвинения, предъявленные либретто, заключались в том, что «автор напищал „политикой“ произведение, думая, что в этом и заключается весь смысл»²¹. К тому времени директор Большого театра С. В. Александровский и его заместитель Б. Е. Гусман были сняты со своих постов. В Большой театр пришел новый директор, Е. К. Малиновская, и, соответственно, новая репертуарная политика.

Мытарства, которые пережили создатели балета (взаимоисключающие требования, бесконечные выматывающие придирки, не затрагивающие существа дела), были типичны для существования искусства на протяжении всего советского времени. Практика перестраховок, боязнь «кабы чего не вышло», отсутствие культуры у лиц, облеченных властью, наносили удар за ударом смелым и оригинальным художественным решениям. И в этом смысле балет «Четыре Москвы» не стал исключением.

Судьба балета «Четыре Москвы» близка истории знаменитой башни Татлина, ставшей символом авангардистской архитектурной эстетики 1920-х годов. Башня Татлина задумывалась как монументальный памятник, посвященный Третьему Коминтерну. В ее недрах должны были разместиться органы Всемирного рабоче-крестьянского правительства. В архитектуре башни предусматривались грандиозные радиомачты и прожектора, разгоняющие сумрак облаков. Сюжет балета предусматривал массовый танцевальный апофеоз на площади, в котором должны были быть представлены все нации земли. Гости всемирного праздника («Наш лозунг — всемирный Советский Союз», согласно строке припева гимна Коминтерна Г. Эйслера на слова И. Френкеля) прилетали на дирижаблях и спускались также по огромной мачте, находящейся в центре сценического пространства²².

Балет «Четыре Москвы» должен был средствами танца рассказывать зрителям революционную историю страны и вместе с тем описывать ее будущее, высокую цель, к которой она должна стремиться. Настоящее же (1918–1919 годы) оказалось самым уязвимым моментом концепции. К тому же РАМПовские критики балета упрекали либреттистов в бессюжетности, в отсутствии в балете героев народных масс. Мистериальная эстетика массовых действий первых послеоктябрьских лет, которым насле-

²¹ Там же. Л. 12.

²² Идея грандиозной мачты была воплощена архитектором К. С. Мельниковым в проекте павильона СССР на Международной выставке в Париже в 1925 году. Мачта, поднимающаяся к облакам, своего рода символ высокой социалистической идеи, указывающей светлый коммунистический путь народам, варьировалась, как видим, в разных замыслах, в том числе и сценических — таких, как «Четыре Москвы».

довал замысел балета «Четыре Москвы», оказалась неуместна в новом социально-художественном контексте, потребовавшем новых героев.

Утопическую Башню Татлина, смелые идеи Мельникова, энциклопедические замыслы Чернецкой, Бойтлера и Аксенова сменили в наступающем новом времени «Рабочий и Колхозница», «Чапаев», «Александр Невский», «Веселые ребята», «Свинарка и пастух». А театральная утопия о «Москве Ста Октябрей» оказалась забыта почти на столетие.

Чернецкая в 1930-м, после прихода нового директора, была уволена из Большого театра, два года болела и не работала, как значится в ее личном деле²³. Позднее преподавала сценическое мастерство в ГИТИСе и у К. С. Станиславского в его музыкальном театре-студии в должности педагога-режиссера. В последние свои годы, уже после войны, учила молодежь на национальном отделении Московской консерватории. В 1953 году бывшая легенда русского хореографического искусства в результате интриг и нелепых обвинений в отсутствии профессионального мастерства была уволена с должности. Для нее не нашлось учебной нагрузки.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Русская музыка XIX и начала XX века / Общ. ред. и примеч. Е. М. Орловой. Изд. 2-е. М.; Л.: Музыка, 1979. 341 с.
2. *Барсова И. А.* Контур столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. 237 с.
3. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
4. *Луначарский А. В.* Спектакль Студии Чернецкой // Известия. 19 апреля 1922.
5. *Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я.* Переписка / Сост. и подг. текста М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М.: Советский композитор. 1977. 599 с.
6. *Прокофьев С. С.* Дневник: В 2 ч. Часть вторая: 1919–1933. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. С. 732–733. 891 с.
7. Сергей Прокофьев. Дневник, письма, беседы, воспоминания / Сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор. 319 с.

References

1. *Asafiev B. V.* Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka [Russian Music of XIXth and Early XX Century] 2nd ed. Ed. and with comm. by E. M. Orlova. Leningrad, Moscow, Musyka Publ., 1979, 341 p.

²³ Анкетные данные о И. Чернецкой почерпнуты из ее личного дела, хранящегося в архиве Московской консерватории.

2. *Barsova I. A.* Kontury stoletiya. Iz istorii russkoy muzyki XX veka [The Contours of the Century. From the History of Russian Music of the XX Century]. Saint-Petersburg, Composer Publ., 2007. 237 p.
3. *Vlasova E. S.* 1948 god v sovetskoy muzyke [A Year 1948 in Soviet Music]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2010. 456 p.
4. *Lunacharsky A. V.* Spektakl' studii Tchernetskoy [The Performance of the Tchernetskaya's Studio]. Izvestia [News], 1922, April, 19th.
5. *Prokofiev S. S., Myaskovsky N. Y.* Perepiska [Correspondence]. Comp. and prep. by M. G. Kozlov and N. R. Yatsenko. Moscow, Sovetskiy kompositor Publ., 1977. 599 p.
6. *Prokofiev S. S.* Dnevnik [Diary]. Part 2. 1919–1933. Paris, Serge Prokofiev Estate Publ., 2002. 891 p.
7. *Sergei Prokofiev.* Dnevnik, pis'ma, besedy, vospominaniya [Diary, Letters, Conversations, Memories]. Comp. by M. E. Tarakanov. Moscow, Sovetskiy kompositor Publ., 1991. 319 p.