

УДК 792.8

ТАНЦСИМФОНΙΑ – ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО  
ФЁДОРА ВАСИЛЬЕВИЧА ЛОПУХОВА

*Лопухов-младший Ф. В.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассматривается вопрос о возникновении направления танцевального симфонизма на примере балета Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» (1923), предпринимается попытка углубиться в мировоззрение его автора. Дается краткая характеристика реконструкторской работы над данным балетом в новейшее время. Подчеркивается важность следования современными балетмейстерами музыкально-симфоническим законам в хореографии.

**Ключевые слова:** танцевальный симфонизм, танцсимфония, балетмейстер, реконструкция, Фёдор Васильевич Лопухов.

DANCE SYMPHONY AS A CREATIVE CREDO  
OF F. V. LOPUKHOV

*Lopukhov-Junior F. V.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossy St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article discusses the emergence of dance symphonism direction on the example of F. V. Lopukhov's ballet (1923) Dance Symphony *The Grandeur of the Universe*. Tries to delve into the worldview of its authors. A brief description of the author's work on the reconstruction of this ballet in modern times is given. The importance of following musical-symphonic laws into the choreography for modern ballet masters is emphasized.

**Keywords:** the dance symphonic style, the Dance-symphony, choreographer, reconstruction, Fedor V. Lopukhov.

Танцсимфония «Величие мироздания» на музыку IV симфонии Людвиг ван Бетховена — «самый принципиальный... самый выношенный и выстраданный балет Фёдора Васильевича Лопухова» — относится к таким эпохальным произведениям, чья историческая ценность доказана временем, но художественная

судьба складывается тяжело [1]. Эпохальность его в том, что он открыл миру новое направление — бессюжетный симфонический балет. Танцсимфонию как мысль, как определение, как структуру, а затем и как жанр хореографического искусства можно назвать лейтмотивом творчества Лопухова, его творческим кредо. Попробуем кратко разобраться, что было тому причиной.

Прежде поставим вопрос о том, кто такой настоящий балетмейстер — «поэт танца»? Все предшествующие эпохи балета как сценического искусства балетмейстером становился первый из танцовщиков — самый талантливый, виртуозный и признанный. Такой танцовщик, прочувствовав на себе все премудрости профессионального мастерства, должен был уметь тонко чувствовать вкусы заказчиков (придворного общества), их эстетику, их культуру. Он хорошо знал артистов труппы, знал требования и традиции. Его фантазия определяла движения и комбинации для спектакля, а всю подготовительную работу, начиная с эпохи предромантизма, за балетмейстера делал либреттист [2]. Балетмейстеры, вплоть до конца эпохи академизма, в зависимости от степени своего таланта действовали по наитию, и фантазия была едва ли не единственным их инструментом. С музыкой дело обстояло еще проще. Композиторы, опять же, в зависимости от степени таланта, насыщали партитуру балетного спектакля модными танцами, и почти все они представляли собой чередование многочисленных маршей, вальсов, полек, мазурок. Находились музыканты, пытавшиеся найти для всех этих маршей и вальсов оправдание, искавшие их соответствие образам персонажей. Но такие действия были, скорее, исключением, чем правилом. Да, все балетмейстерские «гении» XIX века, работавшие в России (Дидло, Перро, Сен-Леон, Петипа) были прекрасно (само)образованны, в том числе музыкально; все они профессионально играли на музыкальных инструментах, в той или иной степени знали музыкальную грамоту. Но ведь мы их называем великими за то, что они сумели поставить свою фантазию на службу цели, идее создания смыслового, образного спектакля средствами хореографии. И все же следует признать, что основным творческим приемом для большинства оставалось сочинение «по наитию».

К началу второго десятилетия XX века стало ясно, что по таким схемам и приемам балетмейстерства работать больше невозможно. В мире, в России, в обществе, искусстве произошли сильнейшие перемены, и слово «революция» здесь будет одним из определяющих. Шел полный слом сознаний в искусстве. Мысль о необходимости менять мировоззрение балетмейстеров понимали передовые хореографы той эпохи. Понимали, но в какую форму, структуру его облечь, не знали. В те годы свой вариант предложил мало кому известный начинающий балетмейстер Фёдор Васильевич Лопухов, только что закончивший написание труда под названием «Пути балетмейстера», до сих пор занимающего особое место в балетной литературе [3]. По мнению автора книги,

у балетмейстера есть много путей, из которых нужно попытаться выбрать один верный. Фёдор Лопухов предложил свой – путь танцевального симфонизма. Задумываясь над тем, каким быть современному ему балетмейстеру, Лопухов прежде всего понимал, что надо обуздать свою фантазию и работе по наитию противопоставить четкую структуру, которая позволит убрать «все лишнее» и сосредоточиться на идее-образе, для которого и будут подбираться необходимые движения. Нужен научный подход.

В стране повсюду открывались новые институты, техникумы. Откуда взять пример? Конечно, из музыки! Музыка – родная сестра хореографии, причем старшая [4, с. 5]. Вот тезис, который Фёдор Васильевич пронесет через всю свою жизнь [5]. И он взял за основу музыкальный симфонизм (принцип сонатно-симфонического цикла), жесткий тематизм, подчинение темам всего произведения – с их взаимодействием, противосложением, борением, соответствием образов звучанию инструментов оркестра [6].

Законы симфонизма, разработанные венскими классиками и доработанные ведущими композиторами рубежа веков, Лопухов предложил применить в хореографии: не просто копировать, но приводить в соответствие со спецификой искусства танца, в котором главным останется теснейшее взаимодействие с музыкой. Оставалось найти определение новому подходу.

Танцевальная симфония, или сокращенно – танцсимфония. Просто, и в то же время, ясно и лаконично, сродни слоганам сегодняшнего дня.

Главы «Танцсимфония» и «Танцевальный симфонизм» из «Путей балетмейстера» – это попытка определить новое направление и дать ему объяснение [3, с. 47; 54]. В следующей главе «Танцы около музыки, под музыку, на музыку и в музыку» Лопухов декларирует основные правила, которым, по его мнению, должен следовать балетмейстер будущего (нет сомнений, что эти главы писались с прицелом для него).

И был найден уникальный пример того, что может выразить хореографией танцсимфония. Языком классического танца, модернизированным, переработанным, с привлечением элементов других пластик и движений народно-характерного танца можно выразить любую идею. «Величие мироздания» – какое яркое, поэтическое и даже патетическое название! Этим названием Фёдор Васильевич и хотел выразить универсальность классической лексики, которая до этого за такие космические темы не бралась. Связь циклов природы, смена тьмы и света, времен года, поколений, развитие жизни в движении – вот основные смысловые темы спектакля. А технически это борьба статики и динамики с конечной победой динамики.

По словам ее автора, книга «Пути балетмейстера» была написана в 1916–1918 годах, а публикация ее состоялась в 1925-м. Нам никогда уже не будут понятны причины, по которым «Пути балетмейстера» не были изданы в эти

важные для становления личности балетмейстера Лопухова годы. Получилось так, что разработанная Лопуховым структура оставалась никому не известной. Ему пришлось самому применять теорию на практике, включая подбор музыки. В музыке у него были прекрасные учителя — Борис Асафьев, Эмиль Купер, Александр Гаук. Лопухов всегда признавал их таковыми и очень ценил их дружбу, о чем оставил несколько заметок [7].

Случилось так, что пример соответствия хореогимфонии симфонии музыкальной начался противоположным путем, по сравнению с тем, как это будут делать балетмейстеры в будущем: сначала была выбрана и задекларирована тема, а затем под нее подобрана музыка. Это было намного сложнее, чем, если бы пришлось действовать наоборот. Четвертая симфония Бетховена, ставшая в итоге музыкальной основой спектакля, на взгляд автора данной статьи, соответствовала идее Лопухова лишь отчасти. Идеально подошла только первая часть (*Adagio – Allegro Vivace*) к теме «Жизнь в смерти и смерть в жизни». Но в планах Лопухова эта часть стояла в конце постановки. Пришлось переставлять хореографические части местами. (В будущем Джорджу Баланчину простилось и переставление местами музыкальных частей в «Серенаде» согласно его хорео-симфоническому замыслу.)

Во многом соответствовали темам Лопухова игривый характер *Scherzo* и динамичный *Allegro ma non troppo*, которой пришлось заканчивать спектакль. В итоговом варианте, когда часть «Вечное движение» встала на финал, она оправдала конечную группу, в которую выстраивались танцующие. В целом сильно динамичная музыкально-хореографическая часть завершилась статичной спиралью, олицетворяющей победу динамики. Этой группой Фёдор Васильевич очень удачно показал в статическом положении суть динамики. Собственно, столь поэтичный термин «Величие мироздания» можно применить только к этой одной, последней группе (названной автором просто «Мирозданием»).

Дальше закипела работа. К тому времени Фёдор Лопухов был «де факто» лидером труппы, но не думал этим воспользоваться. Отрепетированная в свободное время и в летний отпуск Танцсимфония была представлена в закрытом показе петроградскому театральному истеблишменту. Однако сентябрьский показ в репетиционном зале Петроградского хореографического училища стал отправной точкой тяжелой судьбы этого произведения. Принятая большинством присутствующих хореографическая составляющая танцсимфонии, оставила открытым вопрос об ее официальном преподнесении зрителю. Вероятно, именно тогда был принят курс на принятие программы, во многом перечеркнувшей многие старания Лопухова. Согласившись на нее, он впервые в своей карьере «наступил на горло собственной песне», оправдывая то, чему не надо было искать никакого оправдания. Чистый танец, хореография. И всё!

Программа Николая Струве оказалась неудачной не только из-за ее неуместной вычурности, но и во многом из-за незнания последним специфики балета. К сожалению, попытка сопоставить программу и собственно хореографию Танцсимфонии выявила их вопиющее несоответствие. Это стало главной причиной непонимания. Уверен, Фёдор Васильевич собирался ставить Танцсимфонию — не спектакль «Величие мироздания» именно, не Четвертую симфонию Бетховена, а, скорее всего, Танцсимфонию на какую-нибудь другую мощную идею и крупную музыкальную форму! И, конечно, это должно было произойти не в бенефис кордебалета после «Лебединого озера»! Наверное, позже по времени и с другим багажом опыта. Но случилось так, как случилось. Можно констатировать лишь, что хореография танцсимфонии выдержана ее автором в полном соответствии с заявленной на страницах книги «Пути балетмейстера» теоретической основой. Структура ее выдержана полностью.

Спустя десятилетия в телезаписи (отрывок из нее был показан на концерте «В честь Фёдора Васильевича Лопухова» 17 марта и на конференции «В честь Танцсимфонии» 27 марта 2023 года) он признал удачу своего начинания. Балачин на Западе, Бельский и Григорович в России перебросили мосты в наше время, где жанр танцевального симфонизма должен развиваться особо. Юрий Григорович, подчеркивавший свою преемственность от Лопухова, никогда не ставил танцсимфоний, но все его произведения, начиная с самых характерных, первых, были выдержаны в структуре танцевального симфонизма [8].

Определение танцсимфонии не должно ограничиваться рамками лопуховского спектакля — это не только его бессюжетный опыт. Это структура, основа, пример. В XX веке появился и расцвел жанр программных произведений, где элементы сюжета, литературной основы, выражаются символично. Главными останутся принципы нового хореографического мышления: использование хореографических тем, лейт-тем, отдельных лейт-движений, присущих как конкретным персонажам, так и символическим образам, их взаимодействие согласно музыкальным темам, их сочетание, содружество. Употребляя слово «содружество», мы не отрицаем природу конфликта: на конфликте в сценическом искусстве строится многое. Важно не допустить конфликта между хореографией и музыкой, между полетом фантазии балетмейстера и реализацией идей в диалоге музыкальных форм. И тогда совершенно органично будет звучать фраза, сказанная Н. Н. Зозулиной 6 декабря 2016 года на пресс-конференции в Мариинском театре по случаю возобновления «Каменного цветка» Григоровича, о том, что три крупные хореографические картины из каждого акта этого спектакля подобны трем танцсимфониям. Конечно, это было образное выражение. Но если обратиться к хореографическим темам балета и их тесному содружеству с музыкальными темами Прокофьева, то танцевальный симфонизм будет налицо.

В 1986 году в концерте в честь 100-летия со дня рождения Фёдора Васильевича театральная труппа при кафедре режиссуры балета под руководством Н. А. Долгушина впервые в новейшее время показала реконструкцию второй части Танцсимфонии (Adagio ми-бемоль мажор). Трудно переоценить значимость этой уникальной работы. Без нее, бесспорно, не было бы и постановки на сцене Эрмитажного театра в концерте «В честь Фёдора Васильевича Лопухова». Автор данной статьи, присутствовавший на этом концерте, загорелся идеей восстановления Танцсимфонии в полном объеме. С этой мыслью поступил на балетмейстерское отделение Санкт-Петербургской консерватории и в начале 2000-х годов осуществил постановку на той же сцене в труппе, руководимой Долгушиным. Спектакль, планировавшийся к выходу в 2001 году, вышел позже, и очень удачно — к 80-летию Танцсимфонии в 2003-м. Нельзя не признать, что Никита Александрович отнесся к восстановлению фрагмента Танцсимфонии 1986 года максимально пиететно: он не добавлял свою фантазию там, где не был уверен, что она будет уместна.

Источником форм и стиля лопуховской хореографии для постановщиков спектакля 2003 года в первую очередь послужили фрагменты других его постановок. Самое главное было уловить балетмейстерский почерк автора. Про Танцсимфонию говорят, что она сочинена хореографически очень сухо и даже скупо. Трудно с этим согласиться. Фёдор Васильевич стремился к чистому танцу, к отказу от различных украшательств, от многочисленных «препарасьон», движений ради движений. Но не заметить его видоизменений классического танца нельзя. Частое использование положений и движений неустойчивого характера со смещенным центром тяжести, расширение возможностей положения рук, в том числе со сломанными кистями, внедрение в классику движений народно-характерного танца и даже элементов изобразительной пластики — во всем этом он был подлинным последователем Фокина и пошел дальше него. Он умел строить целые сцены на малом количестве движений! Это отнюдь не бедность лексики. Это умение мыслить грамотно хореографически, чего так не хватает современным сочинителям танцев!

Конечно, рукописная хореографическая партитура Фёдора Васильевича была основой постановки. (Оригинал документа хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Автор статьи располагает ксерокопированной копией.) Но она никак не могла дать полной картины. Здесь снова встает вопрос о фантазии и интерпретации. Ведь если написано автором, к примеру, «встать на правую ногу и на ней же присесть», то это можно выполнить несколькими способами. Как попасть в нужный? Очень большую помощь оказали абрисы Павла Гончарова к премьерной брошюре (хочется подчеркнуть — именно абрисы, а не рисунки) [9]. Гончаров был прекрасным рисовальщиком и оставил несколько

рисунков тех же поз и движений, расписанных точнее. Но в брошюре вошли именно оттиски, максимально обобщенные, неперсонифицированные, по которым хорошо читается стиль спектакля. Стоит обратить внимание, что все абрисы, кроме последней группы, изображены в динамике; и это очень важно! В динамике легче представить подготовку или предыдущее позо-положение, а также положение последующее. Можно проследить связь и выявить возможную комбинацию. Каждый абрис снабжен музыкальным подстрочником, где указывается тема, на которую данное движение исполняется. Однако художественность, которую добавил в свои абрисы Гончаров, может отчасти внести и путаницу в работу балетмейстера, так как некоторые из них не сочетаются с авторской хореографической партитурой. К примеру, первый, самый поэтический абрис, изображающий как бы первую позу танцовщика на обложке брошюры, создает впечатление человека в небольшом прогибе, тянущегося рукой к солнцу, часть диска которого изображена тут же. Это очень поэтично рисует всю идею Танцсимфонии как стремление к свету. Но у Фёдора Васильевича эта первая поза несет несколько иной смысл: это путь во тьме, в потемках, наощупь, блуждание в надежде на восход светила. И вытянутая рука символизирует именно этот смысл. В свое время постановщик спектакля 2003 года умышленно поменял левую руку на правую, чтобы подчеркнуть именно эту суть. И другая рука, закрывающая глаза, тоже несет условный смысл слепоты, а не «kozyрька» от солнца.

Мартовские мероприятия, посвященные Танцсимфонии Фёдора Васильевича Лопухова, безусловно, были обращены в первую очередь к молодому поколению балетмейстеров, выпускникам наших вузов. Хочется призвать их мыслить по законам танцсимфонии, танцевального симфонизма, изучать его музыкальную составляющую — сонатно-симфонический цикл. Пусть лопуховская Танцсимфония и «Пути балетмейстера» будут в этом примером. Подчинение этим законам не умалит балетмейстерского таланта, но позволит внести в него определенную структуру, сравнимую с научной базой ученого. Современному молодому отечественному балетмейстеру необходимо умерить свою фантазию, поставить ее на службу профессии, а не наоборот, ведь неуемная, безудержная фантазия, о свободе которой так много любят говорить лже-пастыри от хореографии, неизбежно приводит к деградации! Пусть главным в творчестве остается классический танец в тесной связи с танцем народно-национальным: в виртуозном их развитии выковывается слава отечественного хореографического искусства!

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Добровольская Г.* Фёдор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 318 с.
2. *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. очерки истории. Романтизм. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. 432 с.
3. *Лопухов Ф. В.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.
4. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.
5. *Лопухов Ф. В.* В глубь хореографии. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2017. 276 с.
6. *Должанский А.* Краткий музыкальный словарь. 3-е изд., пересм. и доп. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959.
7. Фонд Слонимского. Ф. В. Лопухов. Воспоминания. Ч. 1 // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 463.
8. *Григорович Ю.* Фёдор Лопухов // Театр. 1965. № 7, С. 83.
9. *Лопухов Ф. В.* Величие мироздания. Танцсимфония Ф. Лопухова. Пг.: Издание Г. П. Любарского, 1922. 30 с.

#### REFERENCES

10. *Dobrovol'skaya G.* Fedor Lopukhov. L.: Iskusstvo, 1976. 318 s.
11. *Krassovskaya V.* Zapadnoevropeysky baletny iteatr. Ocherki istorii. Romantizm. M.: Artist. Regisser. Teatr, 1966. 432 s.
12. *Lopukhov F. V.* Puti baletmeystera. Berlin. Petropolis, 1925. 173 s.
13. *Lopukhov F. V.* Horeograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
14. *Lopukhov F. V.* V glub' horeografii. 2-nd pub. St-Petersburg: Compositor, 2017. 276 s.
15. *Doljansky' A.* Kratkiy muzykal'nyi slovar'. 3-rd pub. L.: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdatel'stvo, 1959. 518 s.
16. Fond Slonimskogo. F. V. Lopuhov. Vospominaniya. Ch. 1 // CGALI. F. 137. Op. 1. D. 463.
17. *Grigorovitch U.* Fedor Lopukhov. // Teatr. 1965. № 7. С. 83.
18. *Lopukhov F. V.* The Grandeur of The Universe. The Dance-symphony by F. Lopukhov. Pg.: Lubarsky G. P. production, 1922. 30 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лопухов-младший Ф. В. — аспирант; fedor\_lp2@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lopukhov-Junior F. V. — Postgraduate Student; fedor\_lp2@mail.ru